



*Campes lo pintó y dibujó.*



**Murcia, Francisco Salzillo  
y la Cofradía de Jesús**

# CRÉDITOS

## *Edita*

Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno

## *Coordinador*

Vicente Montojo Montojo

## *Autores*

Julio D. Muñoz Rodríguez  
Carmen M<sup>a</sup> Cremades Griñán  
José Jesús García Hourcade  
Antonio Irigoyen López  
María del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll  
Antonio Martínez Cerezo  
Emilio Gómez Piñol  
Salvadora M.<sup>a</sup> Nicolás Gómez  
José Carlos Agüera Ros  
Victoria Santiago Godos  
José Cuesta Mañas  
José Luis Melendreras Gimeno  
Isabel Mira Ortiz  
Antonio Andreu Andreu  
José Alberto Cánovas Sánchez  
José Iniesta Magán  
Vicente Montojo Montojo

## *Edición gráfica*

Germán Cantero  
Pablo Portillo

## *Fotografía*

Joaquín Zamora  
Javier Salinas  
Worldiris S.L.  
José Cabañas  
Carlos Moisés García  
Pablo Portillo  
y proporcionadas por los autores.

## *Patrocina*

Caja Mediterráneo

## *Agradecimientos*

D. Enrique Ujaldón Benítez  
D. Ángel Martínez Martínez

## *Imprime*

A.G. Novograf

I.S.B.N.: 978-84-612-1471-6

D.L.: MU-978-2011





# ÍNDICE

## Presentaciones

Salzillo y la Murcia de su tiempo Rafael Cebrián Carrillo	7
Salzillo y la grandeza de la escultura Ramón Luis Valcárcel	9
A Francisco Salzillo Ángel Martínez	11
Introducción Vicente Montojo Montojo. Académico Numerario de la Real Academia Alfonso X el Sabio	13

## El marco histórico

El <i>tiempo</i> de Salzillo. Gestión del espacio, expansión económica y consolidación política en el reino de Murcia (1707-1783) Julio D. Muñoz Rodríguez. Universidad de Murcia	17
El apogeo urbanístico de Murcia en el siglo XVIII Carmen M <sup>a</sup> Cremades Griñán. Profesora Titular de Historia Moderna. Universidad de Murcia	33
Clero y sociedad en la ciudad de Murcia durante el siglo XVIII José Jesús García Hourcade. Profesor de Historia. Universidad Católica San Antonio Antonio Irigoyen López. Profesor de Historia. Universidad de Murcia	55

## La formación de una escuela escultórica en Murcia. La impronta de Nicolás Salzillo

La escultura barroca murciana anterior a Francisco Salzillo: cruce de personalidades y de estilos María del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll. Profesora Titular de Historia del Arte. Universidad de Murcia	67
Viaje a la fuente del apellido Salzillo Antonio Martínez Cerezo. Académico Correspondiente. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando	77

**El escultor Francisco Salzillo Alcaraz**

El arte de Francisco Salzillo. Imágenes para la compasión y el gozo Emilio Gómez Piñol	113
El espacio, el tiempo y la recepción de la escultura de Francisco Salzillo, "el último escultor" Salvadora M.ª Nicolás Gómez. Profesora Titular de Historia del Arte. Universidad de Murcia	147
Un San Pedro de Alcántara, un Cristo crucificado y un apostolado inéditos de Salzillo José Carlos Agüera Ros. Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Murcia Victoria Santiago Godos. Profesora de la Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia	163
Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas José Cuesta Mañas. Técnico de Museos. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia	177
Los cuatro ángeles que decoran los ángulos del trono de la Virgen Dolorosa, obra de Francisco Salzillo para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la ciudad de Murcia José Luis Melendreras Gimeno. Doctor en Historia del Arte	195
Noticias de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús y de Salzillo en la prensa murciana, 1875-1931 Isabel Mira Ortiz. Doctora en Filología Hispánica. Universidad de Murcia	201
<b>Espiritualidad y significación religiosas de la escultura</b>	
Fe y espiritualidad en la vida y obra de Francisco Salzillo Antonio Andreu Andreu. Profesor de Historia de la Iglesia. Instituto Teológico San Fulgencio. Diócesis de Cartagena	225
El valor de la imagen. Cristo y su representación en la Iglesia Antigua José Alberto Cánovas Sánchez. Vicerrector de Asuntos Religiosos. Universidad Católica San Antonio	247
<b>La Cofradía de Jesús y Francisco Salzillo</b>	
Los gremios de Murcia y la Cofradía de Jesús en el siglo XVIII: aportación documental José Iniesta Magán. Doctor en Historia Contemporánea. Universidad de Murcia	257
Francisco Salzillo, la Cofradía de Jesús y el paso de La Cena Vicente Montojo Montojo. Académico numerario. Real Academia Alfonso X	269



# Salzillo y la Murcia de su tiempo

La grandeza de Francisco Salzillo está suficientemente reconocida a todos los niveles, gracias al esplendor que desprenden sus imágenes, y a los numerosos libros y estudios que han acertado, al describir al escultor murciano como el más representativo del barroco español. Esto no obsta para que la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno impulse la edición de un libro, en el que figuran las teorías de notables historiadores del arte, profesores e investigadores, que aportan, si no nuevas teorías, sí nuevas perspectivas en torno a la obra de tan insigne imaginero.

Con este libro se ha querido presentar a un Francisco Salzillo, no solo inspirado en el enclave de su taller, sino inmerso en el ámbito de la Murcia de siglo XVIII, que dejó sabores de elevado ambiente cultural, de acomodada situación económica, pese a sus carencias, y de una expansión urbanística, en la que se alzaron notorios edificios, civiles y religiosos, que, en parte, todavía son testigos de un importante desarrollo en la historia de la ciudad.

En ese contexto, nuestro escultor alcanza una gloria indiscutible, como figura señera, que traspasa los límites de una ciudad de importantes y dificultosos enclaves; visitada, pero todavía reclusa en sus propias esencias provincianas.

El estilo y la obra de Salzillo superan sus círculos, porque encierran una garantía de calidad, que, en aquellos años, era imposible hallar en nuestro entorno. Salzillo, aparte de ser el más reconocido escultor –lo que se traduce en una escuela netamente salzillesca–, supo infundir a sus imágenes el soplo de la creatividad, la sonrisa del gozo y el dolor de la agonía. A cada una le inyectó la precisión del instante, la agilidad del movimiento, la naturalidad de la mirada, y una sensibilidad común que trasciende la contemplación estética o piadosa.

A la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno pertenece una serie de imágenes, catalogadas entre las más apreciadas de Francisco Salzillo. Es difícil hallar conjunto tan armónico, pese a la traición, como atestigua el Paso de la Cena. No existe otro dominio tan mayestático como el que desprende la imagen de San Juan, en sus andar y en su contemplación de lo eterno. Tampoco es fácil entender una fortaleza tan densa, tan explícita, como la que casi desgarrar el brazo del San Pedro, frente al atemorizado judío. Pero creo que la grandeza de Salzillo no puede limitarse nunca a nuestro bellissimo y valioso patrimonio. Este libro es una nueva aportación a la vida de nuestro excelso escultor, a sus imágenes valiosas y la Murcia de entonces. También hemos querido que se conozca más y mejor la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, que actualmente presido, y que ha impulsado la entusiasmada edición de un compendio netamente salzillesco y murciano. Por esto, se incluye algunos textos centrados en nuestros orígenes de cofrades y en nuestra permanente actualidad.

Creo que lo más importante es, sin duda, que la figura de Francisco Salzillo y la Murcia de su tiempo aparecen en este libro con significativas referencias, ampliadas y hasta desconocidas. A todos cuantos han colaborado debemos mostrarles nuestro agradecimiento con una enorme sinceridad y con un profundo afecto.

RAFAEL CEBRIÁN CARRILLO

Presidente de La Real y Muy Ilustre Cofradía de N.P. Jesús Nazareno



# Salzillo y la grandeza de la escultura

Francisco Salzillo es un fondo constante de investigación, porque de sus manos surgieron imágenes cargadas de misterio y del más profundo sentido religioso. Sobre su figura y su obra se han escrito numerosos libros que, desde las más diversas perspectivas, han querido mostrar toda la grandeza que nos fue legando tan inolvidable escultor.

Es incuestionable que, para los murcianos, Francisco Salzillo expresa una valoración especial, porque hemos tenido la suerte de apreciar de un modo directísimo la trascendencia de gran parte de su magnífica obra; pero estamos ante un artista de fama internacional, que supo legarnos una serie de esculturas que, con el paso del tiempo, se han ido revalorizando, no por su antigüedad, sino por la categoría artística que han ido alcanzando. Además, puede decirse que son numerosos los pueblos y las ciudades de nuestra región que presumen de contar, entre las imágenes que albergan sus templos, con alguna realizada por tan excepcional imaginero, que así fue sembrando nuestra región de valiosos testigos, que constituyen un auténtico tesoro patrimonial.

En este libro, "Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús", editado por la propia Cofradía, aparecen firmas de auténtica categoría nacional en el estudio de nuestro arte y en el de los diversos temas que se incluyen. Será, sin duda, una valiosa aportación para ampliar el conocimiento en torno a Francisco Salzillo y, como el índice indica, el ambiente artístico en el que vivió y nos dejó, el desarrollo de la sociedad de su tiempo, el proceso de la economía en la Murcia de entonces...

También ocupan un notable espacio las referencias a la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Una respuesta lógica a la simbiosis que, desde siempre, ha existido entre Salzillo y la Cofradía, y que se transforma, aunque solo fuere por el desfile de la mañana del Viernes Santo, en uno de los más preciados brillos de la Semana Santa murciana.

Deseo expresar mi felicitación más emocionada a la Cofradía, sin olvidar que Francisco Salzillo, nuestro gran escultor, seguirá siendo una fuente de referencias constantes en torno a la escultura religiosa más valiosa del barroco español.

RAMÓN LUIS VALCÁRCEL

Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia



# A Francisco Salzillo

Caja Mediterráneo desde sus orígenes, hace más de cien años en la Región de Murcia, se siente fuertemente unida a Francisco Salzillo, el artista más internacional y admirado de cuantos en ella han nacido, y a la Cofradía que ha sido y es el motor que ha mantenido, cuidado, conservado y dado resplandor a, posiblemente, las más valiosas imágenes que salieron del taller de nuestro famoso escultor.

Desde este permanente compromiso, Caja Mediterráneo ha querido participar en la edición del libro "Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús", publicación que podríamos denominar como un imprescindible compendio de consulta y conocimiento en torno a Francisco Salzillo y su obra.

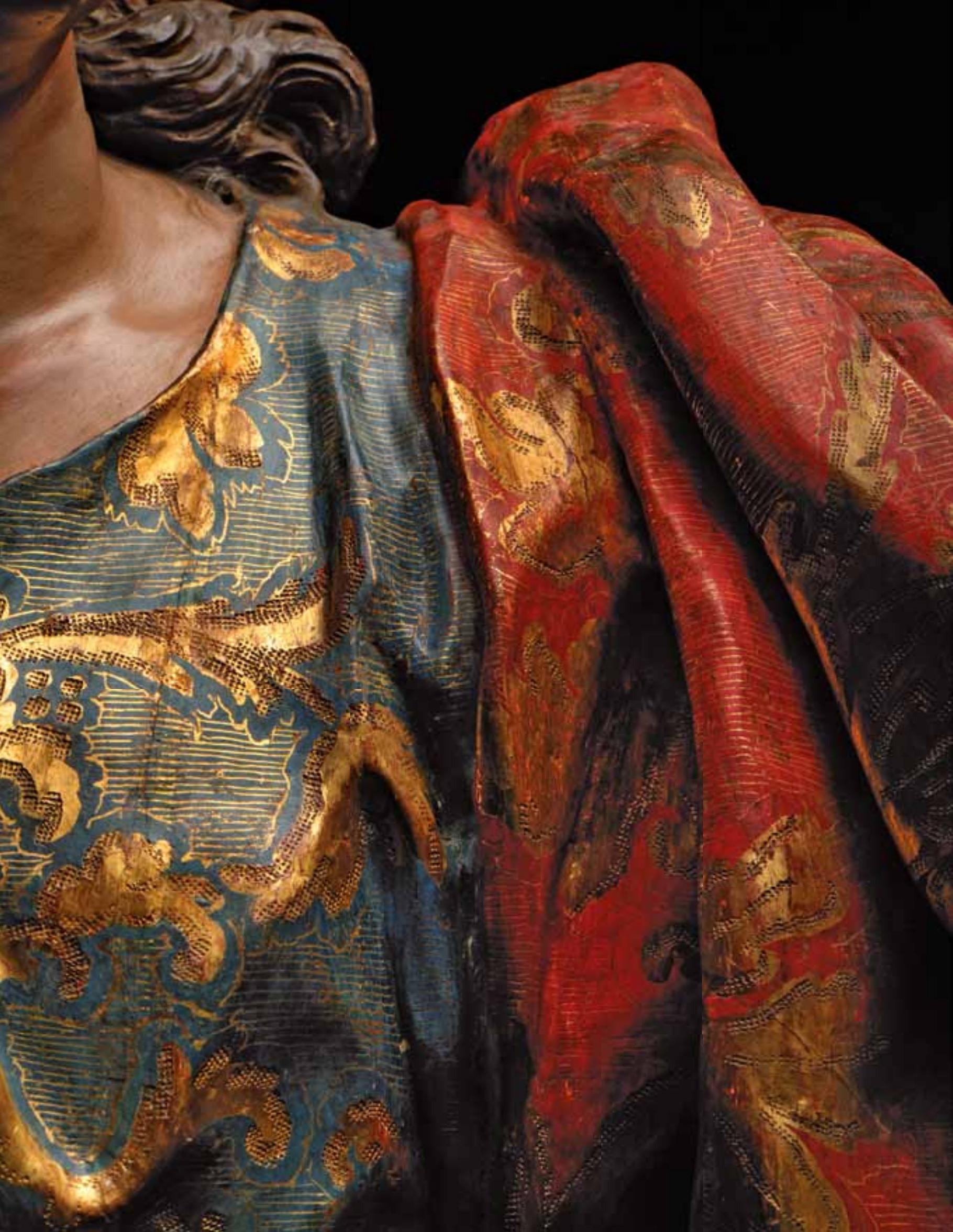
El nombre de prestigiosos investigadores, catedráticos y expertos, que figura al inicio de los diversos apartados, es un aval de que sus contenidos están basados en el rigor y, con frecuencia, en nuevas apreciaciones sobre el excepcional imaginero barroco, constituyendo una clara evidencia de que no se trata de un estudio limitado a resumir conceptos y datos ya conocidos, sino el fruto de muy importantes aportaciones que hacen mucho más valiosa esta obra.

Algunos de los apartados están dedicados a profundizar con todo detalle en determinadas esculturas salzillescas, que aunque no son de las más conocidas, no por ello carecen de la impresionante belleza que sí se conoce de esas otras, que solemos admirar con fervor en los preciosos desfiles de Semana Santa.

Este libro no se limita solamente al conjunto religioso; este es un libro que también ofrece otros aspectos que conforman la Murcia de principios del siglo XVIII, cuando nace nuestro escultor, hasta la Murcia cercana a finales de siglo; una etapa en la que se advirtieron positivos cambios en el seno de aquella Murcia, castigada frecuentemente por inclemencias climatológicas y sanitarias, pero en la que los sectores agrario, artesanal y comercial adquirieron notable desarrollo.

Estamos ante una obra que nos aporta datos muy reveladores sobre Murcia y Francisco Salzillo, su artista por antonomasia; y seguros de que es una edición hecha de profundos sentimientos y merecedora de renovados elogios. No quisiera concluir sin testimoniar a la Real y muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno nuestro agradecimiento por permitirnos, una vez más, colaborar en el conocimiento de la obra de Francisco Salzillo.

ÁNGEL MARTÍNEZ  
Presidente Territorial de Caja Mediterráneo



# Introducción

La celebración de la efeméride del nacimiento de Francisco Salzillo Alcaraz no podía pasar sin que la Real y Muy Ilustre Cofradía de Jesús se uniera a su conmemoración mediante algún acto especial, como la publicación de este libro.

Francisco Salzillo fue cofrade de número y camarero de la Cofradía de Jesús, pero, sobre todo, fue el autor de ocho pasos para ella que dejaron marcada la procesión del Viernes Santo por la mañana, hasta la actualidad. Téngase en cuenta que, salvo el Titular, Jesús Nazareno, Salzillo renovó todas las imágenes o insignias, entre 1752 y 1777, tras dos primeras que fueron hechas por él (el primer Prendimiento, en 1735, y un primer San Juan, en 1748) y luego reemplazadas por otras suyas.

El escultor se hizo especialmente famoso con estos pasos, hasta el punto de que muy pronto otras cofradías e instituciones religiosas le fueron encargando conjuntos parecidos, como hizo la Cofradía California de Cartagena, y en ellos mostró Salzillo su experto e innovador estilo artístico, que fue primero barroco y rococó y luego tendente al neoclasicismo.

Evolución esta en la que Salzillo se mostró genial, no un oportunista, pues siempre mantuvo su arte un carácter muy personal, que algunos identifican como naturalista, a la par que ilustrado. En cuanto a este último calificativo, Salzillo encaró la novedad de su tiempo: la opción por el trabajo como medio de reforma. Las abundantes personas que vagaban por las calles, o eran orilladas por la buena sociedad, debían conseguir su inserción mediante el trabajo. Los ilustrados volvieron al antiguo ideal de la redención por el trabajo, en la inserción de los malentretidos, y para ello procuraron el acrecentamiento de la enseñanza y el respeto hacia el trabajo mecánico, hasta entonces considerado vil. Salzillo se incorporó al final de su vida a la Sociedad Económica de Amigos del País, como profesor de su Escuela Patriótica de Dibujo, Aritmética y Geometría, pero anteriormente ya se había iniciado en el ejercicio de la enseñanza, con una academia propia, habiendo llevado siempre una vida plena de trabajo, cuyo honor defendió en el marco de la ingenuidad y exención de las artes.

Siendo heredero de todo un conjunto de escultores que ejercieron en Murcia, entre los cuales su padre, Nicolás Salzillo, más Nicolás de Bussy y Antonio Dupar entre los de origen extranjero, y a pesar de las limitaciones que impusieron las intervenciones eclesiásticas, que estudian los profesores García Hourcade e Irigoyen López, Francisco Salzillo fue un innovador en muy diversas facetas, como su mesura en la expresión de los semblantes, la alternancia en los tipos de imágenes (de talla, pero también de vestir), la expresión de equilibrio y movimiento, la maestría en el dibujo, el dominio de la policromía, la perspectiva de conjunto o el detallismo. En ello inciden las profesoras María del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll y Salvadora Nicolás Gómez, una en la transmisión de la herencia escultórica anterior y otra en las obras propias de Francisco Salzillo, en especial en las de la Cofradía de Jesús. Por otra parte, se ha apreciado en Francisco Salzillo su abierta comunicación con sus comitentes, así como su destreza para hacer respetar la identidad de cada tipo escultórico, fuera la imagen una Dolorosa o una Soledad, según expone el profesor Emilio Gómez Piñol. Algo parecido cabe decir con respecto a su recurso repetido a la imagen de vestir, de la que sabía muy bien elegir colores y tejidos, según se deduce del estudio de José Cuesta. Hay, además, en este libro un estudio de los profesores José Carlos Agüera y Victoria Santiago Godos, el primero fallecido hace pocos años, que ofrece una aportación sin duda original,

como es la atribución a Francisco Salzillo de un San Pedro de Alcántara y un Cristo Crucificado y a Nicolás Salzillo de un apostolado completo, en el que colaboró Francisco Salzillo. Todas estas esculturas proceden de colecciones particulares madrileñas.

Este perfeccionamiento escultórico en Murcia fue acompañado del arquitectónico de la ciudad, que conoció asimismo un desenvolvimiento excepcional de su embellecimiento u ornato (recuérdese el imafrente y el tercer cuerpo de la torre de la Catedral, el Puente Viejo, la plaza Camachos, las fachadas de las iglesias de San Miguel y San Nicolás), en un contexto de expansión urbanística, analizada por la profesora Carmen M<sup>a</sup> Cremades, y de crecimiento demográfico y económico, a lo largo del siglo XVIII, tal como expone el profesor Julio Muñoz Rodríguez.

Los especialistas contrastan algunos tópicos aceptados hasta ahora. Las raíces capuanas del escultor napolitano Nicolás Salzillo, padre de Francisco, son estudiadas por el académico y escritor Antonio Martínez Cerezo, que propone una inspiración local en la devoción a San Prisco para el mencionado paso de *La Mesa de los Apóstoles*.

Por otra parte, la vida y la obra de Francisco Salzillo son analizadas desde la fe y espiritualidad, tan características del escultor, por el profesor Antonio Andreu Andreu, o de la valoración de la imagen religiosa desde la Antigüedad clásica, de la que trata el profesor Cánovas Sánchez. Asimismo, se evidencia su detallismo, según estudia el profesor Melendreras Gimeno, en los cuatro ángeles pequeños de la Dolorosa. Se trata de claves de interpretación importantísimas, hasta ahora poco estudiadas. En relación con ellas está la exposición de la vinculación de Salzillo con la Cofradía de Jesús y su ambiente propio de sociabilidad, caracterizado por las donaciones e iniciativas de los mayordomos, que se hicieron más importantes en la segunda mitad del siglo XVIII con la incorporación de algunos miembros de la nobleza urbana.

La intervención de los gremios, que renovaron a mediados del XVIII distintos acuerdos de sacar los pasos procesionales de la cofradía, con necesidad de salvar algunos problemas sobrevenidos, es una interesante aportación del doctor José Iniesta Magán. Por último, pero no menos importante, la difusión del mérito y la obra de Francisco Salzillo en la prensa murciana de finales del siglo XIX y principios del XX, revisada por la doctora Isabel Mira Ortiz, que reconoce la recuperación que se hizo del elogio al escultor, siempre bien valorado, pero aún más desde entonces y gracias a la prensa.

Me satisface, para finalizar, poder agradecer a la Cofradía de Jesús el que haya promovido este libro, a la Universidad Católica San Antonio, al Ayuntamiento de Murcia y a la Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, que han financiado su edición, y, sobre todo, a los autores de los textos el que se haya podido dar término a esta obra.

Vicente Montojo Montojo  
Académico Numerario de la Real Academia de Alfonso X el Sabio

# EL MARCO HISTÓRICO





# El tiempo de Salzillo

## Gestión del espacio, expansión económica y consolidación política en el reino de Murcia (1707-1783)

JULIO D. MUÑOZ RODRÍGUEZ



Panorámica de Murcia. Grabado de Espinalt, 1778 <sup>(1)</sup>

Ha sido común denominador en cuantos trabajos se han realizado sobre la figura de Francisco Salzillo señalar su paradójico «aislamiento» artístico en la tierra que le vio nacer. A pesar de su maestría con el cincel y la gubia, sin duda homologable a los grandes escultores barrocos andaluces y castellanos, toda su vida transcurrió dentro de los límites geográficos de un reino de Murcia comprendido en la periferia castellana y alejado, por tanto, de los grandes centros artísticos hispánicos. Establecerse en la Murcia del primer tercio del siglo XVIII implicaba un cierto retraimiento con respecto a los principales espacios de formación técnica e intelectual –talleres, academias, universidades, tertulias–; de las potentes redes de circulación y patronazgo artístico, y de

un contacto inmediato con cualquier renovación de estilos, modelos y temas que pudiera gestarse en las postrimerías del Barroco. Por consiguiente, las posibilidades de promoción profesional y reconocimiento social que la capital murciana –como otras poblaciones de tamaño similar– ofrecía a todo creador de valía, eran objetivamente bien limitadas. Muy por detrás, por ejemplo, de las que podían encontrarse en la corte madrileña de los Borbones, una alternativa mucho más atractiva para quienes la movilidad territorial no fuese un obstáculo y desearan participar, además, en el amplio programa constructivo emprendido por la nueva dinastía.

Salzillo, sin embargo, optó por residir permanentemente en su ciudad natal. Aunque en esta decisión parece que existió

una gran variedad de razones personales, familiares y afectivas<sup>1</sup>, no puede comprenderse del todo sin tener en cuenta el contexto socioeconómico que caracterizó a la Murcia del siglo XVIII. El *tiempo* de Salzillo (1707-1783) es el periodo central de una amplia fase de expansión económica que hundiría sus raíces en las últimas décadas del siglo XVII –en torno a 1680–, para reanudarse con mayor intensidad una vez terminada la Guerra de Sucesión (1702-1714) y continuar hasta prácticamente el inicio del enfrentamiento armado contra Napoleón. Una fase de crecimiento económico que, al igual que en otras zonas de la España peninsular –Cataluña, Valencia, Andalucía y la cornisa cantábrica<sup>2</sup>–, descansó fundamentalmente en un impulso de la agricultura y el comercio que conllevaría, de forma paralela, la transformación demográfica y urbanística de muchas regiones españolas. La afluencia de rentas, especialmente entre los grandes propietarios de tierras –sobre todo, nobleza local e instituciones eclesiásticas– y los comerciantes –a gran escala–, se traduciría en un incremento de las demandas de obras de arte –pintura, escultura y artes decorativas en general– con las que ornamentar los nuevos edificios civiles y religiosos levantados con profusión en la mayor parte del reino. De ahí que la decisión de Salzillo de desarrollar su carrera profesional en Murcia se vio favorecida por las expectativas de trabajo que generaría este crecimiento económico experimentado por la sociedad murciana durante algo más de una centuria.

El objetivo de las siguientes páginas no es volver a señalar las realizaciones más o menos tópicas de esa Murcia dieciochista que tuvo como su primer referente artístico a este imaginero barroco; ni tampoco enumerar los exitosos datos estadísticos de una región que se incorporó con escasa originalidad a un ciclo expansivo común a toda Europa. Los aspectos más destacados del llamado *Siglo de Oro* del pasado regional están recogidos en algunas síntesis de plena vigencia todavía<sup>3</sup>, si bien este siglo, como sucede para el conjunto de

la Monarquía española, viene requiriendo de una profunda revisión historiográfica. No estaría de más preguntarnos hasta qué punto fue novedosa la llamada centuria ilustrada, si muchos de los fenómenos políticos, económicos y culturales que le son más consustanciales proceden –aunque sea de forma embrionaria– de impulsos que venían de antaño.

Por el contrario, aquí nos hemos centrado en las bases estructurales –espacio, población, economía y poder– que originan ese cambio de modelo de crecimiento que se opera en el territorio murciano a partir de 1680, aproximadamente, hasta finales del siglo siguiente. Es decir, el periodo que, *sensu lato*, podríamos denominar el *tiempo de Salzillo*, por desarrollarse en él la enorme actividad del taller de la familia Salzillo. Lo que pretendemos tratar es cómo los cerca de cien mil habitantes que en esos momentos iniciales poblaban los 20.000 km<sup>2</sup> del reino se adaptaron a una fase expansiva de prolongada duración que modificaría los factores productivos y la organización del espacio heredados de la centuria anterior. Una adaptación en la que, obviamente, no todos los vecinos estuvieron en similares condiciones de partida y en la que la mayor parte de los beneficios fueron controlados –y en su mayoría, usufructuados– por poderes cada vez más consolidados en el imaginario colectivo.

#### LA OCUPACIÓN DEL ESPACIO

A la altura de 1680 habían transcurrido ya más de treinta años de la mortífera peste de 1648, algunos menos de la también trágica inundación de 1651, no más de diez de los terremotos de 1672 y 1674 y muy pocos desde la otra epidemia catastrófica, la sucedida entre 1676-78; todo ello sin contar las periódicas sequías, plagas de langosta y malas cosechas que se habían encadenado desde la década de 1640 en esta parte de la cuenca mediterránea<sup>4</sup>. Si estas circunstancias comportaban en cualquier sociedad con escasa capacidad de resistencia y previsión una grave amenaza, en un reino, además, con una de las tasas de ocupación humana más bajas de Castilla –no más de 5-6 habitantes/km<sup>2</sup> en el siglo XVII– estos desastres naturales multiplicaban sus nefastas consecuencias. Así que, todavía a la altura de 1680, ningún vecino del reino podía olvidar, bien fuese por propia experiencia bien fuese por un subconsciente colectivo aún reciente, la desatada *Ira de*

1 Una aproximación a su biografía en Sánchez Moreno, José. 2005; también, Peña Velasco, Concepción de la. 1992; Montojo Montojo, Vicente. 2003, y, más recientemente, Peña Velasco, Concepción de la, y Belda Navarro, Cristóbal, coords. 2006, y Belda Navarro, Cristóbal, dir. 2007.

2 Existe una amplia bibliografía; a modo general, Marcos Martín, Alberto. 2000, esp. pp. 563-57, donde también se señala la numerosa historiografía regional al respecto.

3 Nos referimos especialmente a la síntesis elaborada por Pérez Picazo, María Teresa, y Lemeunier, Guy. 1984, de la que es en gran medida deudor este trabajo. También, Pérez Picazo, María Teresa; Lemeunier, Guy, y Chacón Jiménez, Francisco. 1979, y del último, 1980.

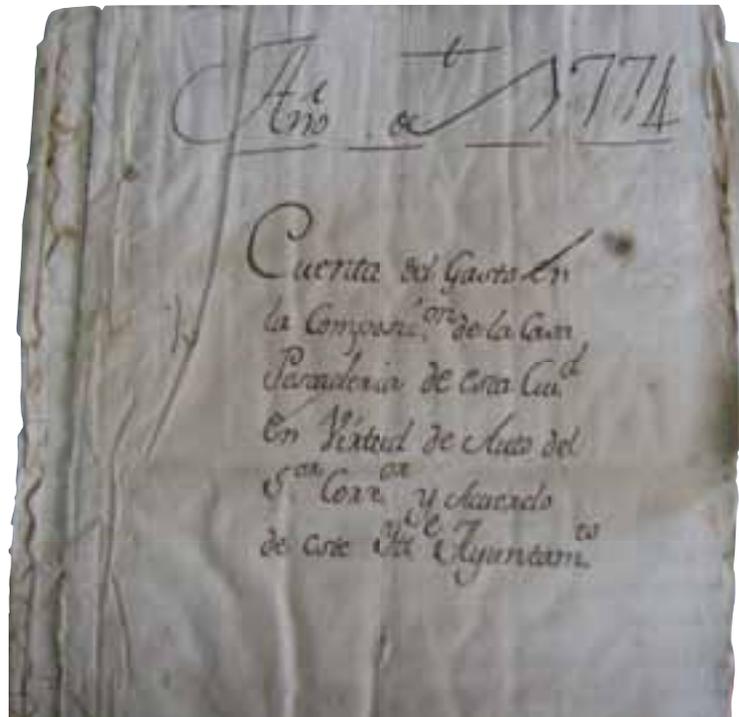
4 Una descripción de estas décadas en Frutos Baeza, José. 1988, esp. pp. 205-213; Hernández Franco, Juan. 1983; Abad González, José Miguel, y Ruiz Ibáñez, José Javier. 1991, y González Castaño, Juan. 1983.

*Dios*, que, en el caso de la capital, había traído «tiempos tan infelices que arruinaron la mayor parte de las casas y edificios de que se componía la ciudad»<sup>5</sup>.

Sin embargo, desde 1680, gran parte de esos fenómenos devastadores pertenecían al más inmediato pasado; a la memoria comunitaria de una sociedad que, por el contrario, había dejado atrás el periodo más grave de la «crisis» y se adentraba en una fase de recuperación que se prolongaría e, incluso, se acentuaría, durante la centuria siguiente. Esto no quiere decir que desapareciesen por completo los riesgos

Cieza en un 155%, la capital en un 25% y Lorca, que seguía siendo la segunda ciudad del reino, en un 18%. Aumentos más modestos, o la equiparación de las cantidades alcanzadas en 1591, se estaban registrando en el Altiplano, Moratalla o Cehegín; mientras que una parte importante de las localidades manchegas del reino, la vega de Molina, la sierra de Segura o el valle de Ricote reflejaban aún unas magnitudes demográficas comparativamente más retrasadas. Proporciones que serían ampliamente rebasadas a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, cuando, a pesar de la Guerra de Sucesión, los

Documento paleográfico (Murcia)<sup>(1)</sup>



climáticos y las epidemias de consecuencias ya conocidas; pero, cuando se dieron, lo hicieron sin la regularidad, virulencia y, sobre todo, en unas condiciones económicas de mayor tolerancia que las presentes en décadas anteriores. De hecho, hacia 1694, la ciudad de Cartagena había conseguido ya triplicar sus efectivos respecto a la población de finales del siglo XVI, Aledo-Totana los había incrementado en un 175%,

efectivos disponibles en el conjunto del reino prácticamente se duplicarían; ascenso que en el periodo comprendido entre 1694 y 1787 llegaría a ser de más del 200%<sup>6</sup>. La primera manifestación de este ciclo expansivo sería, por consiguiente, un extraordinario avance demográfico que permitía corregir, en cierta medida, la secular distribución de la población en el reino de Murcia.

5 A(rchivo)M(unicipal)M(urcia) A(cta)C(apitular) 1688, A(yuntamiento)O(rdinario) 24-II-1688: testimonio del regidor don Francisco Ceferino del Villar; en el mismo sentido AC 1688 AO 24-II-1688: memorial de la ciudad sobre moderación de censos.

6 Las proporciones están extraídas en su mayor parte de Pérez Picazo, María Teresa, y Lemeunier, Guy. 1982; Lemeunier, Guy. 1983; Chacón Jiménez, Francisco. 1986, y Torres Sánchez, Rafael. 1998.

Es verdad que este incremento en la densificación humana respondía a un fenómeno compartido con el resto de territorios hispánicos que pasaban por similares circunstancias; es decir, un crecimiento vegetativo fruto, fundamentalmente, de la diferencia entre el mantenimiento de unos índices altos de natalidad y mortalidad ordinarios y una sensible disminución de la morbilidad catastrófica<sup>7</sup>. Aunque no se trataba, en absoluto, de un modelo homologable a la *revolución demográfica* que por entonces se estaba dando ya en otras partes de Europa, proporcionaba un saldo positivo apreciable, siempre que no interviniese ninguna alteración coyuntural. Junto a esta notable mejoría global que resultaba de tan débil equilibrio, se hallaba una segunda serie de motivos más limitados en sus repercusiones: la existencia de un fluido trasvase migratorio procedente de villas manchegas más o menos próximas al reino de Murcia, al que se añadía los propios movimientos redistributivos de origen interno, debidos principalmente a manifestaciones más agudas de la «crisis» en los núcleos urbanos<sup>8</sup>. En ambos casos, estos aportes demográficos no masivos se debían a un localizado empeoramiento de las condiciones de subsistencia, de modo que la salida hacia regiones y comarcas que antes –o de forma más acentuada– estaban experimentando ese crecimiento, se convertía en un mecanismo natural que regulaba la propia sociedad y trataba de lograr una mejora individual y familiar.

Los potenciales regadíos, las marinas de la costa murciana y las tierras interiores del corregimiento de Chinchilla serían las áreas que principalmente absorberían un incremento demográfico que se iría generalizando por todo el territorio. En cuanto a los primeros espacios, ya se había advertido durante el siglo XVI un lento deslizamiento de los núcleos habitados a lo largo de las pendientes, buscando las zonas regadas y los ejes de comunicación de los valles; proceso que, frenado a lo largo del XVII, comenzaba ahora a retomarse. La progresiva despoblación de las «parroquias altas» de la ciudad de Lorca o la colonización de Totana son probablemente dos casos paradigmáticos, a pesar de que la segunda no obtuviese su segregación de la villa de Aledo hasta una fecha tan tardía

como 1793<sup>9</sup>. Pero esta tendencia, que en el siglo XVI no conllevaría una ruptura del modelo de poblamiento implantado tras la conquista cristiana, sí lo haría, por el contrario, durante el siglo de expansión iniciado en estas décadas finales del siglo XVII. Es entonces cuando no sólo se cultivan completamente estas huertas próximas a los centros urbanos, sino que se consolida una repoblación fuera de los límites tradicionales marcados por las murallas medievales; los mismos límites que los vecinos del reino habían identificado secularmente como sus espacios de seguridad más inmediatos. Un proceso que si en los grandes municipios de Murcia, Cartagena o Lorca es más llamativo por el número de personas que implicó, también se pudo constatar en otras villas de dimensiones más reducidas, como sucedía en los términos de Mula, Caravaca, Yecla, Calasparra o, inclusive, en los diseminados por un valle de Ricote en teoría libre de población morisca<sup>10</sup>. En algunas de estas localidades, especialmente en las grandes ciudades, la dilatación del asentamiento humano inicia una tensión emotiva entre un *alma* urbana y otra rural que perduraría en los siglos siguientes.

Huertas, pero más aún campos. Las expectativas que en esos años avanzados del Seiscientos empiezan a ofrecer unas tierras casi deshabitadas y con un innegable aprovechamiento agrícola, es lo que convierte las depresiones del litoral murciano en una especie de nuevos *Macondos* por ocupar. Este atractivo se vio intensificado por la relativización del peligro berberisco, causante desde el periodo bajomedieval de una persistente despoblación en estas jurisdicciones dependientes de las tres ciudades meridionales del reino; relativización a la que habría contribuido un descenso de la propia presión corsaria, la vigilancia que ofrecían las torres de costa y el mismo proceso repoblador, que aportaría una espontánea sensación de defensa a los colonos que se fueron estableciendo<sup>11</sup>. Nuevos espacios en los que, sin embargo, quedaba muy lejano el ordenamiento judicial de las correspondientes ciudades, lo que facilitaba el surgimiento de una importante conflictividad interna. La ocupación ilegítima de tierras, el uso de una violencia no reglada para dirimir disputas personales o las querellas por unos recursos hídricos siempre escasos, fueron fenómenos endémicos en el interior de estas sociedades

7 El contexto general en Nadal, Jordi. 1984, esp. pp. 82-126; Bustelo, Francisco. 1989, y los trabajos regionales contenidos en Pérez Moreda, Vicente, y Reher, David, eds. 1987.

8 Chacón Jiménez, Francisco. 1986, esp. pp. 118-124. Sobre esta redistribución intrarregional, Torres Sánchez, Rafael. 1991.

9 Merino Álvarez, Abelardo. 1981, esp. pp. 280 y 452-453.

10 Lemeunier, Guy. 1985.

11 Ruiz Ibáñez, José Javier. 1997; Rubio Paredes, José María. 2000, y Muñoz Rodríguez, Julio D. 2006.

rurales. Sin duda que estas tierras del litoral murciano, que comprendían parajes como Pinatar, Roda, San Ginés de la Jara, Alumbres, Torre Morata o Águilas, debían generar entre estos nuevos habitantes expectativas de un futuro mejor; pero unas expectativas que no estaban exentas de serias dificultades, al no acudir la justicia con la puntualidad conveniente para «atajar en caso de discordias los daños y perjuicios que de ellas resultan»<sup>12</sup>.

Más tardía fue la ocupación de los campos que rodeaban las villas manchegas del reino de Murcia. Hasta finales del siglo XVII, su población se concentraba en las cabezas de municipio, lo que apenas permitía mayor actividad económica que una ganadería extensiva conectada periféricamente con las redes mesteñas castellanas. A pesar de que los síntomas de recuperación demográfica se hicieron sentir con tres o cuatro décadas de diferencia respecto a las zonas más meridionales del reino, su paulatina concreción terminaría convirtiéndose en la mejor garantía para el afianzamiento de este otro frente roturador. La prueba más contundente fue el fuerte empuje de villas que hasta entonces habían ostentado una posición más relativa en el conjunto regnicola, como fue el caso de Albacete, que llegaría a cuadruplicar su población entre 1646-1769 y a ser designada en este último año como sede de corregimiento; su consolidación política le proporcionaría una total autonomía de su antigua matriz, la ciudad de Chinchilla, y desde la segunda mitad del siglo XVIII, una evidente hegemonía que, con el tiempo, le valdría la capitalidad de su provincia<sup>13</sup>. En consecuencia, la progresiva ocupación de espacios tan distintos como los que aún permanecían escasamente poblados, produciría desde la década de 1680 la segunda manifestación de este ciclo expansivo en el reino de Murcia.

Pero poblar significaba, fundamentalmente, construir, modificar, alterar el espacio; por lo que la transformación del paisaje del reino sería la tercera innovación de esta centuria. Es lógico que la gradual colonización de unos campos infrautilizados y con una mínima población permanente hasta esos instantes llevase consigo una inevitable reordenación del territorio. Las estructuras político-administrativas tardarían un tiempo en implantar una cierta regulación comunitaria en

unos espacios donde muy débilmente habían tenido efectividad conceptos tales como *propiedad y gobierno*, lógicamente identificados con el ordenamiento de las ciudades inmediatas; serían, más bien, las actuaciones cotidianas de los hombres sobre el medio las que empezasen a cambiar el aspecto natural de estas áreas<sup>14</sup>. Así, por ejemplo, se amplía una red de caminos hasta ese momento muy reducida y esquematizada, que permitió poner en comunicación estas nuevas comunidades con los centros urbanos y comerciales<sup>15</sup>; se desarrolla la estructura dezmatoria, encargada de recaudar en especie este tributo eclesiástico de tanta trascendencia para la Iglesia en el siglo XVIII<sup>16</sup>, y, frente a las contadas casas-fortalezas que se habían levantado en el Quinientos, iría desarrollándose por las marinas murcianas un proceso de *nucleación* en torno a unas ermitas a las que, para asombro de las autoridades jurisdiccionales, solía asistir una «numerosa concurrencia»<sup>17</sup>. No habrían de pasar muchas generaciones para que esas ermitas no bastasen en el pertinente cuidado del alma de una creciente población; de modo que su transformación en pilas bautismales y, más tarde, en parroquias, iría completando el mapa diocesano del reino<sup>18</sup>. Es el caso de las parroquias de Torre Pacheco, probablemente la primera en todo este proceso repoblador (1603, aunque reconstruida en 1704), San Javier (1698), Corvera (¿primer cuarto del siglo XVIII?) y Sucina (1744) en el campo de Murcia; Alumbres, Pozo Estrecho y La Palma en el de Cartagena (1699-1701); Nogalte y Campo Coy en Lorca (1723), o El Salobral, Pétrola, Bonete y El Villar en las tierras manchegas del corregimiento de Chinchilla en distintos momentos del siglo XVIII. Unas parroquias que no sólo constituyeron el reflejo más evidente de este intenso poblamiento de los sectores rurales del reino, sino que compondrían, en muchos casos, las bases sobre las que se asentarían un siglo después los futuros ayuntamientos liberales<sup>19</sup>.

La progresiva roturación de nuevas huertas y campos, pronto requirió también de la fabricación de una tecnología hidráulica que posibilitase un aprovechamiento más eficaz

12 AMM AC 1688 AO 24-XII-1688.

13 Irlés Vicente, María del Carmen. 1997; Ñacle García, Ángel. 1990, esp. pp. 95-103; Cózar Gutiérrez, Ramón. 2004, y Vilar Ramírez, Juan Bautista. 2003, esp. pp. 85-130.

14 Lemeunier, Guy. 1997, y Jiménez de Gregorio, Fernando. 1956-1957.

15 Lemeunier, Guy. 1989, y Hernández Franco, Juan. 1989.

16 Montojo Montojo, Vicente. 1993, esp. pp. 149..

17 AMM AC 1689 AO 24-XII-1689.

18 Una evolución general, Irigoyen López, Antonio, y García Hourcade, José Jesús. 2001, esp. pp. 32-42, y Andreu Andreu, Antonio. 1998; también, Jiménez de Gregorio, Fernando. 1984, esp. pp. 133-137.

19 Vilar García, María José. 2004, esp. pp. 156-164.

de los reducidos recursos hídricos. Norias, aceñas, molinos, canales y acequias brotaron en los campos de Murcia, Cartagena, Lorca, así como en los del interior del reino, que inician, amplían o perfeccionan unas redes de irrigación que desde tiempo atrás fenecían en las huertas más cercanas a los núcleos habitados<sup>20</sup>. A las numerosas construcciones de acequias debidas a la iniciativa privada en toda la geografía regional, se sumarán algunos proyectos ideados por las distintas administraciones públicas. En este sentido son de destacar dos obras emblemáticas en la comarca lorquina –la más condicionada por la escasez de agua– que abren y cierran cronológicamente este ciclo expansivo: el canal construido por el concejo desde las fuentes de Luchena, iniciado en 1682, aunque no terminado hasta 1758, y los pantanos de Puentes y Valdeinfierno (1786), levantados a instancias de un *reformismo borbónico* que encontró en las obras públicas uno de sus pilares de legitimación social<sup>21</sup>.

Aunque esta centuria expansiva otorgaría un protagonismo mucho mayor al medio rural frente al urbano, lo que difiere de otras áreas europeas en las que la *ruralización* no fue tan acentuada<sup>22</sup>, las principales ciudades del reino –Murcia, Cartagena, Lorca o Villena– participarían igualmente de este destacado crecimiento económico. En primer lugar, porque también en las actividades artesanales y comerciales propias de estas áreas se aprecia una cierta prosperidad a lo largo del siglo XVIII<sup>23</sup> y, en segundo lugar, porque, en realidad, las ciudades existentes en el reino de Murcia –verdaderas *agrocidades* en terminología geográfica– mantenían una tradicional simbiosis con su entorno rural circunvecino. La ciudad, además de cumplir con su función mercantil y administrativa, era el destino de las detracciones impositivas y el lugar de residencia de la mayor parte de los grandes propietarios, ya fuesen nobles o eclesiásticos; a pesar de que una parte creciente de la población viviese en unas –cada vez– más *llenas* jurisdicciones rurales. Únicamente Cartagena, y básicamente a partir del auge que experimentaría con la

especialización militar que el arsenal trasladó a su puerto<sup>24</sup>, poseería más diluidos los rasgos esenciales de este modelo dual completamente válido para el resto de ciudades del reino.

Los crecientes recursos obtenidos en huertas y campos a partir de la producción agrícola serían, sin embargo, reinvertidos en los grandes núcleos habitados. De hecho, desde la coyuntura que se inicia en torno a las décadas de 1670–1680, y sobre todo a lo largo del siglo XVIII, se asiste a una profunda remodelación urbana de la que todavía son deudores los centros de numerosas localidades murcianas. Muy pocos conservan edificios anteriores a esas fechas, mientras que la mayoría poseen infinidad de ejemplos de la arquitectura dieciochista. Además del ejemplo patente de la capital, quizás el máximo exponente de una transformación urbanística y arquitectónica sustentada en un sensible auge económico, se pueden comprobar evoluciones similares en casi todas las poblaciones del resto del reino, especialmente aquellas –Lorca, Albacete, Cieza, Caravaca, Mula– ubicadas en áreas que vivieron un fuerte impulso roturador<sup>25</sup>. El levantar una catedral, una iglesia, un palacio o, incluso, una simple casa en los nuevos campos roturados no sólo se convirtió en el símbolo de muchos deseos de progreso individual y colectivo, sino también en la mejor muestra de una sociedad que había dejado atrás aquellos otros «tiempos tan infelices» del siglo XVII.

### UN ESPACIO QUE SE EXPLOTA

La incorporación de nuevas superficies a las actividades agrícolas se tradujo, lógicamente, en un aumento de la producción. A pesar de que la Guerra de Sucesión tendría uno de sus escenarios más activos dentro del territorio murciano, hacia 1710 hubo zonas –las más meridionales– que ya habían doblado las cantidades obtenidas en los años de mayores rendimientos del siglo XVI. Estos resultados, que contrastaban con los del antiguo marquesado de Villena y el interior manchego, que no conseguirían crecimientos apreciables hasta una o dos décadas después, eran consecuencia de la gran difusión que los cereales estaban especialmente alcanzando en el inicio de este ciclo expansivo<sup>26</sup>. Pero, además del cambio

20 Pérez Picazo, María Teresa. 1995; Montaner Salas, María Elena. 1982, y para el siglo XVI, Montojo Montojo, Vicente. 1993, esp. pp. 161-170.

21 Una descripción sobre el canal, A[rchivo]M[unicipal]L[orca] AC 1690 AO 11-III-1690; en cuanto a los pantanos, Hernández Franco, Juan; Mula Gómez, Antonio J; y Gris Martínez, Joaquín. 2002.

22 Por ejemplo, Wrigley, E. A. 1985.

23 García Abellán, Juan. 1976, y Cañabate Navarro, Eduardo. 1962.

24 Andrés Sarasa, José Luis. 1987; sobre el arsenal, Pérez-Crespo Muñoz, María Teresa. 1992, y Marzal, Amparo. 1993.

25 Hernández Albaladejo, Elías. 1980, esp. pp. 316-326; el caso de Lorca, por ejemplo, en Merino Álvarez, Abelardo. 1981, esp. pp. 425-427.

26 El caso de Lorca en Lemeunier, Guy. 1987a y 1990a, y Losada Azorín, Antonio. 2002, para la zona manchega.

que esto iba a suponer en el abastecimiento alimentario, esta mayor proporción de grano disponible también facilitó que una parte importante se pudiese derivar para su comercialización, y en momentos de necesidad en otras partes de la Monarquía, que fuese empleado por las elites locales como uno de los elementos que se introdujeran en la negociación política con la Corona.

A los cereales pronto se sumaron la vid, el olivo, el cáñamo o el lino, aunque el triunfo definitivo sería de aquellos cultivos destinados a la exportación, sobre todo, la barrilla<sup>27</sup>. Esta planta de transformación, empleada en la fabricación de vidrio y jabón, se convirtió en un factor trascendental en la posterior evolución económica regional, por cuanto consolidó y amplió a lo largo del siglo XVIII las roturaciones iniciadas en los campos murcianos. En cierto modo, se podría decir que la barrilla –junto a los cereales– logró hacerse en el secano con el lugar predominante que la sericultura había conseguido ocupar cien años antes en el regadío. Un éxito que contrastaba con la crisis que desde mediados del siglo XVII arrastraba la producción sericícola, motivada en las malas condiciones climáticas, el descenso de precios por la reducción de su demanda internacional y en los fracasos a que habían conducido todos los intentos para su elaboración *in situ*<sup>28</sup>. No era extraño, por consiguiente, que desde la década de 1680 muchos vecinos de la huerta de Murcia estuviesen sustituyendo sus antiguas moreras por la siembra de cereales, a pesar de la oposición de un concejo tan interesado en mantener los ingresos impositivos situados en la comercialización de esta materia prima textil<sup>29</sup>. La disfunción creada entre barrilla y sericultura se mantendría hasta bien entrado el XVIII, cuando la recuperación del cultivo de la morera (1740-1750) propiciase su segunda *edad de oro* que perduraría en el siglo XIX<sup>30</sup>. Desde ese momento, los dos *motores* del agro murciano –la barrilla en el secano, la seda en el regadío– no dejarían de aportar a sus numerosos productores unas crecidas rentas, que promoverían el comercio interior, incentivarían el consumo

privado y harían descender, sensiblemente, fenómenos sociales tan endémicos en otros tiempos como el bandolerismo<sup>31</sup>.

Pero tanto barrilla como seda en bruto compartían una misma peculiaridad: eran materias primas que otorgaban mayor peso a los componentes extravertidos de una economía que empezaba a salir, paradójicamente, de una autarquía acentuada por la crisis de las décadas centrales del Seiscientos. Esta especialización tuvo que (re)construir unas redes comerciales que ponían en contacto la producción del reino de Murcia con los centros de transformación, situados desde principios del siglo XVIII principalmente en Centroeuropa. El escaso interés por llevar a cabo esta elaboración en el propio territorio, e incluso por mantener las pocas instalaciones del embrionario proceso manufacturero, como sería el caso de las reales fábricas de hilado de seda fundadas en la capital entre 1770-1800 al estilo piemontés y tolonés<sup>32</sup>, conllevaría una creciente dependencia del exterior que retardaría –cuando no impediría– la modernización de las estructuras productivas y la aparición de un desarrollo económico sostenido. Esta situación de dependencia era muy similar, por ejemplo, a la que por esas mismas fechas incurrirían territorios americanos de la Monarquía, volcados en una intensa explotación de productos como el cacao<sup>33</sup>. De manera que el crecimiento agrícola y demográfico que se percibía en toda la geografía regional –al igual que cien años después sucedería con el auge de la minería– mayormente promovería un creciente comercio exterior condicionado por la demanda de estos géneros para la exportación<sup>34</sup>.

Lo cierto es que tanto los intercambios que utilizaban rutas de larga distancia como aquellas otras transacciones que se concretarían en el mercado interior, experimentaron un fuerte desarrollo durante el siglo XVIII<sup>35</sup>. Gracias a este auge mercantil –que se unía a los efectos positivos del arsenal–, el puerto de Cartagena no sólo recuperó la actividad de otros momentos, sino que se convirtió en la puerta más importante

27 Gris Martínez, Joaquín. 1982, y Pérez Picazo, María Teresa, y Lemeunier, Guy. 1985.

28 Miralles, Pedro. 2002, esp. pp. 59-61.

29 AMM AC 1683 AE 8-III-1683: informe al superintendente don Luis Salcedo.

30 Olivares Galvañ, Pedro. 1976, esp. pp. 108-111. Para la primera época dorada, Chacón Jiménez, Francisco. 1979, esp. pp. 264-269 y Pérez Picazo, María Teresa, y Lemeunier, Guy. 1987.

31 Pérez Picazo, María Teresa, y Lemeunier, Guy. 1988, y sólo del segundo, 1990b. También, Molina Puche, Sebastián. 1997-1998.

32 Olivares Galvañ, Pedro. 1976, esp. pp. 191-197, y Lemeunier, Guy. 1986.

33 Para los casos americanos, McFarlane, Anthony. 2001.

34 Las bases económicas en la transición contemporánea en Martínez Carrión, José Miguel. 2002, esp. pp. 209-227.

35 Pérez Picazo, María Teresa, y Lemeunier, Guy. 1984, esp. pp. 148-152; de la primera, también 1988.

del comercio regional<sup>36</sup>. Los mercaderes ya existentes en esta ciudad verían reforzada su posición con el florecimiento de una renovada burguesía de negocios que iría irradiándose por el interior del reino; burguesía en la que los comerciantes de origen francés –y también catalán– desplazarían la influencia que habían ostentado los genoveses desde el siglo XVI<sup>37</sup>. Prueba de este influjo sería el nombramiento desde 1706 del regidor cartagenero don Francisco José Montenegro Imperial como «juez conservador de la nación francesa»<sup>38</sup>, además del ascendiente que desde esos momentos el cónsul francés, don José Domás, lograría desempeñar dentro del poder local<sup>39</sup>. En este relevo del origen *nacional* de los comerciantes no fueron ajenas las posiciones mantenidas durante el conflicto sucesorio –la *Señoría* genovesa se distinguiría por su defensa de la casa de Austria–, así como tampoco la nueva dirección norte-sur que tomaría ahora la exportación de productos murcianos en el contexto europeo; ambos motivos contribuirían a la creciente mediación que ejercían estos comerciantes asentados en el reino de Murcia con los puertos franceses.

Asimismo, el aumento del tráfico comercial también tuvo su proyección interna a través de las ferias locales, que, desde fechas tan tempranas como 1684 y a lo largo de toda la centuria posterior, tomaron un nuevo impulso. El crecimiento de la demanda doméstica, causada por el aumento demográfico y la mejora de expectativas en general, sería aprovechado por el primer monarca borbónico para premiar fidelidades de guerra. Así, renovó ferias ya existentes –caso de Murcia o Lorca– y concedió el privilegio de celebrar otras nuevas –en Albacete o en la simbólica villa de Almansa–, que también ayudarían a dinamizar el espacio económico regional dieciochista<sup>40</sup>.

Invertir en tierras entre 1680 y 1750 se hizo, como consecuencia de todos estos factores, muy rentable; más aún, extremadamente rentable. La producción agraria tenía una rápida salida y las posibilidades para todo aquel que quisiese participar en tan lucrativo comercio se multiplicaban a ojos vista. Ya no eran sólo los recientes pobladores que conseguían roturar una pequeña superficie en los campos que lideraban este crecimiento agrícola: unas veces mediante un censo con el concejo correspondiente<sup>41</sup>, otras veces –las más– apropiándose sin título tierras y balsas que pertenecían a los baldíos municipales<sup>42</sup>. Sino que eran, sobre todo, los miembros de las oligarquías locales los que de una forma más activa estaban aprovechando cualquier resquicio en el gobierno local para incrementar sus posesiones territoriales. Es verdad que hubo quien aprovechó el momento de desarrollo agrario para modernizar la explotación de sus propiedades, como fue el caso de los Molina de Junterón en su señorío de Beniel, que desde la década de 1680 lo pusieron en cultivo mediante enfiteusis, o por las mismas fechas, los Roda en su extenso mayorazgo del litoral marmenorenses. Pero fue mucho mayor el número de oligarcas que se sirvieron de sus influencias en los grandes concejos para obtener mercedes, ventas o arriendos de tierras baldías que posteriormente roturarían mediante una creciente mano de obra no propietaria –colonos, arrendadores y jornaleros–<sup>43</sup>; así como los que, amparándose en la organización caótica que iba aparejada al proceso roturador, se adueñaron ilegítimamente de grandes extensiones. Ese fue el caso, entre tantos otros, de los regidores don Pedro Fontes Carrillo, don Simeón Molina de Junterón y don Antonio Martínez Fortún, en el campo de Murcia<sup>44</sup>, y, en la marina de Lorca,

36 Montojo Montojo, Vicente. 1993, esp. pp. 292-308, y Velasco Hernández, Francisco. 2001, esp. pp. 88-93. La etapa posterior en Román Cervantes, Cándido. 1989-1990; Parrón Salas, Carmen. 1990, y Montojo Montojo, Vicente, y Maestre de San Juan Pelegrín, Federico. 2005 y 2007, a quienes agradezco el haberme proporcionado una copia de este último trabajo.

37 El crecimiento de la comunidad francesa en Lemeunier, Guy, y María Teresa Pérez Picazo. 1990c, y Montojo Montojo, Vicente. 1993, esp. pp. 252-265.

38 A(rchivo)H(istórico)N(acional) E(stado) 409: Cartagena, 9-XI-1711: él mismo a don José Grimaldo.

39 Además de llevar a cabo labores de mediación y traducción con mercaderes y autoridades francesas, A(rchivo)M(unicipal)C(artagena) AC 1708 A014-IV-1708, sería nombrado interinamente como capitán del puerto, AHN E 317: Murcia, 22-III-1707: don Daniel Mahoni a don José Grimaldo.

40 A(rchivo)G(eneral)S(imancas) C(contaduría)C(uentas) Procesos y Expedientes 2032: Autos hechos en virtud de Real despacho de S. M. de pedimento de la muy Noble y muy Leal ciudad de Lorca pretendiendo transferir la feria

que tiene el día de San Martín al de Santa María de las Huertas [...], año de 1684. Sobre la de Murcia, AHN E 454: Memorial de la ciudad, año 1714.

41 La fase inicial de este proceso en AMM 2736: Inventario General de las escrituras hechas en el campo de Murcia desde 1640 a 1692; igualmente, Lemeunier, Guy. 1987b.

42 AMM AC 1691 AE 19-X-1691: sobre la propiedad de la balsa de El Jimenado; AMC AC 1697 AO 20-VII-1697, AC 1700 AO14-IX-1700 y AC 1710 AO 9-VIII-1710: labranzas ilegales en el Rincón de San Ginés y los Marjales; o AML AC 1698 A 5 y 12-IV-1698: inserta relación de infractores por labranzas ilegales.

43 AMM AC 1693 AE 19-I-1693 y AO 31-I-1693: venta a don Ambrosio Fontes Carrillo para levantar una compañía en la ciudad; AML AC 1699 AO 2-VI-1699: venta y merced a don Diego Antonio de Albuquerque en la marina de Cope; o A(rchivo)H(istórico)L(orca) 612: Lorca, 21-VIII-1712: escritura entre la ciudad y don Alonso de Guevara sobre la merced de 204 fanegas en la marina de Águilas; y AMC AC 1702 AO 21-XI-1702: José Gombao sería acusado de servir de testafiero a «caballeros capitulares» en su oferta para arrendar tierras del Rincón de San Ginés.

44 AMM AC 1685 AO 11-IX-1685. El segundo era regidor en Cartagena.

de los también regidores don Diego Antonio de Albuquerque, don Alonso de Guevara, don Alonso García de Alcaraz y del canónigo de la colegiata de San Patricio don Pedro Espinosa Blázquez<sup>45</sup>. Un hecho que, como ya en 1695 se reconocía en el concejo lorquino, «ha muchos años está pasando sin que haya quien lo ignore»<sup>46</sup>.

Si la coerción podía dar algunos resultados frente a los individuos menos destacados de estas nacientes comunidades<sup>47</sup>, no sucedía lo mismo con los grupos poderosos que practicaban parecidas estrategias de apropiación. Aunque, en ocasiones, algunos corregidores de los grandes concejos con término en el litoral trataron de frenar estas usurpaciones por medio de visitas de comisarios o mediciones de tierras<sup>48</sup>, los beneficios que las haciendas municipales pudieron extraer fueron globalmente bien reducidos. En primer lugar, porque eran los propios regidores los que encabezaban esta acaparación de tierras, lo que no facilitaba una intervención decidida de los concejos al mediar intereses corporativos. Y, asimismo, porque la existencia de estas roturaciones ilegítimas se amparaba en los limitados medios que –al menos en un primer momento– las justicias locales disponían para hacer cumplir su autoridad en estas jurisdicciones alejadas de los núcleos urbanos. Si bien la expansión de los frentes de roturación coincidiría con la codificación e impresión de ordenanzas de campo y huerta de gran parte de las ciudades y villas del reino<sup>49</sup>, éstas se tradujeron en un reforzamiento del control y monopolio que ejercían los principales oficios municipales sobre estos potenciales sectores agrícolas. Es decir, los mismos que eran denunciados por infringir las leyes iban a establecer los mecanismos de legitimación para el uso y conservación de las aguas y baldíos comunitarios.

En consecuencia, serían individuos pertenecientes a las familias linajudas del reino los que llevasen a cabo una concentración mayor de tierras y los que, primeramente, se beneficiasen por diversas vías de la puesta en cultivo de unos espacios casi despoblados hasta esos momentos. Tal concentración era paralela, además, a la que estos mismos actores sociales estaban logrando en la propiedad vinculada: el periodo que abarca las últimas décadas del siglo XVII y la primera mitad del siguiente se caracterizó por la conformación de grandes patrimonios que desbordaban los antiguos límites locales para irradiarse por el conjunto del reino de Murcia<sup>50</sup>. Las estrategias matrimoniales entre las distintas oligarquías regnícolas, además de los pleitos en los altos tribunales castellanos, estaban en la base de este acopio inmobiliario, al que igualmente contribuía un tercer elemento de no menos fuerza: los mayorazgos *ex novo*, mayoritariamente situados sobre tierras de secano recién *adquiridas*, que se añadían a los constituidos desde el siglo XVI en los diversos regadíos regionales. El número de fundaciones de vínculos alcanzó durante esta coyuntura las cotas más altas de la época moderna, en especial en aquellas poblaciones que más volumen de suelo estaban ocupando –la capital o la ciudad de Lorca, por ejemplo–, y su fecha de creación venía a reflejar los ritmos de crecimiento económico y demográfico que se produjeron en el conjunto del territorio: desde el más temprano conseguido en las zonas meridionales, al más tardío del interior del reino<sup>51</sup>. De esta manera, las grandes roturaciones no sólo iban a modificar el paisaje regional, sino que también introducirían cambios sustanciales en las estructuras productivas, en las relaciones sociales y, por supuesto, en la organización política, que a largo plazo comprometerían este desordenado crecimiento regional.

### UN ESPACIO QUE SE REORGANIZA

Es sabido que la acumulación de capital casi siempre antecede al prestigio social en las sociedades antiguorregimentales. Y una concentración económica como la que se produjo en el reino de Murcia durante el siglo XVIII necesariamente se traduciría en una redistribución del poder real y simbólico. Los parámetros económicos, y también honoríficos,

45 AML AC 1695 AO 21-V-1695 y AC 1707 AO 7-X-1707.

46 AML AC 1695 A 14-V-1695: informe del procurador general don Juan Pérez Monte.

47 AML AC 1698 AO 5-VII-1698: cobranza por las roturaciones ilegales.

48 AMM AC 1685 AAOO 21-VIII y 13-X-1685; AML AC 1698 AO 18-X-1698; AMC AC 1702 AO 10-X-1702: medición de tierras en las jurisdicciones del campo; mientras que AML AC 1689 AO 23-VII-1689 y AC 1698 AO 8-IV-1698 y AMC AC 1697 20-VII-1697: comisiones.

49 *Ordenanzas del campo y la huerta de Murcia* aprobadas por Carlos II, Murcia, 1695 [hay reed. fac. Murcia, 1981]; las de Lorca, cuyo regimiento expresaría ya la necesidad de imprimirlas en 1691 –AML AC 1691 AO 14-VII-1691–, no saldrían hasta 1713, v. ed. facsímil *Ordenanzas de Lorca*. Edición e introducción de Lemeunier, G. Murcia, 1983; *Ordenanzas de la ciudad de Cartagena* (1738). Edición e introducción de Abad Merino, M. Murcia, 2002, y *Ordenanzas municipales de la Ribera del Júcar*: villa de Ves (1589) y Jorquera (1721). Edición e introducción de Almendros Toledo, J. M. Albacete. 1989.

50 Pérez Picazo, María Teresa. 1990, esp. pp. 47-56; dos ejemplos en Montojo Montojo, Vicente. 1991, y en Hernández Franco, Juan, y Antonio Peñafiel, Ramón. 1998.

51 Pérez Picazo, María Teresa. 1990, esp. pp. 57-62.

que hasta entonces habían sido válidos en la regulación del orden social, estaban perdiendo vigencia en su capacidad para reflejar la cambiante realidad que vivía la heterogénea sociedad murciana. La posesión de un limitado capital económico –mayorazgos, propiedad libre– y político-honorífico –oficios municipales, hidalguía–, había dejado de ser ya suficiente para mantener el peso que tradicionalmente ambos elementos habían otorgado a sus titulares en la mayoría de ciudades y villas castellanas. Las modificaciones que se estaban suscitando en el estatus individual/familiar comenzaban en los propios núcleos locales, impulsadas por unas mayores rentas disponibles y unas crecientes relaciones serviciales con el monarca; pero estas modificaciones no se circunscribieron a los ámbitos más concretos, sino que se prolongaron por un espacio regional que tendía a estar más jerarquizado e interrelacionado entre el centro y sus partes.

Tanto la *provincialización* fiscal implantada a lo largo del siglo XVII como el activo papel desempeñado por las ciudades de voto a partir de 1665, conllevaron potenciar la influencia de las capitales castellanas en el sistema de relaciones políticas. La ciudad de Murcia, que había ejercido durante los siglos anteriores una débil *auctoritas* regional, especialmente en el interior del reino, fue conformándose como un activo polo administrativo con potestad efectiva –*superintendencia* y renovación del servicio de Millones– sobre todo el territorio *provincial*. La urbe capitalina pasó a desempeñar una actividad política cada vez más frecuente y tangible, circunstancia a la que también contribuía la falta de una sólida institución común para el conjunto del reino. El cargo patrimonial de *adelantado* y *capitán mayor*, asumido desde el siglo XV por los marqueses de los Vélez, suponía la única jurisdicción no religiosa –como la diócesis o, en cierto modo, la Inquisición– que englobaba a los habitantes del reino; una jurisdicción que, por lo demás, sería asumida desde 1651 por los *gobernadores de Cartagena* como tenientes de adelantados, lo que fortalecería a los agentes territoriales de la Corona frente al poder clientelar que tradicionalmente había representado –y todavía mantendría a finales del siglo XVII– la casa Fajardo. Esta transformación en el seno de los poderes tradicionales que se asentaban en el reino de Murcia terminó por concretarse después de la Guerra de Sucesión con la consolidación de la capacidad de intervención de la Corona<sup>52</sup>. El poder soberano fue el verdadero ganador de

un enfrentamiento armado que tuvo un carácter esencialmente civil, como lo demuestra la rápida asimilación del reformismo borbónico por la población.

Si esto sucedía a un nivel más normativo, también tuvo su plasmación en esferas más cotidianas de los nexos intraregionales. Por un lado, las localidades del reino requirieron con más asiduidad enviar regidores a la capital o, incluso, nombrar delegados en ella, con el fin de negociar las crecientes cuestiones fiscales o militares que de forma ordinaria se ejecutaban desde esa ciudad<sup>53</sup>; recurso que alcanzaba aún mayor amplitud cuando se trataba de un socorro a la costa, el reparto de una contribución militar o de las circunstancias extraordinarias que traería consigo el conflicto sucesorio. El emergente protagonismo político de la ciudad de Murcia coincidiría, asimismo, con la decadencia de instituciones comarcales depositarias de antiguas funciones intermediarias, como sucedía con las *Juntas del marquesado de Villena* en las poblaciones manchegas del viejo señorío de los Manuel. Durante el siglo XVII, sólo se llegaron a convocar en tres ocasiones –1610, 1658 y 1691–, la última para organizar muy probablemente el socorro general a la ciudad de Alicante solicitado por la Corona ante el riesgo de un desembarco de la armada francesa<sup>54</sup>.

No era esta, sin embargo, la única muestra del inusual protagonismo de la capital en el espacio político regional. Mayor trascendencia poseía la intensificación de las relaciones sociales que se produjo entre las elites del reino, y, especialmente, entre éstas con la radicada en la capital. La circulación y establecimiento de vecinos procedentes del resto del reino en la ciudad de Murcia, así como los crecientes enlaces matrimoniales que las distintas oligarquías locales iban a contraer con miembros de la élite de la capital, tuvieron como uno de sus objetivos aprovechar los considerables beneficios políticos que conllevaba pertenecer a un concejo con voto en Cortes. Ser visible a los *ojos* del soberano era el primer requisito para conseguir las mercedes deseadas, con independencia de que esa visibilidad llegase a instancias monárquicas a través de los diversos delegados distribuidos en el territorio. Y, una vez

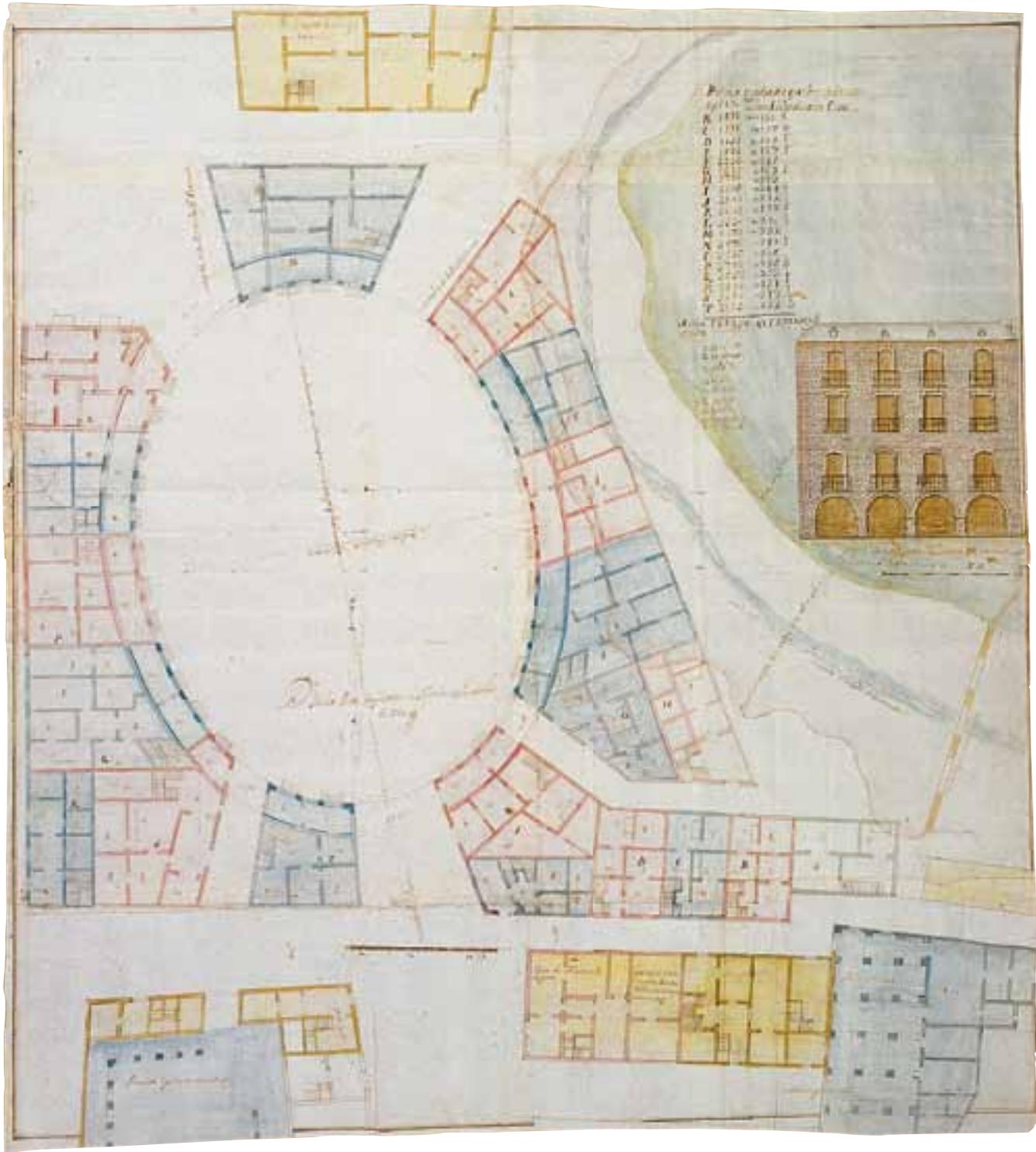
de Arce, Domingo. 2004, esp. pp. 33-64; Muñoz Rodríguez, Julio D. 2003a, y Guillamón Álvarez, Francisco Javier, y Muñoz Rodríguez, Julio D. 2006.

53 Por ejemplo, el caso de Lorca: AML AC 1691 AO 5-XI-1691: comisión del regidor don Eugenio de Yepes para deudas atrasadas, y AC 1695 AO 18-III-1695: del regidor don Rodrigo Arcaina sobre reclutamiento.

54 Cano Valera, Juan. 1987, y Muñoz Rodríguez, Julio D., y Cózar Gutiérrez, Ramón. 2006.

52 Ruiz Ibáñez, José Javier. 1995, esp. pp. 136-138; Guillamón Álvarez, Francisco Javier; Muñoz Rodríguez, Julio D.; Sabatini, Gaetano, y Centenero

Proyecto de plaza de toros en la plaza Camachos 1742, Murcia.  
Arquitecto Jaime Bort. Archivo Municipal de Murcia <sup>(10)</sup>



situado en el centro político regional, el dominio informal que se podía ejercer sobre las villas del reino era muy elevado, hasta el punto que estas redes sociales se convertían en canales privilegiados para hacer efectivo muchas órdenes emitidas desde la capital murciana. La creciente coerción que pasaron a ejercer las capitales provinciales derivaba, de este modo, tanto de las medidas adoptadas por la Corona como de los usos políticos adoptados en las principales instituciones situadas en ellas.

Así pues, la paulatina integración de las oligarquías locales no respondía tan sólo a una acusada endogamia entre grupos poderosos, sino también a una lógica de expectativas políticas. La *inflación de honores* generalizada en la Castilla de esta época demostró a muchos oligarcas locales que el espacio social se regía por leyes dinámicas que obligaban a una continua actualización<sup>55</sup>. La conservación de una posición social relevante estaba supeditada, en última instancia, al incremento del patrimonio honorífico familiar; incremento que podía variar en la forma de concretarse entre una ciudad de Murcia, donde sus principales linajes constituían ya una élite consolidada y estaban inmersos en una fase de *titulación*<sup>56</sup>, al resto de ciudades y villas del reino, donde el grado de propiedad simbólica y la adopción de prácticas nobiliarias se hallaba más retrasado. Desde entonces conseguir un título nobiliario se convirtió en la meta de cualquier linaje más o menos noble del reino, de forma parecida al que habían conseguido cuatro destacados regidores murcianos en vísperas del año 1700. Conforme los principales linajes fueron escalando peldaños en su *cursus honorum*, los regidores de la capital trataron de preservar su estatus particular mediante el *Estatuto nobiliario* concedido por Fernando VI; desde 1751, todos los regidores de la primera ciudad del reino serían considerados nobles por el mero hecho de pertenecer a su cabildo municipal<sup>57</sup>.

Los vínculos matrimoniales que se crearon entre un buen número de linajes, también fueron causa, sin embargo, de fenómenos políticos que alterarían el sistema regional here-

dado: reforzaron la capacidad de influir de la capital en las distintas localidades del reino; multiplicaron los agentes del monarca dentro del territorio, y propiciaban una *élite provincial* que prevalecería en riqueza y consideración social a muchos de los viejos representantes de las oligarquías locales. Una élite que, en términos globales, sería la más beneficiada de este proceso de concentración económica y la que más identificada se mostrase con la consolidación del poder soberano. La Monarquía podría, al fin, desactivar las resistencias de los grupos poderosos locales a una mayor presencia del aparato monárquico y a las reformas que se proyectasen desde la corte. La notable integración de miembros de esta élite provincial en las instituciones borbónicas –consejos, chancillerías, audiencias, ejército– reflejaría esta identificación monárquica iniciada ya en las últimas décadas del siglo XVII.

No obstante, la reorganización política que se estaba dando en el reino de Murcia no sólo consistía en esta adaptación de los viejos poderes oligárquicos a apariencias más nobiliarias y a una influencia mayor sobre el territorio. La ocupación del espacio y el crecimiento económico también determinarían la gestación de nuevos poderes en zonas que hasta entonces habían poseído estatus jurídicos y políticos menos definidos. Algunos, con un carácter abiertamente protooligárquico, en aldeas que consiguieron alcanzar su villazgo, como fue el caso de Nerpio (1688), Bullas (1689), Fuente Álamo (1700-1701), Totana (1793) o Águilas (1798), y otros, más próximos a una organización política a escala micro, en las jurisdicciones del litoral. Los embrionarios mecanismos administrativos que fueron implantándose, los «diputados del campo», por ejemplo, además de trasladar un orden comunitario, serían el vehículo empleado para disciplinar a estas sociedades en la obediencia monárquica.

El *tiempo de Salzillo* fue, por tanto, el momento en el que los vecinos del reino de Murcia adquieren por primera vez plena conciencia del espacio que habitan. Un espacio que pueblan, explotan y reorganizan inmersos en la fase expansiva que se desarrolla durante esta centuria, pero también bajo el control de una Corona que termina por situarse en la principal instancia de legitimación política. Aunque muchas de estas realizaciones no se comprenderían sin tener en cuenta procesos que partían de varias décadas antes, no hay duda de que los beneficios fueron percibidos con mayor claridad por los contemporáneos del escultor Salzillo. Las hambrunas, las epidemias y las malas cosechas dejaron de convertirse en un problema cotidiano para los murcianos del siglo XVIII,

55 Thompson, Irving Anthony. 1992; Soria Mesa, Enrique. 2001, y González Castañó, Juan. 2005.

56 La consolidación de esta élite en Owens, John. 1983; Guillamón Álvarez, Francisco Javier. 1989; García Hourcade, José Jesús, y Ruiz Ibáñez, José Javier. 2003; un estudio de caso en Muñoz Rodríguez, Julio D. 2003b.

57 Sobre estos primeros títulos nobiliarios, Muñoz Rodríguez, Julio D. 2003c, esp. pp. 64-74; una transcripción de la concesión real del Estatuto nobiliario en Guillamón Álvarez, Francisco Javier, y Ruiz Ibáñez, José Javier. 1996, esp. pp. 112-116.

protagonistas de una época de esplendor que parecía no tener fin. El propio Salzillo desarrollaría su brillante carrera artística sin necesidad de traspasar las fronteras del reino, gracias al éxito de su escultura religiosa entre unas elites locales y unas instancias eclesiásticas –cabildo catedralicio, parroquias, conventos, cofradías– enriquecidas por sus importantes rentas agrarias.

Sin embargo, los éxitos de esta coyuntura también encerraban contradicciones internas. Invertir los esfuerzos productivos en productos destinados mayormente a la exportación suponía supeditar la economía regional a la demanda exterior. Mientras la barrilla, la seda en bruto y los cereales tuvieron mercados en Europa, el crecimiento económico murciano mantuvo su evolución ascendente y siguió proporcionando cuantiosos rendimientos a la población. En el momento en el que la demanda exterior disminuyó, los tiempos de crisis volvieron a instalarse en la sociedad, corrigiendo parte de lo hasta entonces conseguido. Aun así, todavía hoy la topografía, el urbanismo o la configuración municipal están estrechamente relacionados con los logros obtenidos en aquel movimiento expansivo vivido por la sociedad murciana del Setecientos.

## DESCRIPCIÓN DE ILUSTRACIONES

### (I) Panorámica de Murcia. Grabado de Espinalt, 1778.

(...) Ya esas fotografías están desteñidas, amarillentas, pero esa vetustez les presta un encanto indefinible. Una de esas vistas panorámicas es la de nuestra ciudad; se ve una extensión de tejadillos, esquinas, calles, torrecillas, solanas, cúpulas; sobre la multitud de edificaciones heteróclitas descuella airosa la catedral (Azorín).

Aquí tenemos no la Murcia que se fue, sino la Murcia de nuestras raíces. Estas imágenes nos hablan del apostolado franciscano con su emblemático convento flanqueando la parte izquierda del grabado, así como a la derecha el almacén del carbón y la ermita de Nuestra Señora de los Peligros. Centrando el grabado, los ojos abiertos y observantes del Puente. También tenemos, esbelta y enhiesta, el faro pétreo de nuestra torre catedralicia, cuyo eje lo corona un punto, pero que abarca el horizonte.

### (II) Documento paleográfico (Murcia).

Documento paleográfico de dos siglos y la tercera parte de otro ¡que es tiempo! Por ello detenemos la mirada en sus aspectos culturales más relevantes. El presente documento habla de algo que entonces, en el siglo XVIII, era noticia, pues trata de la expansión de la ciudad que llevó al Ilustrísimo Ayuntamiento a la composición de la Casa Pescadería. Lugares públicos casi con emblemas de centros y aulas de la vida o de la experiencia del vivir de cada día.

### (III) Proyecto de plaza de toros en la plaza Camachos 1742, Murcia. Arquitecto Jaime Bort. Archivo Municipal de Murcia.

Es admirable y estructurado el proyecto que contemplamos, tanto en planta como en alzado, pues el autor Jaime Bort (1742) nos transmite una búsqueda de belleza y monumentalidad para ofrecer a Murcia formas y estilo de lo más admirado y consagrado en el panorama del Arte de este espléndido siglo XVIII, que potenció la cultura de nuestra ciudad. Esta plana, ovalada, que Bernini inmortalizara en su proyecto para la iglesia de San Andrés del Quirinal en Italia, hizo escuela; primero en espacios sagrado, después –como vemos– en los urbanos. El proyecto para nuestra emblemática plaza de Camachos, no castiza, pero sí bella y vertebral, nos habla de calidades socioculturales, prosperidad,

elegancia, armonía y un entorno que rompía moldes para articular diseños asentados en nuestra tradicional y rica Huerta murciana con una arquitectura culta, reconocida en otros países y polivalente, pues acogía la función de desarrollar en sus espacio el arte taurino, así como otros festejos institucionales o populares para gozo de nuestras alegres gentes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD GONZÁLEZ, José Miguel, y RUIZ IBÁÑEZ, José Javier. 1991. La Riada de 1652 en Murcia. En *Avances en la Historia, Fedum*. Nº. 2, pp. 45-60.
- ANDRÉS SARASA, José Luis. 1987. La función militar como factor configurador de la economía y el paisaje urbano: el ejemplo de Cartagena. En *Revista de Historia Naval*. Nº. 5, pp. 55-72.
- ANDREU ANDREU, Antonio. 1998. La diócesis de Cartagena en los comienzos del s. XVIII: el episcopado del Cardenal Belluga. En *Scripta Fulgentina*. Nº. 15-16, pp. 309-324.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal, dir. 2007. *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 511 p.
- BUSTELO, Francisco. 1989. El vecindario de Campoflorido y la población española del siglo XVIII. En *Revista de Historia Económica*. Nº. 4, pp. 297-322.
- CANO VALERA, Juan. 1987. Las Juntas del Señorío de Villena (ss. XIII al XVII). Notas para su estudio. En *Congreso de Historia del Señorío de Villena*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, pp. 65-84.
- CAÑABATE NAVARRO, Eduardo. 1962. Ordenanzas de los Gremios de Cartagena en el siglo XVIII. En *Murgetana*. Nº. XVIII, pp. 51-97.
- CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco. 1979. *Murcia en la centuria del Quinientos*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio. 534 p.
- CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco, dir. 1980. *Historia de la Región Murciana*. Murcia: Ediciones Mediterráneo, T. VII, 520 p.
- CÓZAR GUTIÉRREZ, Ramón. 2004. *Gobierno municipal y Oligarquías. Los oficios públicos de la villa de Albacete en el siglo XVIII*. Albacete: Universidad de Castilla-La Mancha, Tesis doctoral inédita (en prensa).
- FRUTOS BAEZA, José. 1988. *Bosquejo histórico de Murcia y su concejo*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio [1ª ed. Murcia, 1934], 468 p.
- GARCÍA ABELLÁN, Juan. 1976. *Organización de los Gremios en la Murcia del siglo XVIII y recopilación de sus ordenanzas*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 334 p.
- GARCÍA HOURCADE, José Jesús, y RUIZ IBÁÑEZ, José Javier. 2003. Un poder simbiótico: la articulación de los lazos de dependencia entre la Corona y los mediadores, Murcia ss. XVI y XVII. En GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Francisco Javier, y RUIZ IBÁÑEZ, José Javier, eds. *Lo conflictivo y lo consensual en Castilla. Sociedad y poder político, 1521-1715. Homenaje a Francisco Tomás y Valiente*. Cuaderno del Seminario Floridablanca. Nº 4. Murcia: Universidad, pp. 401-437.
- GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan. 1983. El Apocalipsis en Mula en la primavera de 1648. En *Áreas*. Nº. 3-4, pp. 179-198.
- GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan. 2005. La evolución de la hidalguía en la ciudad de Mula, siglos XIII-XIX. En GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan, y GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Rafael. *Mula: Repertorio heráldico*. Murcia: Universidad, pp. 36-45.
- GRIS MARTÍNEZ, Joaquín. 1982. Barrilla del Campo de Lorca en el siglo XVIII. En *Áreas*. Nº. 2, pp. 25-42.
- GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Francisco Javier. 1989. *Regidores de la ciudad de Murcia (1750-1836)*. Murcia: Universidad, 232 p.
- GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Francisco Javier, y RUIZ IBÁÑEZ, José Javier. 1996. *Sapere Aude. El atrevete a pensar en el Siglo de las Luces*. Cuaderno del Seminario Floridablanca. Nº. 3. Murcia: Universidad, 116 p.
- GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Francisco Javier, MUÑOZ RODRÍGUEZ, Julio D.; SABATINI Gaetano, y CENTENERO DE ARCE, Domingo. 2004. *Gli Eroi Fassardi/Los Héroes Fajardos. Movilización social y memoria política en el Reino de Murcia (ss. XVI al XVIII)*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 320 p.
- GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Francisco Javier, y MUÑOZ RODRÍGUEZ, Julio D. 2006. Guerra, lealtad y poder: el origen del municipio castellano de la Ilustración. En *Estudis. Revista de Història Moderna*. Nº. 32, pp. 111-130.
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías. 1980. El crecimiento de las ciudades y la remodelación de los núcleos urbanos. En *Historia de la Región Murciana*, T. VII. Murcia: Editorial Mediterráneo, pp. 316-326.

- HERNÁNDEZ FRANCO, Juan. 1983. Morfología de la peste de 1677-1678 en Murcia. En *Estudis*. Nº 8, pp. 101-129.
- HERNÁNDEZ FRANCO, Juan. 1989. Las realizaciones camineras en Murcia durante el Reinado de Carlos III. En GONZÁLEZ BLANCO, Antonino, coord. *Los caminos de la Región de Murcia. Función Histórica y rentabilidad socioeconómica*. Murcia: Universidad, pp. 381-400.
- HERNÁNDEZ FRANCO, Juan, y PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio. 1998. Parentesco, linaje y mayorazgo en una ciudad mediterránea: Murcia (siglos XV-XVIII). En *Hispania*. Nº 198, pp. 157-183.
- HERNÁNDEZ FRANCO, Juan; MULA GÓMEZ, Antonio J. y GRIS MARTÍNEZ, Joaquín. 2002. *Un tiempo, un proyecto, un hombre. Antonio Robles Vives y los pantanos de Lorca (1785-1802)*. Murcia: Universidad. 311 p.
- IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio, y GARCÍA HOURCADE, José Jesús. 2001. *Visitas ad limina de la diócesis de Cartagena, 1589-1901*. Murcia: Universidad Católica de Murcia. 693 p.
- IRLES VICENTE, María del Carmen. 1997. Albacete en el siglo XVIII: la institución corregimental y su componente humano. En *Al-Basit*. Nº 41, pp. 77-103.
- JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando. 1956-1957. Repoblación y poblamiento del campo murciano. En *Anales de la Universidad de Murcia* (Filosofía y Letras). Nº. XV-1, pp. 85-144.
- JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando. 1984. *El municipio de San Javier en la historia del Mar Menor*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 325 p.
- LEMEUNIER, Guy. 1983. La coyuntura murciana: población y producción en el Siglo de Oro (1500-1650). En *Cuadernos de Historia. Anexos de la revista Hispania*. Nº. 10, pp. 165-233.
- LEMEUNIER, Guy. 1985. El reino de Murcia en el siglo XVIII: realidad y contradicciones del crecimiento. En FERNÁNDEZ, Roberto, ed. *En España en el siglo XVIII. Homenaje a Pierre Vilar*. Barcelona: Crítica, pp. 289-341.
- LEMEUNIER, Guy. 1986. Las implicaciones de la condición periférica en el reino de Murcia (1480-1650). En PÉREZ PICAZO, María Teresa; LEMEUNIER, Guy, y SEGURA, Pedro, eds. *Desigualdad y dependencia. La periférisación del Mediterráneo Occidental (ss. XII-XIX)*. Murcia: Universidad, pp. 84-93.
- LEMEUNIER, Guy. 1987a. Crecimiento agrícola y roturaciones en el antiguo marquesado de Villena (s. XVIII). En *Al-Basit*. Nº. 21, pp. 5-31.
- LEMEUNIER, Guy. 1987b. Cens enfitèutic i colonització agrícola a Múrcia (1450-1900). Primera Part. En *Estudis D'Historia Agraria*. Nº. 7, pp. 51-75.
- LEMEUNIER, Guy. 1989. Los caminos terrestres en la Murcia moderna. En GONZÁLEZ BLANCO, Antonino, coord. *Los caminos de la Región de Murcia. Función Histórica y rentabilidad socioeconómica*. Murcia: Universidad, pp. 216-240.
- LEMEUNIER, Guy. 1990a. Propiedad y economía agraria en Lorca (s. XVI-XVIII). En CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco; MULA GÓMEZ, Antonio J., y CALVO GARCÍA-TORNEL, Francisco, dirs. *Lorca. Pasado y Presente. Aportaciones a la Historia de la Región de Murcia*. Murcia: C.A.M., T. I, pp. 275-283.
- LEMEUNIER, Guy. 1990b. Una gente belicosa y de ánimos altivos. Sobre los bandos murcianos en la época moderna. En *Economía, sociedad y política en Murcia y Albacete (ss. XVI-XVIII)*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, pp. 267-296.
- LEMEUNIER, Guy. 1997. Environnement et croissance agraire dans l'Espagne aride, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. En *Histoire Economie et Société*. Nº. 3 trimestre, pp. 377-394.
- LEMEUNIER, Guy, y PÉREZ PICAZO, María Teresa. 1990. Les français en Murcie sous l'Ancien Régime (v. 1700- v. 1850). Des migrations populaires au grand commerce. En *Les français en Espagne a l'epoque moderne (XVI-XVIII siècles)*. París: C.N.R.S., pp. 111-138.
- LOSADA AZORÍN, A. A. 2002. La evolución de la población del corregimiento y partido de Hellín durante el siglo XVIII. En *II Congreso de Historia de Albacete*. Albacete: Diputación de Albacete, T. III, pp. 171-177.
- MCFARLANE, Anthony. 2001. Hispanoamérica bajo el gobierno de los Borbones: desarrollo económico y crisis política. En *El hispanismo angloamericano. Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura española (siglos XVI-XVIII)*, T. I. Córdoba: Universidad, pp. 531-568.
- MARCOS MARTÍN, Alberto. 2000. *España en los siglos XVI, XVII y XVIII. Economía y Sociedad*, Barcelona: Crítica, 751 p.
- MARTÍNEZ CARRIÓN, José Miguel. 2002. *Economía de la Región de Murcia*. Murcia: Editora Regional, 598 p.
- MARZAL, Amparo. 1993. Cartagena, modelo de ingeniería militar del siglo XVIII. En *Cartagena 1755 según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid: Ediciones Tabapress. 285 p.
- MERINO ÁLVAREZ, Abelardo. 1981. *Geografía histórica de la Provincia de Murcia*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio [1ª Ed. Madrid, 1915], 571 p.
- MIRALLES, Pedro. 2002. *La sociedad de la seda: comercio, manufactura y relaciones sociales en Murcia durante el siglo XVII*. Murcia: Universidad, 323 p.
- MOLINA PUCHE, Sebastián. Bandos y bandolerismos en la Yecla del siglo XVII. En *Yakka. Revista de Estudios Yeclanos*. Nº. 8, pp. 31-39.
- MONTANER SALAS, María Elena. 1982. *Norias, aceñas, artes y ceñiles en las vegas murcianas del Segura y campo de Cartagena*. Murcia: Editora Regional, 117 p.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente. 1991. Matrimonio y patrimonio en la oligarquía de Cartagena (siglos XVI y XVII). En CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco; HERNÁNDEZ FRANCO, Juan, y PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio, eds. *Familia, grupos sociales y mujer en España (ss. XV-XIX)*. Murcia: Universidad, pp. 49-93.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente. 1993. *El Siglo de Oro en Cartagena (1480-1640): evolución económica y social de una ciudad portuaria del Sureste español y su comarca*. Murcia: Universidad, 359 p.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente. 2003. *Salzillo y las cofradías pasionarias de la Diócesis de Cartagena*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 55 p.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente, y MAESTRE DE SAN JUAN PELEGRÍN, Federico. 2005. Relaciones sociales y actividades económicas de los comerciantes procedentes de los Pirineos franceses en Cartagena a lo largo del siglo XVIII. En MINOVEZ, Jean Michel, y POUJADE, Patrice. *Circulation des marchandises et réseaux commerciaux dans les Pirenes (XIIIe-XIXe siècle)*. Toulouse: Universidad y C.N.R.S., pp. 191-211.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente, y MAESTRE DE SAN JUAN PELEGRÍN, Federico. 2007. El comercio cartagenero en el siglo XVIII. En RUBIO PAREDES, José María, editor. *Cartagena, puerto de mar en el Mediterráneo*. Cartagena: Autoridad Portuaria (en prensa).
- MUÑOZ RODRÍGUEZ, Julio D. 2003a. Consenso e imposición en la conservación de la Monarquía. La práctica política en un territorio de la periferia castellana: el reino de Murcia (1682-1700). En *Hispania*. Nº. 215, pp. 969-994.
- MUÑOZ RODRÍGUEZ, Julio D. 2003b. Subir para no bajar. Adaptación política y representación social de la nobleza urbana castellana (Murcia, 1665-1724). En *Obradoiro de Historia Moderna*. Nº. 12, pp. 79-104.
- MUÑOZ RODRÍGUEZ, Julio D. 2003c. *Damus ut Des. Los servicios de la ciudad de Murcia a la Corona a finales del siglo XVII*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 315 p.
- MUÑOZ RODRÍGUEZ, Julio D. 2006. Torres sin defensa, defensa sin torres. Las fortificaciones en el resguardo de la costa murciana a finales del siglo XVII. En *Actas V Jornadas sobre fortificaciones, piratería y corsarismo en el Mediterráneo*. Cartagena: Ayuntamiento, pp. 133-151.
- MUÑOZ RODRÍGUEZ, Julio D., y CÓZAR GUTIÉRREZ, Ramón. 2006. El reino en armas. Movilización social y conservación de la Monarquía a finales del siglo XVII. En GARCÍA HERNÁN, Enrique, y MAFFI, Davide, eds. *Guerra y Sociedad en la Monarquía Hispánica: Política, estrategia y cultura en la Europa Moderna (1500-1700)*. Madrid: C.S.I.C. Vol. I, pp. 435-459.
- NADAL, Jordi. 1984. *La población española (siglos XVI a XX)*. Barcelona: Ariel [1ª ed. Barcelona, 1966], 364 p.
- ÑACLE GARCÍA, Ángel. 1990. *La antigua provincia de Chinchilla y la creación de la provincia de Albacete (proyectos de división territorial, 1785-1833)*. Chinchilla: Ayuntamiento. 251 p.
- OLIVARES GALVAÑ, Pedro. 1976. *El cultivo y la industria de la morera en el siglo XVIII*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio [hay edición de 2005], 299 p.
- OWENS, John. 1983. La oligarquía murciana en defensa de su posición, 1570-1650. En *Historia de la Región Murciana*. Murcia: Ediciones Mediterráneo, T. VI, pp. 235-261.
- PARRÓN SALAS, Carmen. 1990. Comercio marítimo y comerciantes de Cartagena en el siglo XVIII. En *Revista de Historia Naval*. Nº. 8, pp. 23-61.

- PEÑA VELASCO, Concepción de la. 1992. *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena, 1670-1785*. Murcia: Asamblea Regional, 564 p.
- PEÑA VELASCO, Concepción de la, y BELDA NAVARRO, Cristóbal, coords. 2006. *Francisco Salzillo: vida y obra a través de sus documentos*. Murcia: Dirección General de Bibliotecas. 2 vols., 742 p.
- PÉREZ-CRESPO MUÑOZ, María Teresa. 1992. *El arsenal de Cartagena en el siglo XVIII*. Madrid: Museo Naval, 433 p.
- PÉREZ MOREDA, Vicente, y REHER, David, eds. 1987. *La demografía histórica en España*. Madrid: El Arquero. 606 p.
- PÉREZ PICAZO, María Teresa. 1988. El comercio murciano en la segunda mitad del siglo XVIII. En *La economía de la Ilustración*. Cuaderno del Seminario Floridablanca. Nº 2. Murcia: Universidad, pp. 121-152.
- PÉREZ PICAZO, María Teresa. 1990. *El mayorazgo en la historia económica de la Región Murciana, expansión, crisis y abolición (ss. XVII-XIX)*. Madrid: Ministerio de Agricultura y Pesca, 265 p.
- PÉREZ PICAZO, María Teresa. 1995. Tecnología hidráulica y estructuras sociales en los campos costeros de la región murciana, 1750-1950. En GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, y MALPICA CUELLO, Antonio, coords. *El agua. Mitos, ritos y realidades*. Barcelona: Anthropos, pp. 329-356.
- PÉREZ PICAZO, María Teresa; LEMEUNIER, Guy, y CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco. 1979. *Materiales para la Historia del Reino de Murcia en los tiempos modernos*. Murcia: Universidad, 203 p.
- PÉREZ PICAZO, María Teresa, y LEMEUNIER, Guy. 1982. Notas sobre la evolución de la población murciana a través de los censos nacionales. En *Cuadernos de Investigación Histórica*. Nº 6, pp. 5-35.
- PÉREZ PICAZO, María Teresa, y LEMEUNIER, Guy. 1984. *El proceso de modernización en la Región Murciana (siglos XVI-XX)*. Murcia: Editora Regional, 422 p.
- PÉREZ PICAZO, María Teresa, y Lemeunier, Guy. 1985. Murcie, la soie et la soude (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle). En *Economies méditerranéennes: équilibres et intercommunications XIIIe-XIXe siècles*. Atenas: XX, T II, pp. 131-143.
- PÉREZ PICAZO, María Teresa, y LEMEUNIER, Guy. 1987. La sericultura murciana. Producción, difusión y coyuntura, siglos XVI-XX. En *Revista de Historia Económica*. Nº. V-3, pp. 553-575.
- PÉREZ PICAZO, María Teresa, y LEMEUNIER, Guy. 1988. Formes du pouvoir local dans l'Espagne moderne et contemporaine: des bandos au caciquisme au royaume de Murcie (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup>). En MACZAK, Antoni, ed. *Klientelssysteme im Europa der Frühen Neuzeit*. Munich: Oldenbourg, pp. 315-341.
- ROMÁN CERVANTES, Cándido. 1989-1990. Actividad portuaria en una ciudad de la periferia. Cartagena, 1713-1715. En *Cuadernos de Historia Moderna*. Nº. 10, pp. 65-80.
- RUBIO PAREDES, José María. 2000. *Historia de las torres vigía de la costa del reino de Murcia (siglos XVI-XIX)*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 201 p.
- RUIZ IBÁÑEZ, José Javier. 1995. *Las dos caras de Jano. Monarquía, ciudad e individuo*. Murcia, 1588-1648. Murcia: Universidad, 369 p.
- RUIZ IBÁÑEZ, José Javier. 1997. La Frontera de Piedra: desarrollo de un sistema de defensa en la costa de Murcia (1588-1602). En SEGURA ARTERO, Pedro, ed. 1997. En *Actas del Congreso La Frontera Oriental Nazarí como sujeto histórico (ss. XIII-XVI)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 657-622.
- SÁNCHEZ MORENO, José. 2005. *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia: Editora Regional [2ª Ed., 1ª Murcia, 1945], 224 p.
- SORIA MESA, Enrique. 2001. La ruptura del orden jurisdiccional en la Castilla de los Austrias. Una interpretación a la luz del poder local. En GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Francisco Javier, y RUIZ IBÁÑEZ, José Javier, eds. *Lo conflictivo y lo consensual en Castilla. Sociedad y poder político, 1521-1715. Homenaje a Francisco Tomás y Valiente*. Cuaderno del Seminario Floridablanca. Nº 4, Murcia: Universidad, pp. 439-458.
- THOMPSON, Irving Anthony. 1992. The Purchase of Nobility in Castile, 1552-1700. En *War and Society in Habsburg Spain*, Aldershot: Ashgate Publishing Company, pp. 313-360.
- TORRES SÁNCHEZ, Rafael. 1991. Decadencia demográfica castellana y emigración. La emigración hacia la periferia levantina en el tránsito del siglo XVII. En *La evolución demográfica bajo los Austrias*. Alicante: Universidad, T. III, pp. 131-151.
- TORRES SÁNCHEZ, Rafael. 1998. *Ciudad y población: el desarrollo demográfico de Cartagena durante la Edad Moderna*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 317 p.
- VELASCO HERNÁNDEZ, Francisco. 2001. *Auge y estancamiento de un enclave mercantil en la periferia. El nuevo resurgir de Cartagena entre 1540 y 1676*. Murcia: Universidad, 494 p.
- VILAR GARCÍA, María José. 2004. *Territorio y Ordenación administrativa en la España Contemporánea. Los orígenes de la actual Región uniprovincial de Murcia*. Murcia: Asamblea Regional de Murcia y Real Academia Alfonso X el Sabio, 377 p.
- VILAR RAMÍREZ, Juan Bautista. 2003. *El proceso de vertebración territorial de la Comunidad de Murcia: de reino histórico a autonomía uniprovincial*. Murcia: Consejo Jurídico de la Región de Murcia, 240 p.
- WRIGLEY, E. A. 1985. Urban growth and agricultural change: England and the Continent in the Early Modern Period. En *The Journal of Interdisciplinary History*. Nº. XV-4, pp. 683-728.

JULIO D. MUÑOZ RODRÍGUEZ  
ES PROFESOR DE HISTORIA DE INSTITUTO DE ENSEÑANZA MEDIA



# El apogeo urbanístico de Murcia en el siglo XVIII

CARMEN M<sup>a</sup>. CREMADES GRIÑÁN



Portada de la  
Iglesia de San Esteban, Murcia<sup>(1)</sup>

Murcia es la región capaz de posibilitar la evocación dentro de su engarce medieval, renacentista y barroco. El conocimiento de una demarcación territorial –comunidad, región, comarca, etc.– se fragmenta, dividido en una serie de ciudades parciales que son la suma de un número sucesivo de miradas. Y es el objetivo primordial del presente estudio. Son numerosas las alusiones a la Murcia del ayer y no es tarea fácil resumirlas en estas páginas, pero trataremos de remitirnos a las más sugerentes. Para Roselló y Cano, el plano de la ciudad evoca caracteres islámicos. "Calles con recodo que vuelven sobre sí mismas, multitud de callejo-

nes sin salida, acodándose y formando secretas rinconadas, plazuelas como breves ensanchamientos, calles bulliciosas con aire de zoco... y un rincón de huertas feraces que llegaban hasta las mismas medianeras de las últimas casas y cuyas acequias convertían el campo circundante en un oasis oriental"<sup>1</sup>.

Por otro lado, el caserío ofrece una baja calidad de construcción, comodidad y salubridad. Este hábitat está sometido a las inclemencias del tiempo: humedad, frío y escasa

<sup>1</sup> Roselló Verger, Vicente M., y Cano García, G. M. 1975, p. 18.

ventilación. Para Roselló "son estrechos como chimeneas". Urbanísticamente, Murcia alcanza su máximo esplendor en el Setecientos. Porque "no son los hechos en cuanto tales distintos en Europa que en España, ni los temas, ni siquiera los lugares comunes de la cultura. En este sentido, España es Europa, participando totalmente de lo *européo*. Sin embargo, ocurre que las mismas cosas se iluminan con luz distinta en Europa que en España. A la luz blanca o blanqueante –luz de la razón– sustituye en la península una luz cárdena, que tiñe la común historia de colores no compartidos por el resto de las naciones de Europa. Se trata de averiguar la composición de esta luz, que, quizás erróneamente, se identificó con la concepción barroca del mundo"<sup>2</sup>.

Los intereses municipales y eclesiásticos se conjugan para lograr, de forma más o menos amplia, la añorada *felicidad* propia de la ideología ilustrada. Porque la visión del siglo XVIII español se ha hecho más compleja y rica, y no se presenta como una centuria uniforme, de signo no siempre concorde. Ahora bien, el ritmo creciente de la economía creó una serie de necesidades secundarias, propias del Renacimiento y Humanismo. Ímpetu que sería frenado con las difíciles etapas del siglo XVII. Cuando se inició el arranque principal en la actividad artística, se dejó sentir desde principios de siglo: las grandes empresas catedralicias, que no se iniciaron hasta la segunda década del Setecientos, iniciadas entre los años 1530 y 1560. Aunque con el estancamiento del último tercio del siglo el ritmo de la construcción disminuyó, todavía se proyectaron iglesias monumentales como la parroquia de Moratalla, el convento de San Francisco en Lorca o la Merced en Murcia. Los inicios de la crisis se manifestaron en la ejecución de edificios con materiales de inferior calidad, especialmente la utilización de ladrillos. La decoración, labrada en piedra, se redujo a portadas y en el interior fue sustituida paulatinamente por yeserías.

Frente a la magnificencia de obras monumentales o señoriales he de indicar la colonización del territorio. El asentamiento de jornaleros y pastores, principalmente en núcleos rurales. La mayoría de éstos (Fuente Álamo, San Javier, Pacheco, Torregüera, Archena, Totana, Molina, etc.) existían desde tiempos medievales, pero la inseguridad de su emplazamiento produjo un descenso fortísimo de la población. Casi todos los enclaves de la huerta y muchos del campo de

Cartagena formaban parte de un señorío<sup>3</sup> –como veremos más adelante– o estaban vinculados a un mayorazgo, como Torre Pacheco, La Ñora, El Palmar, Puebla de Soto, La Raya, etc. Como elemento esencial a toda colonia agrícola, en ellas se construyó una ermita y a su alrededor fueron estableciéndose las casas y desarrollándose una incipiente economía de mercado. "Si tenemos en cuenta que la ciudad occidental moderna no sólo se describe normalmente como industria, sino también como capitalista, parece adecuado intentar un mayor conocimiento de la economía política del urbanismo; lo que nos llevaría a ocuparnos explícitamente de las bases de la existencia urbana, los medios de vida de las ciudades o, más concretamente, de los medios de vida de los habitantes de la ciudad, lo cual nos conduce de nuevo a los fundamentos absolutos del urbanismo"<sup>4</sup>.

La forma de los templos era grandiosa y monumental y su esplendor máximo coincidió con la oleada de aires reformistas y la celebración del Concilio de Trento. Magníficos, sólidos, solemnes templos se levantaron en todos los enclaves del reino de Murcia. Desde Caravaca, Cehégín, Moratalla, al norte, hasta Lorca, hacia el sur. Por el oeste citaré algunos ejemplos de lugares como La Gineta, Tobarra, Albacete y, por el este, Villena, Sax, Caudete, entre otros lugares. Otros conventos que se levantaron serían: en Lorca, Santo Domingo; en Murcia, las Isabelas, Santa Catalina del Monte, La Merced y Verónicas, y en Caravaca, Carmelitas.

Toda esta actividad "misionera", de "colonización religiosa" llama poderosamente la atención e indica "un movimiento cultural importante, más intenso en las primeras décadas del siglo XVI, *próximo al erasmismo*, para cambiar de signo a mediados del siglo y entroncar con las corrientes conservadoras..."<sup>5</sup>.

Respecto al establecimiento de congregaciones u órdenes religiosas, se debe hacer mención al objetivo de las mismas. La Orden de San Francisco se caracterizaba por su dedicación a los pobres, grupos marginados y contaba siempre con la ayuda de instituciones y de un sector social que simpatizaba con el gesto caritativo. Se instalaron por los núcleos de población de todo el reino de Murcia de forma dilatada y completa, con el ánimo de que su acción estuviese en cualquier confín del

2 Tierno Galván, Enrique. 1992, p. 24.

3 Lemeunier, Guy. 1992, pp. 21-23.

4 Molina Molina, Ángel Luis. 1992, p. 12.

5 Gutiérrez-Cortines, Cristina. 1987, p. 76.

citado reino. La Compañía de Jesús construyó en 1555 una iglesia-colegio, la de San Esteban, que más tarde ampliaría e incluso tendrían una cárcel propia. La riqueza de esta compañía en el XVIII está constatada y poseían tierras en Beniján, Guadalupe y Molina, principalmente.

Desde el punto de vista laico, también asistimos a una intensa actividad constructora, bien de carácter defensivo bien de regularización hidráulica. La revisión de torres de

sus diversas facetas y obras el rico contenido de su especialidad, transformando paulatinamente a Murcia, Lorca, Cehegín, Yecla y otros núcleos de población en ciudades modernas con un claro influjo renacentista o barroco, según el momento, y que ha llegado en gran parte hasta nuestros días, a pesar del *intenso afán* por destruir el pasado y crear un entorno sin gracia y con referencias al estilo de las grandes ciudades, sin ningún legado histórico, "transformamos la ciudad cada



Plano de Murcia <sup>(6)</sup>

defensa, amurallamiento de zonas portuarias<sup>6</sup>, permitió que se desplazasen a Murcia numerosos y significativos ingenieros militares, especialidad potenciada en esta etapa cronológica y que han acaparado la atención de Rumeu de Armas y Horacio Capel, preferentemente.

También en el plano ornamental, Murcia, todo el reino, fue un polo de atracción de cualificados artistas, italianos y castellanos, que poseían una cultura refinada y que plasmaron en

día, pero ella también nos moldea a su imagen y semejanza<sup>7</sup>.

Los diversos avatares a los que se sometió la población a lo largo de los tres siglos que forman la Edad Moderna a *grosso modo*, y con las marcadas diferencias que presentan "las tres realidades socioeconómicas complementarias": ciudad y huerta, siempre unidas, frente al campo<sup>8</sup>. Siempre teniendo presente que Murcia, como región, es una tierra de contrastes: valles recónditos, pueblos situados en una altitud

6 Que se inició en tiempos de Carlos I y se continuó hasta bien entrado el siglo XVIII con la construcción del Arsenal de Cartagena y la fortificación de Águilas: Marzal Martínez, Amparo. 1976. Montojo Montojo, Vicente. 1987.

7 Eiroa García, Jorge J. 1989, p. 12.

8 Guillamón Álvarez, Javier. 1992, p. 18.

superior a 500 m sobre el nivel del mar, puertos, tierras fértiles, campos agrietados por la feroz sequía... Este panorama presentaba y presenta esta región, "cuña" entre Castilla y Aragón y que todavía hoy se ve marginada por carecer de un fuerte apoyo e infraestructura de comunicaciones de acuerdo con su despegue económico. Las tierras del antiguo reino de Murcia han desempeñado un papel de frontera. En la etapa musulmana era Murcia territorio colindante con los reinos cristianos de Castilla y Aragón y tras de la conquista siguió desempeñando este papel de espacio fronterizo con el vecino reino sarraceno de Granada. Pero, aun dentro del ámbito cristiano, no hay que olvidar que Murcia era en España el único territorio que reunía la condición de lindero con Castilla, Aragón y Andalucía. Incluso el hecho singular de haber conocido en la Baja Edad Media una doble reconquista, la castellana del príncipe Alfonso y la aragonesa de Jaime I, le han conferido históricamente un matiz singular en el conjunto de los reinos peninsulares.

Su propia población a partir de los repartimientos y colonizaciones bajomedievales integraba a gentes de procedencia catalana-aragonesa con pobladores venidos de la meseta castellana. Las propias poblaciones periféricas del reino manifestaban indudables atracciones hacia los territorios vecinos. Así, las ciudades del oeste, Calasparra, Moratalla, Cehégín, Caravaca y Lorca miraban hacia Jaén y Granada; desde Cieza, Ricote, Hellín, Tobarra y Chinchilla se advertía la influencia castellana, mientras que la Vega Media, con la capital, no podía sustraerse a la proximidad de Orihuela; sin olvidar que Cartagena, Mazarrón y Águilas mantenían relaciones por mar con Italia y el norte africano. Estas atracciones multidireccionales han configurado históricamente una especial idiosincrasia y, aún en nuestros días, es preciso tenerlas presentes, si se quiere comprender la realidad de la actual entidad política-administrativa de esta tierra.

El valor de Murcia como enclave geográfico ha sido resalado numerosas veces como favorecedor de salida de productos por mar o de intercambios a través de los caminos, pésimas vías de comunicación, e incluso, como ha indicado Juan Bautista Vilar, ha actuado como "crisol de pueblos, lenguas y culturas"<sup>9</sup>.

El dominio castellano supuso el comienzo de graduales transformaciones, sin que por ello desaparecieran su estruc-

tura básica y su configuración urbana. Sus dos alcázares, sus mezquitas y alcazaba serían sustituidos gradualmente por un nuevo alcázar, casa de la Corte, catedral, con su altiva torre apenas comenzada, e iglesias diversas. No obstante, la cristianización avanzaba lentamente y el panorama urbano mantenía su fisonomía musulmana, de la que hasta no hace muchos años quedaban huellas. El Renacimiento iría desterrando viejas construcciones, como aljimeces, alforfas o sobrados. Hasta el Setecientos no va a surgir la calle como escaparate y exhibición del monumento religioso, del edificio público, de la vivienda burguesa y el palacio noble. Hasta entonces, la ciudad dormiría una larga siesta musulmana y medieval. La calle se recoge en sí misma recatadamente y, a veces, se detiene en la muralla que comprimía la ciudad. Azucaques, adarves, angostillos y zacatines han culebreado en su interior. El itinerario ondulante de los adarves nos introduce en un laberinto sin solución de continuidad. Gonzalez Vidal los califica de "remansos privados". A la vez existieron callejones sinuosos, "de vueltas y revueltas lagartijeras", conocidos como el de los Cubos, Molinos, Bolo o del Lebrél.

Quizás estas ciudades que mantienen un dulce sabor islámico recuerdan las palabras de Leone Battista Alberti, en las que hace mención a la elegancia de las calles retorcidas, equiparándolas al curso de un río, con sus meandros y rianchos.

El resultado es que nos encontramos con un núcleo urbano "abigarrado y confuso". La recta y la curva se disfrazan de calles, aptas para la pausa, el saludo y la convivencia tranquila del ciudadano que transcurre por las calles céntricas y bulliosas. En la andadura murciana, lo vegetal salta al encuentro a cada paso, en un tiempo en que la ciudad era prolongación de su contorno. Los extranjeros que visitaron nuestra ciudad hicieron numerosas referencias a los huertos y jardines de Murcia. Los murcianos de entonces, herederos en este punto de la tradición oriental, buscaban en el huerto urbano el espacio para el solaz íntimo y el sosiego reposado que faltaba en las callejuelas siempre abarrotadas de viandantes. El huerto era la posibilidad de incluir en el tráfigo urbano un remanso de naturaleza donde crecían las jacarandas, acacias, naranjos, jazmines, alhelies, rosales, clavellinas y un largo rosario de flores ornamentales y árboles decorativos, como cipreses, álamos, eucaliptos, etc. siempre presididos por el airoso penacho de la palmera. En las antípodas del huerto estaba el palomar, alzado en la azotea de morada tierra láguena. El palomar era el remate soleado de la vivienda ciudadana, el contrapunto de la umbría húmeda del huerto. El minúsculo

9 Vilar, Juan Bautista. 1989, p. 619.

Arco de San Juan, Murcia <sup>(10)</sup>

castillo doméstico y burgués de la vivienda ciudadana tenía su alfoz en el huerto y su torre del homenaje en el palomar. El murciano de antes, como el de ahora, vivía en la calle, pero, para encontrarse consigo mismo, se aislaba del trajín callejero, recluyéndose a ratos en su morada, donde podía entrar en contacto con cielo y tierra; con la tierra oscura del huerto y con el cielo abierto que se contemplaba desde el palomar. Todavía hace unos años podía encontrarse, por los barrios más antiguos de la ciudad, alguna escasa reliquia de esta dualidad urbana telúrico-celeste cuando, insospechadamente, asomaba entre las fachadas el morado pasionario de la buganvilla o apuntaba alguna palmera aprisionada entre construcciones y cuando los edificios más viejos tenían todavía el airoso sombrero de un palomar habitado por pichones que zureaban incansablemente.

Se establece claramente un ritmo estacionario que sufría la sociedad urbana y rural. El verano y el otoño eran las fases más críticas por tres razones esenciales. La primera de ellas, todavía es frecuente que se desarrolle, era la infección de las aguas, debido a la falta de lluvias, y, por lo tanto, se producía un estancamiento y putrefacción de las mismas. Una segunda estaba relacionada con la ausencia de la madre para colaborar en las labores de la cosecha, quedando los niños sin la suficiente atención y se favorece la mortalidad infantil, ausencia lamentada por Rousseau en su obra principal: *Emilio*. Una tercera variante que no siempre se daba era la falta de grano, cuando había sido insuficiente la producción y se alteraban los hábitos alimenticios, originándose trastornos estomacales.

Hasta 1670 existe una cifra disminuida de habitantes que comienza a elevarse en las últimas décadas del XVII. Si bien los inicios de la centuria siguiente no fueron propicios por el desarrollo de la Guerra de Sucesión en las tierras de este reino de Murcia. La situación era lamentable, "toda la vida normal se había detenido. Los trabajos del campo estaban abandonados... Por todos los lugares donde las tropas habían permanecido, su marcha había dejado villas y pueblos infectados... La recolección había sido mediocre, sucediéndose otros años malos. La epidemia ha estallado en una región que sufría



ya la subalimentación y ha encontrado un medio favorable a su extensión..."<sup>10</sup>.

Después de estos años de incertidumbre, 1706-1714, la vida se ve reanimada y favorecida por la política borbónica, que repercutió en un saneamiento de la agricultura, que incidió a su vez en el comercio y en la industria. La población se recuperaba y alcanzaba un auge demográfico en la segunda mitad del Setecientos, gracias a las medidas que se van introduciendo.

Floridablanca se lamentaba de las dificultades que existían para indagar a fondo el número de habitantes, aunque "...conoce muy bien SM. cuán precisa es esta operación, ya para calcular la fuerza interior del Estado ya para conocer los aumentos que ha recibido con el fomento dado a la agri-

10 Guillaume, P.; y Poussou, J.P. 1970, p. 147.

cultura, Artes y oficios y a las diferentes ramas de comercio que se han abierto... y repartirlos con igualdad entre todas las clases de sus vecinos y ya para que vean los Estrangeros que no está el Reyno tan desierto como creen ellos y sus escritores; pero también sabe su majestad que temerosos los pueblos de las quintas o aumento de contribuciones ocultan las noticias y disminuye el número sobre todo en tiempos de guerra con descrédito del Estado. Por tanto, ha diferido SM. en condescender a lo que en medio de la paz más duradera tanto con naciones Europeas, como con Potencias Berberiscas sólo piensa su paternal ánimo en dar a su monarquía aquel lustre y riqueza que es capaz por su constitución en que aumente el número de sus amados vasallos y en proporcionarles medios fáciles y seguros de subsistir ellos y sus hijos... Es de notar que la presente enumeración se ha hecho después de tres años de una epidemia casi general de terciarias y fiebres pútridas, especialmente en las dos Castillas, Reino de Aragón, Principado de Cataluña, de lo que ha resultado una considerable disminución de habitantes"<sup>11</sup>.

Las causas del aumento de población fueron de diversa índole, especialmente la mejora en la alimentación, higiene, avances científicos, preocupación por la tuberculosis, la desaparición de la rata negra que transportaba la pulga que transmitía la peste y la sustitución de la *rattus nomergicus*, que no la llevaba<sup>12</sup>. En cuanto a la población presentaba este reino un total claramente deficitario, debido, en gran parte, a las condiciones económicas que el conjunto de factores físicos, como el suelo, el clima y la escasez de agua, ofrecían. Los habitantes se agrupaban en los puntos en los que las condiciones de vida, especialmente la presencia de agua, propiciaban mejores posibilidades, dejando extensos territorios despoblados<sup>13</sup>. Paulatinamente, la población se fue desparamando por las laderas de las montañas y ocupando los valles más próximos, que, regados por las escasas aguas que discurren, darían lugar a feraces huertas en donde la población se concentraría ante las mayores posibilidades de vida. Los hombres dominan la economía del Antiguo Régimen, la fuerza productora esencial en un mundo en que la tecnología

era muy rudimentaria. El murciano surgirá como la conjunción de un variado sector humano que aglutinaba judíos, mudéjares, moriscos granadinos, por un lado, y, por otro, grupos de comerciantes y mercaderes de gran influencia en su desarrollo económico, integrado por personas de procedencia francesa, genovesa, portuguesa, etc.

Toda esta población fluía hacia el mercado de trabajo a edades muy tempranas, bien mediante la ayuda a la familia y al padre en tareas agrícolas –dentro del marco de una sociedad preindustrial (Berg, Kriedte)– o desarrollando actividades dentro de un gremio como aprendices o como servicio doméstico<sup>14</sup>, así la familia se liberaba mediante estos últimos sistemas citados del mantenimiento de un miembro a la vez que ingresaba unos ducados.

La fuerza de trabajo que proporcionaba el número de hombres se convertía así en el potencial de recursos más rico de la sociedad. Sin su concurso resultaba imposible la roturación de nuevas tierras, una mayor capacidad en la exportación de productos o un crecimiento de las ciudades. Una mayor cantidad de medios y mejor alimentación explican, entre otras causas, una población en crecimiento.

La región de Murcia anterior al Setecientos se manifiesta como "un gran vacío humano"<sup>15</sup>. Este vacío irá rellenándose paulatinamente con sorprendentes altibajos. Una recuperación plena se dejaría esperar hasta el siglo XVIII, cuando se produjo un ascenso demográfico que duplicó la población. El cómputo total de 271.079 habitantes estaba desigualmente repartido. Las zonas más concentradas eran Murcia, Cartagena, Lorca y algunas comarcas litorales. Se registraban mínimos de habitantes en los altiplanos y montañas del interior, como han indicado Morales y Gonzalez Ortiz.

Como principal figura política destacaba el corregidor. Fuerza vinculadora y supervisora entre el poder central y el municipal. Debido a las oligarquías urbanas, robustecidas por la debilidad de los monarcas de la centuria del Seiscientos, desde 1712 contaría Murcia con una nueva figura: el intendente. Su fin primordial estaba centrado en el control de los pagos debitados por la ciudad a la Corona, los valimientos reales o bien actualizar de un modo perentorio y coactivo la anárquica hacienda, tanto real como municipal. Fue, pues, el intendente el prototipo de la mano férrea del sistema bor-

11 Informe de Floridablanca: Archivo Municipal de Murcia (AMM). Leg. 1.076.

12 Bustelo García del Real, F. 1973.

13 Un claro ejemplo se observa en el propio término municipal del Ayuntamiento de Murcia hasta el siglo XIX. Las tierras más secas, más pobres –lo que se conoce como campo– eran cedidas a censo enfiteútico para que se destinasen como pastos.

14 Cremades Griñán, Carmen M.<sup>a</sup> 1985.

15 Roselló Verger, Vicente y Cano. 1975, p. 47.

bónico. Si bien se ha de precisar la supresión de la Intendencia propia e independiente de Murcia, para quedar toda la demarcación territorial vinculada a la de Valencia, origen de la Capitanía General, situación que duraría desde 1715 hasta 1749.

La ordenanza de intendentes dada por Fernando VI el 13 de octubre de 1749 concedía a estos una autoridad que les permitía ser jueces privativos sobre las cosas de realengo. Los pleitos sobre juicios de laudemios de bienes dados a censo le concernían tan sólo al intendente. Por lo tanto, poseería atribuciones judiciales, administrativas, financieras y militares. De este modo surgió la compleja figura del intendente-corregidor, que desarrollaría una nueva etapa administrativa que abocó en la provincia constitucional, que enlazaría hoy las entidades históricas de la época anterior, como sucedió en Francia con los departamentos.

Al crearse la Intendencia, se intentó superar la complicación derivada de la existencia de señoríos, y mandó para ello Fernando VI la confección de un mapa detallado de las provincias, donde se hiciera especial mención de los términos que son de realengo, los de señorío y de abolengo.

Murcia, a diferencia de otras ciudades, como Toledo<sup>16</sup>, iba forjándose desde el Renacimiento hasta el Barroco en que alcanzaría su plenitud tanto en su aspecto demográfico, como lo demuestran los padrones municipales, censos y registros parroquiales, como en el mercantil e institucional. Sin embargo, como en toda ciudad del Antiguo Régimen, su actividad artesanal dependía de la renta de la tierra, que satisfacía básicamente las primeras necesidades. Señala Fuentes y Ponte que cuando Murcia se vio libre de moriscos, judíos y mudéjares, pudo ensanchar sus límites más allá de las murallas, y para recreo de sus gentes, se hizo el corral de comedias junto a la puerta del Toro.

#### LA MORADA PRIVADA, LA RELIGIOSA Y LA ADMINISTRATIVA

Las viejas piedras de una ciudad pueden estar vivas o muertas. T.W. Adorno manifiesta que la distancia entre el objeto y el contemplador, interesado en él o no, "tiene la posibilidad de presentar el problema de la vida o de la muerte de las reliquias de la ciudad".

Las casas eran normalmente de dos pisos y una terraza. Estaban preparadas para hacer más llevaderas las extremadas temperaturas estivales. En los interiores existían patios y aljibes o pozos, lo que permitía soportar mejor el verano. Los hogares de los personajes ilustres se ubicaban en el núcleo urbano, englobado en el círculo de Santa María, San Nicolás y Santa Catalina. Las casas más humildes eran de una sola planta, situadas en las parroquias de San Juan, San Andrés, San Antolín y Santa Eulalia. Aunque en estos barrios se ubicaban algunas casas más significativas de los regidores.

Pero es la técnica de la construcción lo que llama la atención de Cerdán<sup>17</sup>. La disposición de los ladrillos en hiladas separadas por tendeles de mortero bastante anchos y trabajados con la paleta de modo que quedaran inclinados en talud o bisel, con la función especial de canalizar el agua de las lluvias. Los revocos de yeso coloreado –o pintado con motivos ornamentales en edificios singulares– alternan con el ladrillo visto como soluciones generalizadas. Los forjados resueltos a base de colañas y revoltones, los pavimentos de baldosas de barro cocido –vidriado y decorado en los casos más nobles–, las cubiertas de teja árabe normal o vidriada en color (azul o verde, generalmente). La terraza de láguena, los aleros volados sobre canes de madera, que alternan, cuando el resalto es amplio, con jabalcones de hierro, y las cadenas o verdugadas de sillería son algunos ejemplos concretos de la construcción murciana.

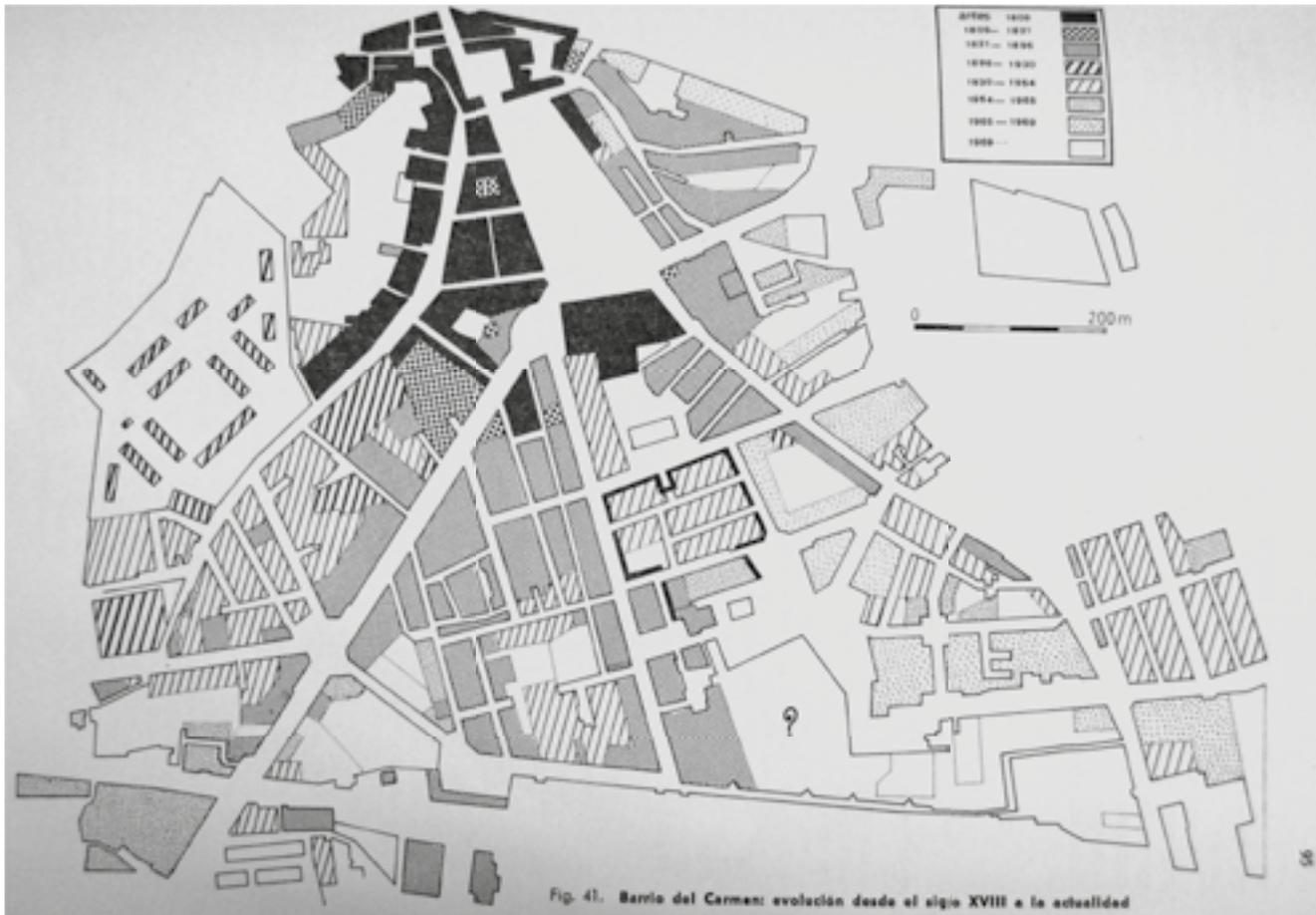
Característico también es el arco arquitectónico, concebido como tránsito entre un emplazamiento y otro. Su finalidad era abrir espacios a la construcción y alumbrar una perspectiva y panorámica únicas. Considerado como un monóculo, nos adentra a la plaza, entre las curvas de sus porches, y presenta una personal e intransferible imagen urbana. "En la retina de los viejos arcos murcianos se grabó la historia de la ciudad, los grandes y pequeños sucesos"<sup>18</sup>. Así fueron el que unía la capilla del Santo Rosario con el palacio de los Almodóvar o bien el de la Plaza Nueva o de Camachos, el de la Aurora, el de San Juan y el desaparecido de la plaza Santa Isabel. Una relación detallada de las principales construcciones se puede seguir en la *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la ciudad de Murcia*, escrita por Vera Boti.

16 Santolaya, L. 1991.

17 Cerdán Fuentes, Pedro. 1949.

18 González Vidal, José Mariano. 1969, p. 98.

Plano del barrio del Carmen del siglo XIX, Murcia



Y las plazas surgen y crean un entorno muy especial en el corazón de la urbe. Ortega comentó que fundar una ciudad es crear una plaza, pero, sin duda, estaba recogiendo la tradición grecolatina vertebradora de la cultura occidental. Olvidaba Ortega en este punto que en la cultura oriental y musulmana no se desarrolla la ciudad a partir de una plaza, como sucede en las colonias romanas, surgidas de un campamento militar<sup>19</sup>. La Murcia tradicional no era ciudad con plaza

19 En el mundo islámico no existe, como en el mundo griego y romano, la nitida separación entre la esfera religiosa y la jurídico-comercial. En el mundo clásico, el ágora y el foro son espacios medulares de la ciudad porque en ellos se desarrolla el mercado y se administra justicia, es decir, se desenvuelven actividades esencialmente "laicas". En cambio, para el musulmán la religión es también la regla de conducta jurídica y mercantil. Por eso, el núcleo de la ciudad musulmana no es tanto la plaza como la mezquita. En el atrio de la mezquita se administra la justicia; en sus proximidades se encuentra la Madrasa o Universidad coránica, centro cultural de la ciudad, y en el laberinto de callejuelas, que circundan la mezquita, se desarrolla el tráfico mercantil del

mayor, sino con una estructura policéntrica de minúsculas y recogidas *replacetas*.

"Estos lunares de la piel murciana"<sup>20</sup> que se ensanchaban a expensas del abigarrado tejido callejero. Pero nunca llegaron los murcianos a tener la añorada plaza centralizadora de las actividades ciudadanas, que sirviera al mismo tiempo de mercado, de plaza de armas y de lugar para la proclamación de reyes, autos de fe, bendición de los campos contra la plaga de la langosta, ejecuciones de penas capitales o fiestas de tauromaquia. En un pugilato que conoció variadas alternati-

zoco. La plaza en el mundo islámico no es, como en la cultura clásica, un lugar amplio, donde refluye toda la vida urbana, sino una serie de pequeños ensanchamientos de la calle aptos para el saludo, la conversación o el chalaneo comercial. Por eso, la Murcia mora que conquistaron los cristianos, no estaba desarrollada alrededor de una gran plaza central, sino de la mezquita mayor, en cuyos aledaños se enredaba un laberinto de callejuelas.

20 González Vidal, José Mariano. 1969, p. 104.

vas se disputaron esta función centralizadora las plazas Santa Catalina, Santo Domingo, del Arenal o Puerta del Sol, y ya en el siglo ilustrado, la plaza Camachos, al otro lado del río.

Pequeñas, íntimas, escondidas plazas se camuflan en el laberinto urbano de Murcia como una lluvia de confeti<sup>21</sup>. Algunas de ellas muy significativas, como la de las Balsas o Fontes; otras más pequeñas: Jofre, Aliaga, Yesqueros, Turroneros. Todas ellas dispuestas en un entrante, que interrumpe armoniosamente la hilera de edificios más o menos nobles.

La imagen de la ciudad conjuntada con sus jardines, arcos, plazas y casas, "tal vez pueda parecer una representación de calidoscopio"<sup>22</sup>. En cuanto a construcciones civiles, los principales núcleos de población se enriquecerán con palacios y casas solariegas. En la centuria siguiente prosperaron más este tipo de obras. El palacio de Fontes, con fachada rococó; el palacio de Fontanar. Las casas de la calle San Nicolás; la de los Saavedra Fajardo y la de los Pérez Calvillo, próximas a la calle San Antonio. La casa de Floridablanca, realizada por el arquitecto Ramón Berenguer, el Viejo, sin olvidar la legendaria y tenebrosa Casa de los Descabezados. De tal modo proliferaron las casas ilustres que "nuestra antigua ciudad no tuvo que envidiar a ninguna otra en lo que concierne a emblemas nobiliarios... Sus calles ofrecían testimonios elocuentes de su abolengo, esculpido en las fachadas solariegas y hasta en las rejas que adornaban los edificios"<sup>23</sup>.

El ambiente murciano del Setecientos, tras la Guerra de Sucesión, era favorable. La prosperidad material de la ciudad era considerable y se manifestaba en el auge de la construcción. A lo largo de la centuria se intentaría alcanzar "la ley, el orden y la uniformidad"<sup>24</sup> como productos esenciales de la capital barroca. Se repararon o construyeron de nueva planta numerosas iglesias: Agustinas, San Nicolás, San Antolín, El Carmen, Santa Eulalia, San Juan de Dios. También los colegios de San Leandro, San Isidoro, Seminario Mayor de San Fulgencio y las portadas de las iglesias de San Juan Bautista y San Lorenzo. Este auge de la construcción y reconstrucción de templos llevaba consigo la fuerte demanda de imaginería sagrada, pues era preciso adornar con figuras los altares y capillas de las nuevas iglesias e incluso sustituir otras más antiguas en deficiente estado de conservación o

incluso incompatibles con la nueva sensibilidad estética de la sociedad de la época.

En el terreno de la construcción destacan las obras de la Catedral, especialmente la torre, que tanta influencia ejercerá en la vida de los ciudadanos. Cerdán considera que existe un "estilo murciano", en el que se combina lo peculiar y los elementos estilísticos importados. El citado estilo se desarrolla sobre todo durante la época barroca, excluyendo un abigarramiento ornametal o movimiento de plantas. Abundan, no obstante, ventanas ovales, antepechos de cerrajería, repisas de balcón onduladas, bocelones quebrados en torno a los huecos, cintas de yeso que siguen los contornos de puertas o ventanas.

En cuanto a la función del campanario, se puede comparar con un latido familiar, acompasado, inquietante. Su mensaje podía ser solemne, jubiloso, alarmante o de duelo. La dimensión ideal de barrio o parroquia tendría como límites el alcance del eco de las campanas de su iglesia. Antes de que el tráfico rodado inundase a Murcia con su algarabía ensordecedora, la ciudad se iba despertando con el sonido de sus campanas. Unas eran mínimas, de sonido agudo y débil como el *ripieno* de una escolanía: eran las pequeñas esquilas que alborotaban las espadañas conventuales llamando a la misa primera. Otras campanas de torres parroquiales tenían sonido cálido y potente como *mezzo sopranos* y tenores. Y, por encima de todo este oratorio barroco, venía la voz del bajo, representada por la gran campana de la torre catedralicia que cantaba pausadamente un aria llena de contrapuntos y coloraturas.

Las obras arquitectónicas más significativas desde el punto de vista religioso fueron las del Palacio Episcopal y la terminación de la Catedral. El Palacio Episcopal fue edificado a partir de 1748 en el solar del marqués de los Vélez, utilizado como cocheras. Los proyectos y dirección son del arquitecto italiano Baltasar Canestro. Sus dos fachadas son de estilo rococó; la del norte fue decorada con pinturas al fresco, realizadas por Pablo Sistori, autor que dejó reflejada su obra en las decoraciones *trompe l'oeil* de las iglesias de Nuestro Padre Jesús y Santa Eulalia, entre otras. El amplio patio interior da acceso por una notable escalera a las dependencias y servicios.

Por otro lado, la Catedral fue concluyéndose. La obra gótica que se había comenzado ya en la Edad Media sobre el solar de la antigua Mezquita Mayor había ido lentamente integrando añadiduras de todos los nuevos estilos arquitectónicos, sin perder por ello unidad y empaque estético. Si por un lado se adornaba con el gótico flamígero con algún toque mudéjar de

21 González Vidal, José Mariano. 1969.

22 González Vidal, José Mariano. 1969.

23 Sevilla, Alberto. 1955.

24 Torres Fontes, Juan. 1978.

la capilla de los Vélez, en su interior florecía el renacimiento italianizante de la capilla de los Junterones y en el extremo opuesto se alzaba el cuerpo inferior de la ambiciosa torre, de trazado florentino, y la fachada plateresca de la puerta de las Cadenas o de la Cruz. El Barroco había aportado los cuerpos superiores de la torre con sus casalicios o conjuratorios, los espléndidos campanarios e iba a culminar en la magnificente traza de la fachada principal o imafronte.

La fachada, una de las obras más señeras del barroco hispano, se realizó bajo las pautas de una exquisita tendencia italianizante. Fue dirigida por Jaime Bort y reúne armoniosamente un elegante fondo arquitectónico con la profusión de esculturas y relieves, que constituyen un gigantesco retablo rococó en piedra. A la vez, se concluye la torre, iniciada en el siglo XVI, con su tercer cuerpo barroco y, ya a finales del XVIII, un remate neoclásico, feliz solución con cúpula de ventanas redondas y linterna que consiguió culminar una obra difícil de acabar por su diversidad de estilos. Los proyectos fueron realizados por José López y Ventura Rodríguez. De esta torre escribió Ford, viajero que manifestaba, por otra parte, comentarios poco gratos respecto a la mentalidad de los murcianos, que era un catalejo desplegado, un telescopio extendido y abierto. Murcia, desde su torre, se muestra como un tejido vivo, resultado de un comportamiento del hombre, luchador contra el espacio, sequía y clima. El resultado puede ser sorprendente: realzar el temple y voluntad de sus habitantes o de una abulia e inhibición. Características que determinan la actuación del huertano, si atendemos a la primera reverenda, o bien al ciudadano o campesino, respecto al segundo comportamiento.

La imaginería murciana del Setecientos, como en general toda la escultura religiosa levantina, continúa fiel en lo esencial a la tradición de la imaginería barroca española de la centuria anterior. Pero es un error, por otra parte muy frecuente entre los estudiosos de la historia general del arte, el considerar la imaginería de esta época como una mera imitación decadente de formas y modelos heredados del pasado, como un simple ejemplo de anquilosamiento artístico producido por la cerrazón a las nuevas corrientes estéticas que se enseñoreaban por Europa. Al contrario, un examen atento de la escultura religiosa de este siglo muestra cómo los tallistas aunaban la tradición, en los procedimientos y en los motivos, con una velada recepción de tendencias estéticas venidas de Francia, y sobre todo de Italia, mucho más acordes con los gustos artísticos de la centuria ilustrada. Los imagineros

levantinos del dieciocho no son simplemente gente anclada en el pasado, sino que "dulcifican" el expresionismo barroco procurando un patetismo mucho más estilizado y delicado, donde los movimientos y ademanes son más gráciles y menos desgarrados que en el barroco del Seiscientos y donde, sobre todo, hay una obsesión por la belleza formal, un esteticismo que busca conmover al espectador más que por el realismo descarnado por medio de la emoción artística.

No habría que olvidar, por otro lado, que el arte dieciochesco de otros países no está solamente dominado por el severo y frío neoclasicismo, sino también, e incluso en mayor medida, por el grácil rococó que acentúa los aspectos ornamentales del Barroco mientras mitiga, y hasta anula, su tradicional dramatismo. La escultura religiosa murciana del siglo XVIII no deja de acusar en algunas figuras la elegante estilización neoclásica y, sobre todo, el sentido ornamental del Rococó. La nómina de imagineros que trabajan en Murcia se potencia en la primera mitad de la centuria con tallistas venidos de fuera como el francés Duparc y el estrasburgués Bussi y alcanza su cénit en la segunda parte del siglo con la figura genial de Francisco Salzillo. En el prolífico taller de Salzillo se forma una escuela de imaginería característicamente murciana que trascenderá al siglo XIX y sorprendentemente todavía mantiene su impronta en algunos autores de nuestros días.

La función urbanística del Ayuntamiento sirvió para reforzar la ciudad de Murcia. Los pósitos, de origen medieval con reminiscencias romanas, se crearon por medio de convenios entre vecinos o fundaciones propias para prevenirse en caso "de malas cosechas y evitar el acaparamiento y los altos precios. El pósito de la ciudad de Murcia fue organizado en 1556 y Felipe II regularía el buen funcionamiento por medio de una ley, dada en 1584.

Era un lugar público, perteneciente en un principio al Patrimonio real, pero que posteriormente pasó al Ayuntamiento como propio. Era conocido bajo la denominación de almudí, alhóndiga, alfóndena o casa del pan<sup>25</sup>. Institución de claro carácter municipal<sup>26</sup> estaba destinada para el depósito y distribución de granos. La venta se realizaba, exclusivamente a los panaderos.

25 Torres Fontes, Juan. 1960, pp. 23..

26 Cremades Griñán, Carmen M.<sup>a</sup> 1986, p. 291.

Estaba el pósito situado frente a la orilla del río en la plaza San Francisco, próximo al convento y mesón de la ciudad y de los puestos de venta de carne. Su construcción obedece a los cánones renacentistas y presenta una elegante fachada, que hoy aún se puede contemplar, tras numerosas vicisitudes. Durante muchos años fue sede de la Audiencia Provincial y actualmente alberga un centro cultural del municipio murciano. Quizás sea su esplendor arquitectónico el motivo de que se denomine hoy pomposamente "Palacio del Almudí", lo que jamás fue, sino granero. A mediados de la primera mitad del siglo XVIII fue embellecida su portada con unos soportales o porches. Medida que benefició la venta de granos, porque se guarecían compradores y vendedores de las inclemencias del tiempo.

Muy próximo a este edificio se hallaba el conocido mesón o parador de la ciudad. Fue un refugio de viajeros y militares hasta 1793. Las alteraciones ocasionadas por los temporales y la necesidad de acoplar a numerosos tercios de soldados presionaron para que este propio del Concejo se convirtiese en un almacén de maderas para la construcción del puente o bien en un parador militar. Finalidad esta última que perduró hasta finales del XVIII, cuando se construyó un cuartel para la tropa. Hasta tiempos muy recientes quedaba en Murcia una calle del Mesón, paralela al Malecón y lindera con el precioso Jardín Botánico, que recordaba el emplazamiento del viejo parador.

Existía, además, una casa de posadas, cuyo estado lamentable ocasionó el cierre en 1749. Lindaba con el pósito, la muralla, el Albardero, la casa de Juan Esteban y la calle de las carnicerías, próxima a San Pedro y a la puerta de Vidrieros. Este edificio fue dado a censo perpetuo y transformado en mesón en 1527. Su ubicación facilitaba el alojamiento de mercaderes y comerciantes porque estaba muy cerca de la zona comercial: especialmente la parroquia de San Bartolomé<sup>27</sup>.

Cercano a este conjunto se encontraba el viejo caserón del Contraste. Su construcción se debió al auge de la actividad sedera durante los siglos XVI y XVII. Edificado en 1610 fue uno de los más nobles y soberbios de la Murcia del pasado. Situado en la plaza Santa Catalina, en el lugar que hoy ocupa el edificio de La Unión y el Fénix, su estructura arquitectónica respondía a un sobrio estilo renacentista, con pequeños reflejos del Barroco. De fábrica solemne y monumental dio prestancia a la plaza Santa Catalina. Su fachada, con escudos,

laureas y frontones, cerraba la plaza con una excelente armoniosidad del conjunto<sup>28</sup>. Su finalidad era la venta de la seda, peso, valoración, y suponía por su gran significado un centro dinámico y que aglutinaba la vida cotidiana del comerciante. Lamentablemente, tras un largo periodo de abandono, fue derribado en el pasado siglo, quedando tan sólo como testimonio una de sus fachadas que se guarda en el patio del Museo de Bellas Artes, en la Trinidad.



Fachada de la iglesia de La Merced, Murcia<sup>(M)</sup>

Pasado el maltrecho puente, hasta la construcción definitiva en 1745 de otro más sólido, se alzaba el matadero, de soberbia fachada, aunque situado en un callejón poco frecuentado.

27 Cremades Griñán, Carmen M.<sup>a</sup> *Ibidem*, p. 282.

28 Lámina.

Fachada principal del Palacio Episcopal, Murcia <sup>M</sup>

Pocas noticias referentes a este propio de la ciudad tenemos, en cuanto se refiere a los primeros años de la centuria dieciochesca. Su explicación radica en la demolición del antiguo matadero que coincide con la época señalada. La problemática por la construcción de un nuevo edificio se planteó desde la segunda década de 1700 y se desarrolló a lo largo de los treinta años siguientes. Se culminó, por fin, con la erección de un amplio y útil edificio, situado en un bello paraje del río Segura, junto a los molinos de la margen derecha. Estaba englobado en el plan de urbanización de la bajada del puente que se emprendió hacia mediados de la centuria, una vez desecados los terrenos tras la construcción del canal del Reguerón y, por consiguiente, el encauzamiento del río Guadalentín.

De escasas pretensiones estéticas "dentro de la corriente –aún incipiente– del idealismo funcionalista de mediados del siglo XVIII, en el que se pretendía y se buscaba que las funciones a cumplir por un edificio estuviesen claramente

definidas"<sup>29</sup>, el matadero cumplía las funciones más significativas dentro del abastecimiento de la ciudad.

El diseño, extremadamente sencillo, puede sorprender, "pero no se olvide que estamos de nuevo ante una obra donde priman tanto un presupuesto limitado como el carácter funcional del edificio". La idea de dar un carácter institucional explica la semejanza con el Contraste de la Seda. Jaime Bort se limitó a reproducir una tipología tradicional, típica de la arquitectura civil desde el siglo XVI en toda España, como ha manifestado Hernández Albaladejo.

La construcción había comenzado en 1742 bajo el corregimiento de don Antonio Heredia Bazán. La cuestión más peculiar era su financiación y para ella hubo que recurrir en la fecha indicada a la venta de unas casas y dos oficios municipales, propios del Ayuntamiento. De este modo, se

<sup>29</sup> Martínez Ripoll, Antonio. 1977-78, pp. 287-324.  
Hernández Albaladejo, E. 1990, p. 409.  
Martínez Ripoll, Antonio. 1975, pp. 89-92.

recaudaron 27.344 reales. La obra quedó totalmente realizada en 1748<sup>30</sup>. Unos años más tarde, en 1752, se elaboró un reglamento por el que se regían las labores de despiece de las reses.

La inscripción de la portada comentaba el inicio de la obra: "Murzia mandó azer esta obra, siendo corr[egidor] y s[u]p[erintendente] g[ene]ra[l] de turno el Sr. D. Antonio de Heredia Bazan C[aballer]o Vº de la Hor[de]n de Santiago, del Con[sejo] de S[u] M[agestad] en el R[ea]l de [H]azienda; y comisarios los señores D. Gil Antonio de Molina y Gonzaga, marqués de Beniel, y D. Juan Sandoval Lisón, rexidores. Año de MDCCXXXII". Parte de la fachada principal de este viejo matadero se conservaba hasta hace muy poco en su lugar originario, cerrando un callejón cercano al Puente Viejo y junto a la antigua Posada de la Paja. Ahora, como fruto de las constantes mudanzas que Murcia impone a los monumentos, que no destruye, ha sido trasladado, como motivo ornamental, al jardín de Floridablanca.

Muy próximos al matadero se ubicaban los molinos, contruidos en las márgenes del río. Todavía en nuestros días restan algunos restaurados y las ruinas de algún otro. Los denominados del Rey, las Coronas y el de Batán pertenecían al Ayuntamiento como propios. El de las Coronas se hallaba en la bajada del puente. Su situación en el Setecientos era pésima, sin bóvedas y expuesto a la ruina total y a cualquier eventualidad "que sin noticia ni prevención pudieran venir de noche, cayendo en lo profundo de su piso", y además se alegaba que "hera un lunar y fealdad a tan hermosa fábrica del puente, estrechando su entrada"<sup>31</sup>.

El nacimiento del barrio del Carmen como aldeañado en el tejido urbano supuso una gran obra de arquitectura civil. El nuevo barrio se iba a urbanizar con criterios racionalistas y modernos, sin tener que aceptar el pie forzado del laberíntico trazado musulmán y las calles serían más anchas y rectas, embellecidas con árboles y alamedas. Todavía hace unos años, antes de que se produjera la incontrolada expansión urbana de Murcia y la salvaje destrucción de su casco antiguo, los vecinos del barrio del Carmen blasonaban orgullosos sobre la salubridad y ventilación de sus avenidas frente a la antihigiénica oscuridad, la humedad y la tristeza de las callejuelas del centro; querían de este modo compensar

la sensación de lejanía y apartamiento que les producía vivir en lo que fue un arrabal extramuros.

La aparición del barrio del Carmen y la posibilidad de programar *a priori* su estructura urbanística brindaba por fin a los gobernantes murcianos la oportunidad de trazar la gran plaza mayor por la que siempre se había suspirado. El lugar había de ser lo más próximo posible a "la Murcia tradicional, y se estableció en la misma bajada del puente, separada de los molinos del río por un estrecho callejón. Así nació la plaza Camachos y parece como si el designio ilustrado y antitradicionalista que presidió su creación hubiese impregnado sus propias piedras, puesto que en los años de la centuria siguiente y aún en la primera mitad del presente siglo fue la plaza Camachos lugar preferido para algaradas liberales, para reunión de huertanos que se concitaban al asalto de las cárceles inquisitoriales, de guerrilleros federalistas que soñaban con el cantón, terreno abonado de boticarios jacobinos, panaderos volterianos y conspiradores de utopías republicanas. En la plaza Camachos ha flotado siempre un tufillo liberal y progresista, debelador del oscurantismo y la intransigencia, que tomaba como imagen venerada la cercana estatua del conde de Floridablanca.

El primer proyecto barroco de una plaza mayor fue realizado por Jaime Bort<sup>32</sup>. Pero ya este propósito hubo de ser derrotado ante la fuerza de la tradición. No prosperó esta idea por su proyección ovalada<sup>33</sup>, que se consideraba difícilmente realizable por los constructores de la época, y se aceptó la de Martín Solera, de planta cuadrada, que daría lugar a la plaza de la alameda del Carmen. Sin embargo, no hay que descartar algunos titubeos en la construcción, pues, hasta hace no muchos años, quedaba, a la espalda de la línea de edificios de la plaza que dan a poniente, una callejuela cuyas modestas construcciones presentaban una línea de fachadas que tenía como eje mayor la prolongación de la bajada del puente. No conocemos estudios sobre este particular, pero podría tratarse de algunas construcciones que se alinearon con arreglo al primer proyecto antes de la realización definitiva o bien que en algún momento se pensara volver al trazado original y los propietarios alinearan de este modo los edificios con la esperanza de que la restitución se realizase y la demolición de las casas de la parte oeste dejara a sus parcelas con fachadas a la plaza.

30 Martínez Ripoll, Antonio. 1975.

31 A. M. Mu. Act. Cap. 22-VIII-1722.

32 Martínez Ripoll, Antonio. 1977-78, pp. 297-324.

33 Lámina.

La nueva plaza Camachos reunía los elementos apuntados anteriormente: el arco y los porches. El origen de esta idea procedía de 1742, cuando se realizó el reparto del terreno que ocupaba el riacho, lugar donde desaguaba la cola de la acequia que llamaban de Almoajar y también alguno de los brazos del delta en que se dividía el cauce del Guadalentín o Sangonera, actualmente encauzado en el Reguerón que confluye con el Segura aguas abajo de la ciudad, en las proximidades del llamado puente de la Machacanta. La repartición de terrenos fue concedida por Felipe V, mediante una real provisión. Las tierras o solares fueron dados a censo redimible, con el pago de un ducado anual como rédito. No obstante, transcurrieron trece años antes de iniciarse su distribución. Los primeros repartos recayeron en don Francisco Rocamora y don Juan Carrillo, regidores del Ayuntamiento de Murcia, y en don Nicolás Alfaro, administrador de la renta del aguardiente y contador de propios y arbitrios municipales. A quienes se les entregó terrenos en el riacho debían ejecutar una bóveda sobre las acequias para que circularan las aguas por debajo de aquéllas. Sus medidas serían de ocho palmos de alto por cinco de ancho. Las paredes debían tener un grosor regular para mayor firmeza y duración, a fin de que quedase hueco suficiente para que discurriesen las aguas.

Las casas situadas al norte tuvieron dos balcones que pertenecieron a los cabildos municipal y eclesiástico, ambos presididos por los respectivos escudos. Estas casas blasonadas han sido inexplicablemente demolidas ya en el último cuarto del siglo XX. La finalidad primordial fue para que los representantes de los mismos pudiesen asistir a la celebración de las corridas de toros. La parte posterior de las casas de poniente fue transformada en una carretera, que regulaba el tráfico de salida de carruajes hacia Cartagena y Andalucía. Para ello se expropió un terreno al convento de la Trinidad<sup>34</sup>. De este modo quedó urbanizado un barrio nuevo que se adicionaba a los existentes.

### EL AGUA, FUENTE DE VIDA Y DE ANGUSTIA

El río Segura ha sido siempre para los huertanos causa de riqueza y de ruina, fuente de vida y peligro de muerte. Cuando sus aguas bajaban mansas, por el sistema arterial de las acequias daban riego a los cultivos. Cuando el estiaje agotaba su caudal o la sequía se prolongaba, se agrietaba

la tierra sedienta y se perdían las cosechas. Y, sobre todo, cuando venían lluvias torrenciales, sus aguas se desmanaban y arrasaban furiosas cuanto hallaban a su paso. El frecuente peligro de las inundaciones inquietaba la vida de los huertanos. Cuando venía la riada, el huertano tenía que desamparar su escaso patrimonio para intentar salvar la vida huyendo hacia los lugares altos. Pero nunca dejaba de hacer sonar las caracolas para avisar con su ronco sonido a quienes pudieran todavía ponerse a buen recaudo. Las crecidas del río ocasionaban la pérdida de cultivos, viviendas e incluso vidas.

La fábrica del puente de piedra fue lenta y costosa, debido a que sucesivas inundaciones arrastraban el material existente e incluso destrozaban la obra ya levantada. Para cubrir los gastos se destinaron los arbitrios municipales "menos graciosos y de vastantes fondos" sobre el vino y la seda<sup>35</sup>.

El ambicioso plan para evitar los desbordamientos del Segura, la remodelación o nueva construcción de algunos edificios para la subsistencia de la población, la actualización de la red viaria y la apertura de nuevos espacios urbanos formaban parte de la política del corregidor don Antonio de Heredia Bazán, que desde su llegada a Murcia en 1739 inició su amplio programa. Este proyecto, impregnado del signo reformista, dirigido por la dinastía borbónica, tenía por objetivo modernizar y dotar de servicios necesarios para una ciudad, cabeza de un reino, con una franca recuperación económica y demográfica.

Se iniciaron las obras del puente bajo la dirección de Toribio Martínez de la Vega, en 1703, aunque no avanzaron hasta 1718 a causa del periodo bélico y de los innumerables destrozos en los cimientos por las frecuentes avenidas. Trasladado el anterior arquitecto a Málaga, Jaime Bort, que también trazó el genial imafrente barroco de la Catedral, fue designado para el seguimiento de las obras. Hacia 1736 sucedió una grave inundación que afortunadamente no arrastró toda la obra del puente por lo avanzada que estaba<sup>36</sup>. El alcance de la misma fue tal que la ciudad se transformó en "mar de monte a monte, destruyendo (las aguas) los frutos de panizo, vino, legumbres y hortalizas", según el testimonio directo del escribano del Ayuntamiento<sup>37</sup>. Estos efectos desastrosos se agudizaron por la destrucción de la acequia mayor de la

34 Cremades Griñán, Carmen M.<sup>a</sup> 1986, p. 300.

35 A. M. Mu. Act. Cap. 9-XI-1725.

36 Estrella Sevilla, E. 2005.

37 A. M. Mu. Act. Cap. 24-IX-1736.

Aljufía, faltándoles a los vecinos pan, carne y vino. Los gastos realizados para paliar todos los destrozos y remediar las urgencias para la población (víveres y ropa) ascendieron a la crecida cifra de 4.041 reales de vellón<sup>38</sup>.

Jaime Bort se encontró con los cimientos de la fábrica terminados hasta una profundidad de 3,40 m realizados en

forman los ramales de los brandados, y hacer por uno y otro costado unas porciones de bóvedas cónicas cortadas verticalmente en figura circular y siguiendo el escarpe, o declinación de la entrada, con que se logran además de la hermosura en su figura, hacer espacioso acomodado el paso; cuya clase de obra inventó el famoso Arquitecto Anet (en realidad PH. de



Río Segura, Murcia<sup>(VI)</sup>

mampostería y revestidos de sillería y con los estribos apenas iniciados consolidó los cimientos con nuevos trazados. En un amplio informe que dirigió al cabildo municipal indicaba la solución para corregir ciertos desniveles y circunstancias concretas: "Tengo dispuesto cortar los ángulos rectos, que

l'Orme), y la practicó con el nombre de trompas en el palco de Enrique tercero rey de Francia para dar paso a un gabinet, se consideró por los autores obra atrevida, pero famosa, y lo será en dicho puente luego que llegue el caso de verse finalizadas dichas bóvedas, no obstante su excesivo costo"<sup>39</sup>.

38 Cremades Griñán, Carmen M.ª 1986, p. 336.

39 A. M. Mu. Leg. 2.839.

Esta obra fue culminada e inaugurada en 1741, terminándose con la colocación de la hornacina de la Virgen de los Peligros y dos triunfos que representaban los arcángeles San Miguel y San Rafael, tallados por Joaquín Laguna y tasados para el pago de su importe por el escultor Salzillo en 1753. Mientras que el templete de los Peligros subsiste hasta nuestros días, aunque amenazado de ruina y en constante riesgo de ser devorado por la barbarie especulativa, los templetos o triunfos desaparecieron pronto y apenas queda de ellos algún escaso recuerdo icnográfico.

Las obras en el cauce del río fueron numerosas en esta primera mitad del siglo XVIII, construyéndose el azud del río para evitar el estancamiento de las aguas. A los gastos procedentes de estos trabajos contribuyeron en partes iguales los propietarios de los molinos de las Coronas y Matadero. La fábrica del puente importó 106.369 reales. Se realizó también un nuevo trazado en el curso del río, suprimiendo dos vueltas, la del Malecón y la de la Condomina, terreno pantanoso e infecto de mosquitos y de aguas putrefactas<sup>40</sup>.

La construcción del sólido Puente de los Peligros o Puente Viejo, como se le viene llamando en este siglo ante la aparición de nuevos puentes y pasarelas, suponía un acceso fácil para las viviendas del partido de San Benito, que ahora iban a comenzar a perder su condición huertana para integrarse plenamente en el casco urbano. La Murcia tradicionalmente encerrada en los límites de sus murallas medievales conoció en el siglo XVIII su primera expansión importante: el barrio de San Benito, que pronto tomó el nombre de barrio del Carmen o simplemente "el Barrio", como es llamado popularmente hasta nuestros días, siendo curiosa la persistencia en el habla popular de su condición de antiguo barrio extramuros, cuando las gentes que lo habitan dicen que *van a Murcia* para indicar que se dirigen al otro lado del río.

Durante siglos, Murcia ha sido una ciudad archipiélago, compuesta por las islas de sus barrios. Una colmena dentro de unos límites amurallados, desarrollando una vida próxima a una iglesia, la parroquia. La situación de ésta, dentro o fuera del recinto amurallado, fue importante. Ésta dominaba el entorno, era el centro de la vida de los ciudadanos. Lugar de culto, el ciclo completo de sus costumbres estaba marcado por el templo. Espiritualidad, cultura, asistencia, sepultura...

eran algunos de los múltiples aspectos que ofrecía la parroquia. Aunque en la ciudad de Murcia predominaba el centro de interés en la Catedral, puesto que absorbía el papel más importante. La integración del barrio en la dinámica de la urbe fue decisiva para el desarrollo de oficios gremiales, administrativos y vida comercial. Los barrios situados en la periferia –San Antolín, San Andrés, San Miguel y San Juan– tuvieron conciencia de esa lejanía y se desarrollaron los habitantes con una fisonomía y personalidad propias. "Basta ver un individuo para que en su modo de vestir, en su porte, en sus modales, en su conversación, se conozca al rumbo del Carmen, al solapado del arrabal de San Juan, al matón y pendenciero de las Ericas de San Antolín, al jornalero de la Trinidad o al guapetón de la Merced"<sup>41</sup>.

Toda ciudad es una secesión cósmica, un acotamiento que el hombre hace en la naturaleza. Importa situar una ciudad en su entorno para entender porqué se implantó en esa parcela de tierra. La ciudad de Murcia surgía como un islote frente al verdemar circundante. Murcia aparecía como una "bayadera musulmana, con degaldica cintura de doncella medieval y con proporción graciosa de barroca damisela"<sup>42</sup>. "La huerta invadía silenciosamente la ciudad y en los patios urbanos florecían el naranjo y la palmera, la higuera y el ciprés, el limonero y el granado. Después, la ciudad reventó sus murallas, derribó las puertas y se lanzó lenta y sistemáticamente a la conquista de lo vegetal, de una tierra que fue siempre patrimonio verde. Y esta vegetación en un paraje mediterráneo se debía al latido de agua subterránea que fluye misteriosamente en venas y arterias huertanas"<sup>43</sup>.

Swinburne visitó la ciudad a finales del Setecientos y calificó al río Segura de arroyo fangoso, que dividía a Murcia en dos partes desiguales y afeaba su conjunto urbano. Sus aguas no corrían siempre por cauces determinados. La formación de ramblas, de impetuosas avenidas era muy frecuente y ocasionaban fuertes destrozos tanto en construcciones (puentes, viviendas, muros...) como vidas y cosechas.

Como uno de los numerosos ejemplos existentes en las tierras y pueblos de la Región de Murcia se pueden citar las palabras de Pedro Villacis referentes a la riada de San Calixto a mediados del siglo XVII: el ímpetu de las aguas "derribó

40 A. M. Mu. Leg. 3.750.

41 González Vidal, J. M. 1969, p. 135.

42 Ibidem, p. 37.

43 Ibidem, p. 39.

Contraparada, Murcia<sup>(M)</sup>

sólo aquel día más de trescientas casas, saltó más de dos mil vidas, así dentro de los términos de la ciudad como en las poblaciones de la huerta, reputándose sólo en aquel día una pérdida de más de cuatro millones".

Murcia es ciudad asentada sobre el agua, en terreno siempre sustraído al regadío y por bajo de sus calles circulan como arterias ocultas las acequias huertanas. El asfalto le gana sus dominios al banal en una contienda siempre triunfante, pero la huerta se venga periódicamente haciendo notar la presencia soterrada de las acequias. Cada cierto tiempo, la huerta pasa factura a la ciudad depredadora y le obliga a que en la puerta misma de la boutique de moda o del público más exótico haya que abrir los registros para extraer, ante la escandalizada presencia del petimetre urbano, el fango fétido de la monda. Las acequias murcianas conservan todavía sus apelativos moriscos del tiempo de los repartimientos. Caravija, Alfande, Almohajar, Aljada, Alarilla, Benejúcer regaban cuatro leguas y media de tierras, constituidas por 73.897 tahúllas, plantadas con 355.500 moreras que producían 400.000 onzas de simiente de seda, siendo ésta de distintas calidades (de joyante unas 200.000 libras y de redonda 165.000 libras). Las mayores, Alquibla y Aljufía, que desangran al Segura por la Contraparada y sirvieron en otros tiempos para mover molinos de harina, además de distribuir su agua entre otras menores. Entre las acequias existe una rigurosa ordenación estamental desde las prepotentes acequias mayores hasta las regaderas privativas que traen el agua de la tanda a cada heredad para desparramarla por los surcos del banal y penetrar en los

caballones. De ahí pasará el agua a la red venosa de las aguas muertas y discurrirá perezosa por escurridores, azarbetes, marranchos y landronas hasta convertirse de nuevo en sangre arterial al llegar a la Vega Baja.

El cuidado de la red extensa de acequias que surcaban la ciudad y su entorno era, y es, una atención anual que supone la limpieza y el buen estado de las bóvedas y pequeños puentecillos que hay en ellas. La monda anual de las acequias atrae consigo una dedicación regular, mantenida por los regidores del Ayuntamiento nombrados para tal efecto y son denominados "comisarios de acequias". En el siglo XVIII, el comisario de la Acequia Mayor de Barreras era el marqués de Beniel, al que se le pagaba un canon de 3.800 reales.

La obra de la Contraparada fue de gran envergadura y supuso una elevada suma. Situada a ocho kilómetros de la ciudad, aguas arriba, en una angostura del cauce del río, esta presa, cuyos orígenes están envueltos en la leyenda, tiene como función derivar las aguas del Segura hacia la vega murciana. De su mantenimiento siempre a punto han dependido desde la época musulmana los riegos de la huerta; por eso, cada rotura, inevitable en las inundaciones, ocasionaba catástrofes en la agricultura. La reparación de esta presa –inserta en el programa de acondicionamiento del río Segura–, era uno de los motivos de la presencia continua de ingenieros de la Corona en Murcia.

Las reparaciones eran frecuentes, pero no solventaban los problemas de estructura existentes en la Contraparada. Por otro lado, la resolución definitiva sufría retrasos por causas económicas y porque había intereses personales muy pode-

rosos de por medio que a veces dificultaban y obstaculizaban las soluciones. Esto se puso de manifiesto cuando en 1733 se iniciaron las obras de canalización del Sangonera o lo que conocemos con el nombre de Reguerón.

Las tierras expropiadas para construir el Reguerón pertenecían a Espinardo, Alcantarilla y La Alberca. Los gastos ocasionados para la realización de las obras y pagos de los terrenos ocupados supusieron un monto de 214.380 reales, obtenidos del arbitrio de la seda. Los propietarios afectados fueron: el convento de las Agustinas Descalzas, don Juan Tomás de Montijo, don Pedro Saavedra y don Joaquín Toledo, regidores; doña Catalina Bussi, don José López Mesas, jurado; don Damián Fernández y don Juan de la Roda, entre otros<sup>44</sup>.

Los jardines y alamedas se cuidaron con notable exquisitez. Como administrador local, le atañía al Ayuntamiento embellecer la ciudad con instalaciones de jardines que sirviesen de recreo y de ornato a la urbe. Esta inclinación por el fomento del cultivo de árboles y plantas era una política dirigida especialmente por los Borbones dieciochescos. La replantación de alamedas se realizó en los caminos de la Fuensanta, Algezares, hacia Andalucía, y en algunos pueblos de Murcia<sup>45</sup>. Tras la publicación de la real ordenanza de 1748, el interés por el fomento de los viveros y la plantación de árboles se puso de manifiesto en el gasto invertido para ello. De acuerdo con el ideal ilustrado de aunar lo bello con lo útil, se fomentó la plantación de árboles dedicados a la alimentación y los de producción de bellotas, nueces y piñones. Las cifras registradas de valor más elevado se refieren a los años 1756-1757<sup>46</sup>. Especial relevancia, como muestra de este interés de los dirigentes ilustrados por los jardines, es el acondicionamiento del jardín de la alameda del Carmen, el que hoy conocemos por jardín de Floridablanca y que es el jardín dieciochesco por excelencia. Al igual que había sucedido con la plaza Camachos, la ordenación racionalista del urbanismo carmelitano, tras la apertura del Puente de los Peligros, suministraba a los dirigentes murcianos una ocasión única de crear un amplio jardín público aprovechando, sin duda, parte del arbolado que crecería hacia el soto del río. Y también en este jardín o alameda se manifestó la tendencia antitradicional y avanzada que había presidido la planificación

urbanística del nuevo barrio. Para corroborar la presencia de esta mentalidad cabe apuntar un detalle, no por anecdótico menos revelador: el jardín fue ornamentado con estatuas de dioses paganos que ofrecían a los asombrados ojos de los transeúntes el provocador obsequio de sus artísticas desnudeces. Está documentalmente atestiguado el asombro socarrón del pueblo llano y el escándalo de las clases altas. Lo cierto es que dichas esculturas desaparecieron sin que se conozca su paradero, en uno de esos momentos históricos en que a los murcianos, por lo común gente tolerante y despreocupada, se les inflama la vena del puritanismo. Como la historia se repite a veces, le sucedió lo propio ya en el siglo XX al castísimo desnudo de Planes que corona el monumento a Fernández Caballero alzado en la plaza del Romea. Afortunadamente, la bronceína muchacha durmió en la oscuridad de un almacén hasta que amainó la ventolera reaccionaria y ha regresado triunfante a presidir el monumento del insigne zarzuelero.

### MURCIA, ¿CIUDAD OLVIDADA EN LA CULTURA DIECIOCHESCA?

La ciudad vive una intensa vida intelectual, que trasciende de los ámbitos locales, como lo demuestran citas de Cervantes, Lope de Vega y Pérez de Montalbán, entre otros. Claramente se reflejan en las referencias de Claramonte, en su *Letanía moral*, y en las de Polo de Medina, en su obra *Las Academias del jardín*; Pedro Castro, Beltrán Hidalgo, Damián Salucio, el licenciado Cascales, Saavedra Fajardo y otros numerosos poetas y compositores literarios destacaron en estos momentos. Fruto de este interés cultural fue el gran impulso que recibieron los estudios en Murcia, creándose colegios y centros de formación de religiosos y seglares, a nivel medio y superior. En 1592, el obispo Sancho Dávila creó el Seminario Mayor de San Fulgencio, que después fue remodelado varias veces.

Durante muchos años, el Seminario de San Fulgencio fue el foco principal de la ciencia en Murcia, puesto que en sus aulas no sólo se enseñaban disciplinas filosóficas y teológicas o Derecho Canónico, sino también ciencias profanas como Derecho Civil, que en la terminología de la época era el Derecho Romano justiniano. Los juristas murcianos desempeñaron cargos políticos en la corte real o en Ayuntamientos. Destacaron, entre otros: Jerónimo de Roda, oidor en la Chancillería de Valladolid y miembro del Consejo de Estado en Flandes, y Pedro Ferrer Muñoz, alcalde de la justicia en Córdoba y corregidor en Ciudad Rodrigo. Unos años más tarde se establecieron dos colegios de estudios de profundo significado

44 A. M. Mu. Leg. 3.921; Cremades Griñán, Carmen M.<sup>a</sup> 1986, p. 359.

45 Flores Arroyuelo, F. 1977-78, pp. 219-236.

46 Cremades Griñán, Carmen M.<sup>a</sup> 1986, p. 323.

para Murcia: el de la Anunciata, regido por la Compañía de Jesús, y el de la Purísima, a cargo de los padres franciscanos.

Tras la obra del licenciado Cascales, poco o nada se sabía de los acontecimientos en estas tierras murcianas. La historia trazada por tal insigne autor fue proseguida por el erudito Fuentes y Ponte con noticias de prelados y corregidores, de



Seminario de San Fulgencio, Murcia <sup>(VII)</sup>

monumentos y sucesos. Los inestimables trabajos de Fuentes y Ponte nos dan valiosas noticias sobre la abolición de determinados usos y costumbres, o las demoliciones e incendios

de notables edificios, o la modificación y supresión de fiestas religiosas y populares<sup>47</sup>.

En este punto, el Seminario de San Fulgencio se convirtió durante el obispado de don Manuel Rubín de Celis en el casi único foco de irradiación de cultura reformista y liberal en la región a partir de su apertura a los laicos, de la llegada de un nutrido grupo de clérigos norteños con el obispo y de las reformas docentes introducidas en 1774.

"Aunque la política ilustrada buscó soluciones técnicas y legislativas a los problemas sociales existentes, no despertó demasiado entusiasmo en la sociedad murciana, suscitando un amplio rechazo, cuando no un ataque frontal a los cambios de todo tipo que las nuevas ideas representaban. De hecho, la penetración de la cultura ilustrada sobre la región fue obra de forasteros y algún obispo (...); por el contrario, los pocos murcianos entusiastas del progreso social hubieron de desarrollar sus actividades fuera de la región (caso de Macanaz y Moñino)."<sup>48</sup>

En este sentido, la difusión de las ideas ilustradas entre los murcianos se realizó a través de las enseñanzas de élite y casi siempre fuera de la región (Madrid, Sevilla, Ronda), impregnando a las nuevas generaciones del espíritu liberal de las últimas décadas del siglo XVIII.

La educación y formación de jóvenes fue otro objetivo de las órdenes que iban estableciéndose en Murcia. Se considerarían como medio para la racionalización del proceso productivo en el terreno económico; en el ámbito social es esencial, pues a partir de ellas adquirimos el principio de mérito, que nos proporciona cierta movilidad social, sin alterar ni romper con la estructura, y en el campo ideológico es imprescindible para mantener la uniformidad del todo social la creencia de que todos cumplen en la sociedad la función que se les ha asignado en un "plan perfecto"<sup>49</sup>.

Sería durante el Setecientos cuando la sociedad murciana promovería un amplio programa de actividades intentando a través de ellas analizar y erradicar los problemas vitales de carácter socioeconómico incrustados en la realidad regional; en función de esto prestará una especial atención a la educación. Sus objetivos se explicarían en los títulos I y XIV de los estatutos, que tratan, respectivamente, "De la Sociedad

47 Fuentes y Ponte, J. 1872.

48 Rodríguez Llopis, Miguel. 1998, pp. 344-345.

49 Castellano Castellano, J. L. 1990, p. 219.

en común" y "De las Escuelas Patrióticas". En el título I se estipula que su "instituto es conferir y producir las memorias para mejorar la Industria Popular y los Oficios, los secretos de las Artes y las máquinas para facilitar las maniobras y auxiliar la enseñanza. El fomento de la Agricultura y cría de ganados será otra de sus preocupaciones, tratando por menor los ramos subalternos relativos a la labranza y crianza". En lo que se refiere al título XIV reglamenta lo siguiente: "Como la enseñanza metódica es la que más contribuye a favorecer la Industria y los Oficios, la Sociedad se propone examinar los medios de erigir Escuelas Patrióticas, que la propaguen en ambas clases"<sup>50</sup>.

De este modo, y tras una apretada reflexión, se puede apreciar cómo la evolución humana y socio-económica de Murcia fue una realidad, fruto de un siglo de progreso. De estos avances, aún nos quedan huellas del ayer que podemos disfrutar y recrear.

## DESCRIPCIÓN DE ILUSTRACIONES

### (I) Portada de la iglesia de San Esteban, Murcia.

Portada de filiación romana, de claro influjo renacentista y refinado diseño. El empaque de su acceso, con el portentoso arco de medio punto y detalles ornamentales delicados y cuidados, le imprimen distinción y armonía. Sobre su eje central, sostenido por el arco, a modo de pedestal, encontramos la imagen del fundador de los jesuitas, San Ignacio de Loyola, ubicado entre dos paladines de la Orden. El reparto de volúmenes y proporciones, sometidos a canon matemático, logra una visión arquitectónica de equilibrada prestancia, en la que se mezclan postulados albertianos de combinar lo antiguo con lo moderno.

### (II) Plano de Murcia.

Esta planta panorámica de la Murcia del siglo XIX nos muestra las grandes reformas urbanísticas acometidas desde la segunda mitad del siglo XVIII, apoyadas por el obispo Juan Mateo (1742.1752), Rojas Contreras y Rubín de Celis. También nos indica la obra importante que fue el encauzamiento del río, ya reflejado en este plano. Ello da idea de la continuidad en el siglo XIX del desarrollo de tantos proyectos, pergeñados en la gran mayoría de ellos durante el gobierno del cardenal Belluga. Murcia, en el XIX no tuvo el auge del siglo anterior, pero sí tuvo, pese a epidemias y retrocesos determinados, continuidad dinámica y próspera, sobre todo en amplitud de vías de regadíos y desarrollo urbanístico.

### (III) Arco de San Juan, Murcia.

Arco, cruce de sentimientos, paso de un espacio a otro en el que la mirada se detiene en el ventanal que lo corona, pues nos habla, imaginariamente, de alguien que vive tras sus cristales y nos aguarda para saludarnos, devolviéndonos a una ciudad en la que el hombre seguía siendo la medida de todas las cosas. Formas de abolengo con sus balcones y sus vanos enmarcados por elegantes molduras. Esta arquitectura expresa la Murcia del bienestar de finales del XVIII, en el que el estilo Neoclásico se impone y sosiega los excesos barrocos.

### (IV) Fachada de la iglesia de La Merced, Murcia.

Trento dictó unas tipologías para los espacios eclesiales que pueden quedar resumidas en la idea de que debían potenciar en sus programas arquitectónicos la conjunción de las Bellas Artes y convertirlas en espacio camino hacia Dios y en lectura catecismal. De ahí que las portadas se convirtieran en retablos, proyectando así con sus imágenes y formas simbólicas, en la plaza o vía que las

antecede, una llamada de atención a los transeúntes ante el espacio sagrado. Así, pues, esta fachada de dos cuerpos está sobreornamentada, con una rica decoración vegetal, columnaria, así como en imágenes. La Virgen titular rompe la simetría con su movimiento, casi danzante, al mismo tiempo que tierno en ese gesto de roce físico maternal con el Niño. Toda una lección de amor delicado y tierno.

### (V) Fachada principal del Palacio Episcopal, Murcia.

Este Palacio (1767), edificado por encargo del obispo don Juan Mateo, que tanto contribuyó al engrandecimiento y monumentalidad de la plaza Cardenal Belluga, es de filiación italo-francesa, de estilo rococó, de elegante traza, adornado con pinturas al temple de delicada y distinguida gama cromática; pinturas realizadas por Paolo Pedemonte. A pesar de su aspecto plano y horizontal en todo su paramento vertical, cuenta con una serie de ventanas enriquecidas por molduras en piedra y estuco, formando frontones birrímicos, que imprimen notorio dinamismo al amplio plano, ilusionista por su ornamentación, alegre por su colorido y complicidad con el espectador, establecida a través de los trampantojos. Es uno de los pocos monumentos del siglo XVIII, decorados con pintura al temple, que se conservan, entre los muchos decorados con esta técnica que se hicieron, sobre todo en Italia.

### (VI) Río Segura, Murcia.

Bonito paisaje en el cual el río, vergonzoso y tímido, cede el protagonismo al Puente de los Peligros, la eclosión vegetal de los árboles que lo adornan a modo de corona y esa torre, vigía purista y pulcra, que estática y pensante contempla su caudal. Río iderribable, ora enriquecedor, repartidor de caños y jarros que transforman sus tierras en verdes vergeles; ora desbordado o agónico de caudal, que convierte a sus tierras en caos o en resquebrajadas, que ni llorar pueden por sus grietas. Pero siempre es río perenne testigo de la prosperidad urbanística, monumental, económica y demográfica de la ciudad de Murcia, a la que vertebraba y acoge.

### (VII) Contraparada, Murcia.

Tiene una misión de envergadura, pues esta gran acequia, Contraparada, a siete kilómetros de Murcia, ubicada en el paraje de Javalí Viejo, derivaba las aguas del río Segura hacia la vega murciana, para que se cumpliera lo de "huerta de oro, rubí y esmeralda". El Archivo de la Catedral posee abundante documentación sobre la monda anual, que constituía todo un acontecimiento -a veces, fruto de desacuerdos- que dinamizaba la huerta, la cual no sólo es un paisaje característico, sino una entelequia vestida de flores y frutos.

### (VIII) Seminario de San Fulgencio, Murcia.

Obra realizada en la primera mitad del siglo XVIII, con una fachada reticular potenciada por la portada monumental, de cuidado diseño, acusadas influencias italianas y una riqueza en molduras y rocalla que la convierten en obra barroca de gran elegancia. La imagen de San Fulgencio queda enmarcada por dos potentes óculos, elemento arquitectónico clasicista. Esta portada forma parte de las numerosas obras del siglo señalado; periodo espectacular para Murcia por los edificios erigidos, entre ellos las iglesias de La Merced, San Miguel, San Antolín, Santa Catalina, San Nicolás, San Pedro y San Lorenzo, entre otros. Todo ello nos remite, de nuevo, a la prosperidad, bonanza y dinamismo creativo en nuestra ciudad, así como a los grandes personajes que tramitaron este desarrollo, entre ellos el cardenal Belluga, y desde el estamento político el conde de Floridablanca en la segunda mitad del siglo señalado (1728-1808).

50 Velázquez Martínez, Matias. 1989.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR GARCÍA, M<sup>a</sup> Dolores. 1986. *Actas del Coloquio de Urbanismo Barroco*. Málaga.
- ÁLVAREZ DE MORA, Alfonso. 1992. Problemas de investigación en historia urbanística, *Historia Urbana*, 1, pp. 83-102.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. 1972. El Contraste de la Seda y las reformas de la plaza Sta. Catalina (Murcia) en los comienzos del siglo XVII, *a.m.* Vol. XXX, pp. 115-138.
- BERENGUER Y BALLESTER, Pedro A. 1898-99. Toribio de la Vega y el puente de Murcia. *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, tomo VI, pp. 164-168 y 179-183.
- BERENGUER Y BALLESTER, Pedro A. El ingeniero militar don Sebastián Feringán y Cortés y la fachada de la Catedral de Murcia. *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, (1985), tomo II, pp. 22 y ss.
- BERENGUER Y BALLESTER, Pedro A. *Documentos y noticias para la biografía del General de Ingenieros don Sebastián Feringán y Cortés*. Madrid, 1986.
- BUSTELO GARCÍA DEL REAL, Francisco. 1973. La transformación de vecinos en habitantes: el problema del coeficiente. En *Estudios Geográficos*. Nº. 130, pp.154-164.
- CASTELLANO CASTELLANO, Juan Luis. 1990. *Luces y Reformismo*. Madrid, p. 219.
- CASTELLS, Manuel. 1980. *La cuestión urbaine*. París.
- CERDÁN FUENTES, Pedro. 1949. *Breve ensayo sobre la arquitectura regional murciana*. Murcia.
- CREMADES GRIÑÁN, Carmen M.<sup>a</sup> 1984. *Alimentación y consumo en Murcia durante el siglo XVIII*. Murcia.
- CREMADES GRIÑÁN, Carmen M.<sup>a</sup> 1985. Cartas de soldada y aprendizaje. En *Congreso Jerónimo Zurita*. Zaragoza.
- CREMADES GRIÑÁN, Carmen M.<sup>a</sup> 1986. *Economía y hacienda local de la ciudad de Murcia*, pp. 291 y 282. Murcia.
- CREMADES GRIÑÁN, Carmen M.<sup>a</sup> Connotaciones a los censos consignativos, *Murgetana* (1983), pp. 223-42.
- CREMADES GRIÑÁN, Carmen M.<sup>a</sup> Transacciones comerciales aplazadas. *Miscelánea Medieval Murciana*, N.10, (1983), pp. 249-279.
- CRESPÓ, Antonio. 1974. *Murcia. Ayer y Hoy*. Murcia.
- EIROA GARCÍA, Jorge J. 1989. *Urbanismo Protohistórico*. Murcia, p-12.
- ESPINAL Y GARCÍA, Bernardo. 1778. *Atlante Español ó Descripción General de todo el Reyno de España*, Tomo I. Madrid.
- ESTRELLA SEVILLA, Emilio. 2005. *Murcia: ciudad, territorio, cultura y agua*. Murcia.
- FLORES ARROYUELO, Francisco. 1977-78. *Política de plantíos en Murcia en el siglo XVIII*. Anales de la Facultad de Filosofía y Letras, XXXVI. Murcia, pp. 219-236.
- FOUCAULT, Michel. 1981. *Espacios de poder*. Madrid.
- FUENTES MARTÍNEZ, M. 1929. *Despoblación y repoblación de España, 1482-1920*. Madrid.
- FRUTOS HIDALGO, Salvador. 1973. *El Señorío de Alcantarilla*. Murcia.
- FUENTES Y PONTE, José. 1882. *Documentaria sobre Obras Públicas en Murcia*. Murcia.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Jesús. 1975. *Organización del espacio y economía rural en la España Atlántica*. Madrid.
- GARCÍA MERCADAL, José. 1962. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid, tomo III, siglo XVIII.
- GONZÁLEZ VIDAL, José Mariano. 1969. *Murcia, andanza y mudanza*. Murcia, pp. 37, 39, 98, 104, 110, 131 y 135.
- GUILLAUME, Pierre, y POUSSOU, Jean-Pierre. 1970. *Demographie Historique*. París, p. 147.
- GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Javier. 1992. El marco humano. En *Murcia Barroca*. Murcia, p. 18.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRALES, Cristina. 1987. *Arquitectura, economía e Iglesia en el siglo XVI (Murcia y su entorno)*. Murcia, p. 76.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRALES, Cristina. 1983. *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRALES, Cristina. Murcia: un paradigma urbano del Barroco. En *Murcia Barroca*. Murcia, 2ª edición, 1992, pp. 50-55.
- GUTIÉRREZ NIETO, José Ignacio. 1969. Evolución demográfica en la Cuenca del Segura en el siglo XVI. *Hispana*, XXIX. Madrid, pp. 25-117.
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías. 1990. *La fachada de la Catedral de Murcia*. Valencia.
- LEFEBVRE, Henri. 1970. *La revolución urbana*. Madrid.
- Le droit a la ville*. París, 1961.
- LEMEUNIER, Guy. 1992. La Murcia barroca: una sociedad joven y violenta. En *Murcia barroca*. Murcia, pp. 21-23.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. 1977-78. *Urbanismo utópico dieciochesco: la nueva plaza de la Alameda del Carmen en Murcia*, por Jaime Bort. Anales de la Universidad de Murcia, Facultad de Filosofía y Letras, XXXVI, pp. 287-324.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. 1975. Notas sobre una obra inédita del arquitecto Jaime Bort Milia. *Murgetana*, 40. Murcia, pp. 89-92.
- MELGARES GUERRERO, José Antonio. y MARTÍNEZ CUADRADO, M<sup>a</sup> A. 1981. *Historia de Caravaca a través de sus monumentos*. Murcia.
- MOLINA MOLINA, Ángel Luis. 1992. *Urbanismo medieval. La región de Murcia*. Murcia, p.12.
- MONCLUS, Francisco Javier. 1989. Teoría arquitectónica y discurso urbanístico. De las operaciones de embellecimiento a la reforma global de la ciudad en el siglo XVIII. *Ciudad y territorio*.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente. 1987. *Cartagena en la época de Carlos V*. Murcia.
- MOYA, Carlos. 1969. La ciudad, un modelo de sistema social en desarrollo. *Moneda y Crédito*, 108, pp. 95-118.
- MOYA, Carlos. *De la Ciudad y de su razón*. Madrid, 1977.
- OLIVARES GALVAÑ, Pedro. 1989. Los Caminos de la Seda. En *Los Caminos de la Región de Murcia*. Murcia, pp. 199-214.
- RODRÍGUEZ LLOPIS, Miguel. 1998. *Historia de la Región de Murcia*. Monografías Regionales. Murcia, pp. 344-345.
- ROSELLÓ VERGER, Vicente M., y CANO GARCÍA, Gabriel M. 1975. *Evolución urbana de la ciudad de Murcia (831-1973)*. Murcia, p. 47.
- SAURA MIRA, Francisco. 1978. *Encuentros con la ciudad*. Murcia.
- SANTOLAYA, L. 1991.
- TIERNO GALVÁN, Enrique. 1992. Notas sobre el Barroco. En *Murcia Barroca*. Murcia: Ayuntamiento.
- TORRES FONTES, Juan. 1960. El Almudí. *Revista del Ayuntamiento*, Nº 20. Murcia, pp. 20-23.
- TORRES FONTES, Juan. 1967. El pasadizo del Obispo. *Boletín de Información del Excmo. Ayuntamiento de Murcia*, 18. (1967), pp. 3-19.
- TORRES FONTES, Juan. 1965. Estampas de la vida murciana en el reinado de los Reyes Católicos. *Murgetana* XXV (1965), pp. 39-90.
- VELÁZQUEZ MARTÍNEZ, Matías. 1989. *La Sociedad Económica de Amigos del País del Reino de Murcia: la Institución, los Hombres y el Dinero (1777-1820)*. Murcia.
- VILAR, Juan Bautista. 1989. Murcia. En FUSI, Juan Pablo dir. *España Autonomías*. Madrid, pp. 619-647.
- VILAR, Juan Bautista. 1992. *Los murcianos y América*. Madrid: Mapfre.
- VRIES, Jean de. 1987. *La urbanización de Europa 1500-1800*. Barcelona.

CARMEN M<sup>a</sup>. CREMADES GRIÑÁN ES PROFESORA TITULAR DE HISTORIA MODERNA DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA



# Clero y sociedad en la ciudad de Murcia durante el siglo XVIII

JOSÉ JESÚS GARCÍA HOURCADE Y ANTONIO IRIGOYEN LÓPEZ



Retrato del cardenal Belluga<sup>(1)</sup>

En la Murcia del siglo XVIII, lo sagrado y lo profano se mezclaban sin solución de continuidad. La sociedad estaba totalmente sacralizada. Todos los actos de los hombres remitían a la religión. Véase si no la dimensión temporal. Por ejemplo, todos los momentos trascendentes de las personas se vivían en la iglesia: nacimiento, matrimonio y muerte. Pero es que además la parroquia era el ámbito donde desarrollaban su existencia. El tiempo anual o el diario también estaban sacralizados. El ángelus o el rosario marcaban la actividad laboral cotidiana. Mientras que los cambios de estación, los ciclos productivos, las fiestas, en

suma, poseían una componente religiosa inevitable. Todo remitía a la divinidad<sup>1</sup>.

Mas para que esta sacralización fuese efectiva era necesaria la existencia de un grupo que asumiera la dirección espiritual de la sociedad. Como se puede inferir, este grupo no es otro que el clero. El cardenal Belluga en su *Carta Pastoral al Clero* de 1705 decía:

*"Aqui el averlos constituido mediadores entre Dios, y los hombres, como su Magestad lo fue"*<sup>2</sup>.

1 Peñafiel Ramón, A. 1988.

2 Belluga y Moncada, Luis. 1705, p. 11. Consultable en el Archivo Municipal de Murcia, Sig: 11-B-8.

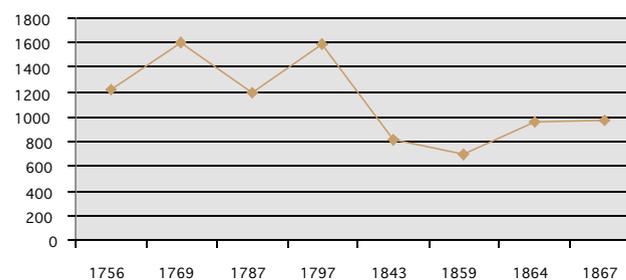
Estas palabras resumen y explican toda la serie de teorías que los científicos sociales han elaborado sobre el papel del clero en la sociedad tradicional. Es su función de mediación ante la divinidad su rasgo diferencial y diferenciador. La Iglesia postmedieval elaboró una teoría de la salvación por la que el hombre debía de contar con unos intermediarios para llegar a Dios y alcanzar la salvación. Los intermediarios eran, por un lado, los santos y la Virgen y, por otro, el cura párroco<sup>3</sup>. En consecuencia, esta función espiritual es la que explica que dentro de la sociedad del Antiguo Régimen, los clérigos ocupasen la primera posición. En el esquema tripartito medieval que se trasvasó a la época moderna, el estamento eclesiástico, el *ordo clericalis*, por su cercanía a Dios y por su función espiritual, se consideraba un estamento privilegiado. La importancia de esta empresa, junto al prestigio que les reportaba su función de intermediarios de los hombres ante Dios, implicaba que debían dedicarse a su ministerio pastoral en cuerpo y alma. Lo cual justificaba el hecho de que los labradores (y, por extensión, la totalidad del estado llano) tuvieran la obligación de mantenerlos.

Sociedad sacralizada y también ciudad clericalizada. Aunque Murcia fuera la capital del reino, una de las 17 ciudades castellanas con voto en Cortes, la verdad es que era una ciudad agrícola. El casco urbano era más bien pequeño, si bien es cierto que ya había empezado a saltar los límites a que le constreñía la muralla. Con todo, San Juan seguía siendo el arrabal y la ciudad acababa pasada Santa Eulalia en las Puertas de Orihuela. Por otra parte, contaba con pocas plazas y sus calles eran estrechas y muy quebradas. Pocas estaban empedradas. En este espacio reducido, no obstante las construcciones religiosas eran numerosas. Lo que revelaba la existencia de una representación muy nutrida del clero.

Porque a la condición de cabeza del reino, Murcia añadía otras dos condiciones jerárquicas, ambas de la esfera religiosa. A pesar de mantener el nombre de Cartagena era la capital de la Diócesis, donde residía el prelado y se asentaba la Catedral y su cabildo. Y además, en ella se asentaba un Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, cuya jurisdicción superaba los límites del Obispado y del propio reino, puesto que llegaba hasta Orihuela, zonas de La Mancha e incluso se ocupaba de Orán<sup>4</sup>.

Tal maquinaria administrativa requería numeroso personal. De tal forma que en Murcia durante el siglo XVIII el clero podía representar en torno al 1,5 % de la población. Es difícil cuantificar los efectivos eclesiásticos para la primera mitad del siglo XVIII. No obstante, parecer ser que durante gran parte de la centuria se continuó la tendencia alcista que comenzó a hacerse patente desde finales del siglo XVII. En cualquier caso, tanto el Catastro de Ensenada de 1756 como el Censo de Floridablanca de 1787 arrojan una cifra similar de eclesiásticos: poco más de 1.200 individuos. En el conjunto de la Diócesis, el clero era sobre todo regular, predominantemente masculino, casi exclusivamente urbano, casi podría decirse que metropolitano<sup>5</sup>. Y dentro del clero regular, la preponderancia de la orden franciscana era casi abrumadora. Como ya hemos escrito en otra parte<sup>6</sup> sabemos que desde finales del siglo XVI hasta mitad del siglo XVIII se produjo un aumento de los efectivos eclesiásticos. En cualquier caso, queda por comprobar la dinámica que conoció el estado eclesiástico durante el siglo XVII, aunque algunos estudios, es cierto que circunscritos a la ciudad de Murcia, parecen indicar que en el primer tercio hubo un ligero aumento con altibajos respecto a los datos de 1591, una caída en torno a la mitad de la centuria, para experimentar un aumento en el último tercio<sup>7</sup>. Tendencia alcista que se mantendrá durante el siglo XVIII, para iniciar luego un periodo de declive en el XIX. Se puede apreciar esta dinámica en el gráfico y tabla que siguen.

#### EFFECTIVOS DEL CLERO SECULAR DEL OBISPADO DE CARTAGENA, 1756-1867



3 Boissevain, J. 1985, pp. 130-131.

4 Blázquez Miguel, J. 1986.

5 Lemeunier, G. 1980, p. 26.

6 Irigoyen López, A., y García Hourcade, J.J. 2002, p. 45 y ss.

7 Irigoyen López, A. 1997.

## TIPOLOGÍA DEL CLERO SECULAR SS. XVIII-XIX

	1756	1769	1787	1797	1818	1843	1851	1859	1864	1867
Total	1227	1599	1200	1586	765	811		696	963	975
Clérigos con cura de almas		115	235	222		610				
Clérigos sin cura de almas		1484	965	1301		211				
Párrocos y ecónomos			101	106	112	112		112	132	132
Ttes. y coadjutores			134	116	54	112		169	206	208
Clérigos adscritos				1301	428			251	409	431
Total clero parroquial	380				594			532	747	771
Nº almas/cura		2758	1414	1721		1684 <sup>m</sup> 1222 <sup>a</sup>				

<sup>m</sup> Parte actual provincia de Murcia.

<sup>a</sup> Parte actual provincia de Albacete.

Al igual que sucedía con los otros dos estamentos del Antiguo Régimen, el clero distaba mucho de ser un grupo homogéneo. Era un marco fuertemente jerarquizado, en donde la variedad de situaciones y escalas observadas hacía imposible la formación de criterios únicos de comportamiento o solidaridad.

Frente al clero regular, el clero secular presenta una primera gran división entre alto (obispos y miembros de cabildo catedralicio y de la Inquisición) y bajo, formado por el resto de los clérigos; se trata de una distinción más bien honorífica. Una segunda división nace de la jerarquía que confieren los grados de ordenación: clérigos de órdenes menores y mayores. En el escalón más bajo, los clérigos de corona –los tonsurados–; a continuación, los de menores órdenes, donde existen cuatro grados: ostiariado, lectorado, exorcitado y acolitado. Por último, los ordenados *in sacris*: subdiáconos, diáconos y presbíteros. La posesión del último grado, presbiteriado, nos conduce a una diferenciación que podríamos denominar pastoral: los clérigos que tienen cura de almas y los que no. Y desde la anterior llegaríamos a una división funcional basada en el tipo de beneficio que se disfruta en la Iglesia. Dentro del alto clero secular, obispos, dignidades, canónigos y racioneros, mientras que en el bajo clero encontramos curas párrocos de una parte; beneficiados y capellanes, de otra.

Toda esta gama de distinciones se combinan entre sí para dar lugar a multitud de situaciones, en ocasiones contradictorias: un clérigo de órdenes menores podía ser titular de una capellanía, aunque no pudiera decir las misas, por lo que tendría que recurrir a un sacerdote que las dijera por él; los canónigos y dignidades, que representaban la gran masa

del alto clero, en ocasiones simplemente estaban ordenados de menores; un racionero o un cura podían ser titulares de varias capellanías.

Al final, todo nos lleva a establecer una diferenciación fundamental, de igual manera que en los restantes estratos sociales: el nivel de riqueza. La distancia que separaba los 70 ducados de renta anual, que eran los ingresos mínimos exigidos a los clérigos de orden sacro, de los 84.644 ducados que ingresaba el obispo de Cartagena, estaba jalonada por un universo de puntos intermedios e incluso existían muchos por debajo del límite inferior: son los clérigos pobres, auténtica pesadilla para los legisladores eclesiásticos, pues su existencia atentaba contra la dignidad del sacerdote y la decencia del estado eclesiástico, tal y como se declaró en el Concilio de Trento:

"No siendo decente que mendiguen con infamia de sus órdenes las personas dedicadas al culto divino ni ejerzan con trabajos bajos y vergonzosos".

Para evitar estos hechos se decretó que el clérigo de orden sacro debería disfrutar de un beneficio eclesiástico que le proporcionase una cantidad suficiente con que asegurar una vida decorosa, si bien el límite que se estableció era sumamente bajo: 70 ducados, menos de los dos reales diarios que era el jornal mínimo de un peón<sup>8</sup>.

Ni que decir tiene que el obispo era la persona eclesiástica más importante de la Diócesis. Y si se habla de la Iglesia en Murcia durante el siglo XVIII, enseguida se piensa en el

8 Domínguez Ortiz, A. 1985, p. 264.

cardenal Belluga. Es lógico, puesto que desde su llegada a la Diócesis en 1705 hasta su muerte en 1742 dominó toda la vida diocesana, a pesar de su partida a Roma en 1724. Luis Belluga fue un gran prelado que se dedicó con total entrega a la misión pastoral que le fue encomendada. Al margen de los episodios bélicos, su preocupación fundamental fue la de proporcionar a los fieles del Obispado el cuidado espiritual que requerían. Lo cual implicaba mejorar no sólo el nivel moral e intelectual del clero, sino también el económico, puesto que el prelado era consciente que sin ciertos alicientes, sin un nivel adecuado, los eclesiásticos no realizarían su cometido de forma correcta. Por todo ello, Belluga realizó un programa reformador del clero. En primer lugar reformó el plan de estudios del Seminario San Fulgencio y creó también el Seminario Menor de San Isidoro (si bien se inauguró en el episcopado de don Diego de Rojas y Contreras, momento en el que se elige a los primeros becarios). Para atender a la formación espiritual fundó el Oratorio de San Felipe Neri, apoyó a los jesuitas, predicó con su propio ejemplo llevando una vida muy austera y sencilla y redactó numerosos escritos y documentos, cargados de una clara finalidad didáctica<sup>9</sup>.

Desde Roma, Belluga seguía dirigiendo el Obispado. Los dos prelados que le sucedieron: José Montes (entre 1724 y 1741) y Juan Mateo López (de 1742 a 1752) debieron la mitra a su intervención, puesto que ambos eran, como dijo Díaz Cassou, "hechuras del cardenal"<sup>10</sup>.

El siguiente obispo sí que tuvo un papel destacado en la Diócesis: Diego de Rojas Contreras (1752-1772). Y eso que durante los primeros años de su episcopado estuvo ausente, dado que ocupaba el cargo de presidente del Consejo de Castilla. Este hecho no le impidió percibir la necesidad de mejora que tenían algunos aspectos eclesiásticos.

Sin duda, lo más importante fue la reforma de la estructura del cabildo catedralicio. Hasta el año 1762, que es cuando el obispo Rojas decide acometer su plan, el cabildo de la Catedral de Murcia se componía de 33 individuos: 6 dignidades —a saber: deán, arcediano de Cartagena, arcediano de Lorca, tesorero, maestrescuela y chantre—, 8 canónigos (en realidad, sólo eran 7, puesto que una canonjía se asignó al Santo Oficio

de la Inquisición), 8 racioneros y 12 medio racioneros. Tras la reforma, el cabildo contará con 52 miembros: 10 dignidades (se crean 4 nuevas dignidades: arcedianatos de Murcia, Hellín, Villena, Chinchilla), 14 canónigos —más la canonjía reservada a la Inquisición—, 12 racioneros y 15 medios racioneros<sup>11</sup>.

Presencia humana y presencia arquitectónica de la religión. En primer lugar, la Catedral, que, con una torre que sólo tenía los dos primeros cuerpos, sin la imponente fachada que hoy conocemos, no parecía muy suntuosa. Algunos obispos llegaron a decir de ella que se trataba de una edificación mediocre, aunque hay quien sostiene que con el empleo de esa palabra latina lo que se quería remarcar era la inconclusión de las obras. Su interior también contribuía a crear esa sensación de provisionalidad. Con este panorama parecía difícil que en la Catedral se mantuviera la solemnidad y el decoro, aunque se estuvieran celebrando los oficios divinos. Por esta razón, la construcción del imafrente iba a representar un auténtico hito religioso. Su construcción fue posible porque la Iglesia murciana pudo beneficiarse de la favorable coyuntura económica del siglo XVIII<sup>12</sup>. En efecto, uno de los logros más espectaculares de esta febril actividad constructiva fue la realización de la fachada de la Catedral; pero no el único, puesto que también hay que recordar la construcción del Palacio Episcopal<sup>13</sup>.

Con todo, hay que comprender que la Catedral distaba mucho de ser el lugar de recogimiento del que hoy tenemos conciencia. Entre los empleados con que contaba el cabildo estaba la figura del perrero, cuyo cometido era impedir la entrada de canes en el primer templo diocesano y en caso de que su vigilancia fuera burlada debía perseguirlos y expulsarlos. La Catedral era el lugar de reunión y también de paso. Los templos eran lugares donde hombres y mujeres podían reunirse con mayor facilidad: la misa, el oficio divino, se constituía como una de las pocas salidas de las mujeres de la época. No pocos galanteos y flirteos giran en torno a los edificios religiosos. Numerosos textos literarios así lo confirman. Había de todo en la Catedral menos silencio<sup>14</sup>.

Contra lo que pudiera suponerse, las iglesias, como demostró Rodríguez Sánchez, fueron un espacio privilegiado para la

9 La bibliografía sobre Belluga es muy amplia. Pueden consultarse: Báguena, J. 1935; Torres Fontes, J.; y Bosque Carceller, R. 1960; Sobejano, A. 1962. Cremades Griñán, C. M. ed. 1985; Andreu, A. 1997; Vilar, J. B. 2001, e Irigoyen López, A. 2005.

10 Díaz Cassou, P. 1977, pp. 180-194.

11 Pascual Martínez, L. 1993, y Cánovas Botía, A. 1994.

12 Pérez Picazo, M.ª T., y Lemeunier, G. 1984, pp. 161-162.

13 Martínez Ripoll, A. 1995.

14 Una buena reconstrucción, aunque se refiere al caso palentino, se puede hallar en: Cabeza, A. 1997.

Coro de la Catedral, Murcia <sup>(1)</sup>

violencia<sup>15</sup>. Las catedrales también, tal y como se demuestra con el suceso acaecido en 1650 cuando don Antonio Fontes de Albornoz, caballero de la Orden de Santiago, miembro de ilustres linajes, entró a caballo en la Catedral persiguiendo a un delincuente al que abatió de un "disparo de fuego".

Pero es que ni el propio cabildo contribuía a crear un ambiente adecuado. La solemnidad debía apoyarse en los prebendados, porque esta era su obligación. Pero el comportamiento correcto de los capitulares en el coro no siempre estaba presente. Son frecuentes las peticiones realizadas en el cabildo para que se esté en silencio y en actitud digna mientras se celebran los oficios divinos. Ocurría que incluso los capitulares participaban en actos violentos en el interior del ámbito sagrado. Se puede comprobar por los varios pleitos que durante el primer tercio del siglo XVIII se sustanciaron a causa de estos enfrentamientos. Aunque no fueran frecuentes,

tampoco extrañaba que algunos capitulares se enfrentaran verbalmente y se dijeran algunas palabras subidas de tono. En las actas capitulares se pueden encontrar referencias como la que sigue:

*"por la desatención y palabras tan descomedidas que tubieron ambos señores en presencia del cabildo".*

Los enfados y peleas, que a veces llegaban a las manos, se reprodujeron con cierta asiduidad a lo largo del siglo XVIII. Los incidentes podían tener lugar en el coro, en el cabildo o fuera de la iglesia. No cabe duda que los más graves son los que se producían en el coro debido al mal ejemplo que a los fieles se daba. Podía darse el caso que incluso los oficios divinos se interrumpieran a causa de estas desavenencias. Sin embargo, estas causas no parece que llegaran a los tribunales diocesanos, pues era el propio cabildo el que imponía las penas o también podían resolverse gracias a la mediación de otro prebendado, el cual era encargado por el cabildo para "componerlos" o "hacerlos amigos". Si las diferencias son muy escandalosas, el cabildo o su presidente pueden confinar a los

15 Rodríguez Sánchez, A. 1995.

implicados e imponerles ciertas penas, ya arrestos domiciliarios ya sanciones económicas.

Además de la Catedral estaban las diez iglesias parroquiales que jalonaban el casco urbano. Y la red religiosa se ampliaba con los conventos de las distintas órdenes religiosas, ya sean masculinos o femeninos; estos últimos, auténticos aparcamientos de mujeres. Puede comprenderse a las claras la fuerte sacralización si uno se imagina cómo el repicar de las campanas marcaba y dirigía la vida de las personas.

Para completar el cuadro religioso queda referirse al Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, el cual desde su alcázar intimidaba a la sociedad. A la presencia evidente se unía otra invisible, pero tremendamente eficaz: lo que Bartolomé Bennassar vino a llamar la "pedagogía del miedo", que hacía que antes de hablar o de actuar se pensase bien lo que se estaba haciendo por si había un mínimo atisbo de poder ser denunciado. Era la autocensura. De tal forma que la Inquisición significaba la vigilancia constante y total para mantener la pureza y la unidad del ideal contrarreformista; nada de libertad de pensamiento y menos de expresión. Pero es que, además, la Inquisición era una importante fuente de poder. Tenía poder económico. A las confiscaciones de bienes unía numerosas rentas procedentes de censos, por lo que se convirtió en uno de los primeros prestamistas. Al mismo tiempo tenía poder político, puesto que era un tribunal mixto por encima de todas las jurisdicciones. Y, sobre todo, era un poder social, un instrumento en manos de las clases dominantes que ejercían el control social, que perseguía a la burguesía conversa. Que era un importante e imponente freno a la movilidad social ascendente<sup>16</sup>.

Diego de Rojas y Contreras nos ha dejado un documento que puede servirnos como retrato del marco religioso de la ciudad de Salzillo en los momentos en que éste alcanza la madurez como persona y como artista: se trata del informe *ad limina* redactado en 1759, donde la Diócesis y su capital aparecen caracterizadas en los siguientes términos<sup>17</sup>:

«Este Obispado (que es sufraganeo del Arzobispado de Toledo) desde medio día al Norte tiene de longitud treynta y cinco leguas, y de amplitud desde el Oriente a Poniente treynta, y se compone de varias Provincias, y parte de Reynos, a saber el de Murcia, Mancha, y Granada, y algun lugar de

el de Valencia. Algunas de ellas son montuosas, y sus Caminos escabrosos, siendo intransitables en algunos passos con Carruages, y con sumo trabajo a Cavallo.

Las Pilas Bautismales de que se compone, son Ciento y diez y nueve, incluyendo en ellas veynte y tres Ayudas de Parrochias: Sus Ciudades son cinco, tituladas Murcia, Carthagená, Lorca, Villena, y Chinchilla: En la de Murcia que es la capital del Reyno, se halla la Yglesia Cathedral, aunque conservando el nombre de Carthagená, desde donde fue trasladada; en la de Lorca la Ynsigne Collegial de Sn. Patricio; en la Parrochial de Carthagená, que fue la primitiva Cathedral, hay horas canonicas, que offician aquellos clerigos, y tambien en la de Villena, y Chinchilla, a que assiten sus respectivos Beneficiados: Hay assimismo treynta y ocho Villas, y distintos Lugares, y Aldeas, para cuyo espiritual regimen, y gobierno, assi de los ecclesiasticos, como de los seculares, y para desarraigar todo genero de vicios, y defectos, ademas del Tribunal de Justicia, se hallan establecidas siete Vicarias, y tres Arziprestazgos con distinto y separado distrito, y annexion de Pueblos; Los quales Vícarios tienen mis facultades para lo expressado, y para el conocimiento de algunas Causas, que se expressan en sus Titulos con apelazon. inmediata a dho. Tribunal de Justicia, el qual, y todo el obispado tiene sus Leyes particulares Synodales, y en ellas insertos diferentes Breves, y Rescriptos Apostolicos.  
(...)

En Murcia se mantiene en el modo possible un Collegio Seminario con el Titulo de Sn. Leandro, y en él Doze Yndi-

Pila bautismal de Santa Catalina, Murcia <sup>(18)</sup>



<sup>16</sup> Hernández Franco, J. 1996.

<sup>17</sup> Hemos publicado este documento en *Visitas ad limina...*, Op. cit., pp. 263-268.

viduos para la asistencia del Choro: y aunque el primitivo seminario fundado en fuerza de lo determinado en el Sto. Concilio de Trento su Titular el Sor. S. Fulgencio mantiene más de cinquenta Becas, es con Rentas eclesiasticas de Beneficios aplicados a el con Bullas Pontificias, cuyos Yndividuos tambien asisten en el Choro los Domingos, y Dias de Precepto, segun lo Prevenido por el mismo Sto. Concilio de Trento.

Tiene dha. sta. Yglesia por Cabeza un Dean, que la pre-side, y otras cinco Dignidades, cuyos Titulos son Arzediano de Carthagena, Arzediano de Lorca, Chantre, Maestre Esquela, y Thesorero, y todas seys Dignidades tienen Anejos Canonicatos; Ademas se hallan ocho Canonicatos incluso uno que goza el Sto. Oficio de la Ynquisicion, y quatro de oficio, que lo son Doctoral, Magistral, Lectoral y Penitenciario: Assimismo tiene ocho raciones enteras, y Doze Medias; Una buena Capilla de Musica, en que hay muchos sacerdotes, tres Capas de Choro destinadas para el Maestro de Capilla, Sochantre, y Organistya; las tiene también los Beneficiados Diaconal, y Subdiaconal, u el Mestro de Ceremonias; En la misma forma, hay veynte y quatro Beneficiados del Numero con precissa residencia, sin otro de particulares que tambien la tienen, y dos Curas Parrochos del Distrito Parrochial de la misma Cathedral, que son tambien Beneficiados, y se nombran por concurso synodal por el Obispo en los quatro meses, y por Consulta al Rey en los ocho, que eran Apostolicos, y todos con competente Renta: Se zelebran las Horas Canonicas con bastante solemnidad, por estar muy abundantemente dotada la Fabrica, pero no con la mayor asistencia de los Capitulares dificiles de reducir a la debida Disciplina. Por lo que reconociendo el piadoso zelo del Catholico Monarcha y sor. Dn. Fernando el Sexto que, siendo tan pingues las Rentas, pues valen al año las Dignidades de siete a ocho mill Ducados de vellon, de esta moneda, y las Canongias quatro mill Ducados de la misma, las Raciones cerca de Dos mill Ducados de vellon todas con poca diferencia, para que huviesse mayro culto en el Altar, y le prestasen todos, por ser solo Hebdomadarios los Medios Racioneros contra el estilo, y practica de las demas Yglesias de estos Reynos de España; se sirvió por su Real Orden encargarme la Division, y aumento de las referidas Prebendas, como se tubiesse por conveniente, y que los practicasse en vrd. de las facultades Conciliares, que como Ordinario me competen; y no siendo suficientes, lo hiciesse presente en su Real Camara, para dar aviso al Agente de S. M. en essa Corte Romana, a fin de que pidiesse a V. B. las correspondtes. y necessarias, lo que hasta ahora no ha tenido efecto por los voluntarios embarazos, que

ha suscitado el Cavildo: Las Capillas de las dos Naves Colaterales de la principal, á excepcion de tres, que se mantienen á expensas de la Fabrica mayor son de Patronato particular de Grandes de España, y Cavalleros notorios, quienes la surten de los necessario para el culto, decencia y veneracion.

La mayor parte de toda la Clerecia de dho. Obispado es prudente, capaz, y puntual en el cumplimiento de sus Ministerios, procurando el mayor esmero en su porte.

(...)

En todo el referido Obispado, su Ciudades, Villas, Lugares, Poblaciones, y Desiertos hay quarenta y siete Conventos de Religiosos, veynte de Religiosas y nueve Collegios: A saber en la ciudad de Murcia nueve Conventos de Religiosos, que son, el de Sn. Franco. de la regular observancia, el de Sto. Domingo, el de Sn. Agustin Calzado, el del Carmen calzado, el de la ssma. Trinidad calzado, el de Sn. Diego Descalzos de Sn. Franco. el de Nra. Sra. de la Merzed calzado, el de Capuchinos, y el Hospital de Sn. Juan de Dios: Los Conventos de Religiosas son en dha. Ciudad otros nuebe; a saber el de Agustinas Recoletas, Capuchinas, Sta. Ysavel Francas. Descalzas, Madre de Dios Justinianas, Sta. Ana Dominicadas, y Sn Antonio Franciscas sugetas a mi filiacion; Sta. Clara, y la Sta. Veronica Francas, y la Sta. Theresa Descalzas sugetas a su Religion: En la misma Ciudad de Murcia se hallan seys Collegios, tres de Regulares, que son el de la Compañía de Jesus, el de Sta. Theresa Carmelitas Descalzos, y el de la Purissima Concepcion Francos. Observantes; y tres Seminarios para estudiantes seculares, que son Sn. Fulgencio, Sn. Leandro, y Nra. Sra. de la Anunciata, este governao por los Religiosos de la Compañía de Jhs., y los otros dos por la Dignidad Episcopal; y en la immediacion de la ciudad a legua de distancia se hallan el Convento de Sta. Cathalina del Monte Recoletos de Sn. Franco., y el Monasterio de Sn. Geronimo, y en la Ciudad Casa de Sn. Antonio Abad.»

El último prelado que vivió el tiempo y la ciudad de Salzillo fue don Manuel Rubín de Celis, quien rige la Diócesis entre 1773 y 1784. Quizá lo más destacado, por lo que a este capítulo toca, es el impulso que dio a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, convirtiéndose en lo más parecido a un obispo ilustrado que hemos tenido en nuestras tierras.

Un último aspecto a tratar, aunque más a modo de apunte que otra cosa, es el de la relación entre el clero y el arte<sup>18</sup>. En

18 Irigoyen López, A., y García Hourcade, J.J. 2007.

efecto, está el mecenazgo y el consumo. Son tópicos, bien conocidos, y por tanto nos descargamos de examinarlos. Pero además está la inspección pastoral que determina si el culto y los complementos artísticos que conlleva son los adecuados, responden a la decencia y magnificencia del culto o si hay que cambiar algo.

Hemos examinado distintas series de mandatos de visita y hemos encontrado que en el siglo XVIII es muy común dejar escrito en libros de bautismo o de matrimonio, con ocasión de dicha inspección pastoral, mandamientos relativos a los ornamentos litúrgicos y al arte. Por supuesto, la orfebrería y el cuidado de los vestidos litúrgicos se llevan la palma. No obstante, hay también preocupación por las artes mayores. Veamos algunos ejemplos extraídos del episcopado de Belluga.

**Santiago de Lorquí, 1709<sup>19</sup>:**

Que se haga una cortina de damasco para el sagrario.

Que se hagan dos pares de corporales.

Que se hagan 6 purificadores; 3 cubrecálices (uno verde, otro morado y otro blanco) de tafetán; 3 casullas (verde, negra y blanca) de damasco; 3 frontales (verde, negro y blanco) de damasco.

Que se haga un paño de púlpito morado y blanco.

**Totana, 1712<sup>20</sup>:**

Un terno encarnado con su capa, tres casullas encarnadas, tres verdes, tres moradas y tres negras y que las casullas blancas, que hoy sirven ordinariamente, no se vuelvan a usar, por lo indecentes que están, aun para una ermita del campo.

**San Miguel de Murcia, 1713<sup>21</sup>:**

Que se haga un lienzo de San Juan bautizando a Cristo en el Jordán, en el plazo de seis meses, y que se ponga en las paredes inmediatas a la pila bautismal.

**Santiago de Lorquí, 1717:**

Se haga una corona nueva (corona imperial) a la Virgen de los Remedios.

Se derribe la ermita de los Santos Médicos.

Que se traiga un pintor de Murcia que componga las imágenes de los Santos Cristos.

**San Juan de Blanca, 1717.** Mandatos de Luis Belluga en persona, entre los cuales figura este:

Auto que ordena que se paguen las cantidades ofrecidas por los vecinos para una fiesta de Nuestra Señora del Rosario. Los vecinos no han querido contribuir y el obispo ordena que se cumpla y se aplique para dorar el retablo de la capilla de Nuestra Señora.



Iglesia del Convento de las Clarisas, Murcia <sup>(M)</sup>

**San Pedro de Alcantarilla, 1718<sup>22</sup>:**

Que no hay confesonarios decentes.

Que se hagan nuevos ornamentos y se reparen los que no están decentes.

<sup>22</sup> Archivo Parroquial de Alcantarilla, libro 2º de cuentas de fábrica, s/f.

<sup>19</sup> Todas las referencias de Lorquí, en el Archivo Parroquial de Lorquí, legajo 2º (libro de fábrica), sin fol.

<sup>20</sup> Archivo Parroquial de Totana, libro 13 de bautismos, f. 120v.

<sup>21</sup> Archivo Parroquial de San Miguel, libro 7º bautismos, fol. 134 y ss. Se hace constar que los mandatos del visitador se notifican a los curas y sacristán el 17 de agosto de 1713.

No hay cáliz, por haberlo hurtado los enemigos en tiempo de la guerra.

**Santiago de Lorquí, 1721:**

Manda encargar: dos albas; un confesonario; una linterna de hoja de lata; doce purificadores; doce cornialtares; un aguamanil; una escalera grande; dos bolsas de corporales; una cajita dorada de plata para el viático; un cáliz de plata; una ventana en el coro; un sobrepelliz; una bombica para bautizar; cuatro amitos; dos paños de manos; cuatro cíngulos.

Que se entierre un Cristo que está muy indecente en la sacristía y se haga otro pequeño que se pueda llevar a los rosarios.

Que se recomponga y retoque el Cristo grande.

Que se retoque la hechura de Nuestra Señora de las Nieves.

Se compren seis ramilleteros y dos escalerillas para el descendimiento.

**San Agustín, Ojós, 1721<sup>23</sup>:**

Que se haga una manga de tafetán doble negro para la cruz.

Que del estandarte azul se hagan bolsas de corporales y cubrecálizes.

Que se haga otra sobrepelliz.

Que la patena del cáliz "a la moda vieja" se deshaga y se haga otra nueva "a la moda nueva" y se dore por dentro.

Que se hagan tres cíngulos de seda de colores.

Que se haga una casulla verde, así como cubrecáliz, bolsas de corporales y frontal, todo ello de tafetán verde.

**Ceuti, 1721<sup>24</sup>:**

Que se haga una casulla de damasco blanco de Valencia.

Que se haga una cruz parroquial de plata de martillo con alma de madera.

Que se haga una cruz de madera torneada y dorada para un estandarte.

**San Antolín de Murcia, 1722<sup>25</sup>:**

Que los corporales no se laven ni asean en otra parte que no sea casa de religiosas o persona de conveniencia.

Que no se presten las alhajas de la iglesia sin licencia, bajo multa de 2 ducados.

Que se haga una nueva custodia, ya que la que tienen está indecente y de muy mala calidad.

El párroco comunica que la cruz del cementerio contiguo está derribada.

La ropa de la sacristía está muy indecente.

Que se arregle un cerco de plata con lámparas, que está poco seguro.

**Nuestra Señora de las Mercedes, Puebla de Soto, visita de 1722:**

Muchos mandatos sobre ornamentos.

**Nuestra Señora del Socorro, La Ñora, 1722:**

Que se haga un frontal negro de filadiz y seda para el altar mayor... Y muchas más cosas de ornamentos.

Que las dos capillas las compongan y surtan sus altares de todo lo necesario para celebrar en ellos dentro de cuatro meses primeros siguientes.

En Albacete tenemos referencias de distintas visitas de la época de Belluga<sup>26</sup>, entre las cuales podemos destacar la de 1709, cuando éste ordena que se dore el retablo; y la de 1722, efectuada por mano de visitador (don José de Cánovas Mora), en que ordena:

"Que se haga un monumento de prespectiva a la moda como el de la yglesia parroquial de Yecla".

Si bien es cierto que la preocupación de Belluga y sus visitadores por la decencia en el culto es más que notable, no podemos menos que pensar que en este ambiente de reglamentación y control religiosos del arte se desarrolló la vida de don Nicolás Salzillo y se formó y creció su hijo Francisco. Por ello, Francisco Salzillo, dado el marco religioso y eclesiástico, no hizo el arte que quería, sino el que tenía que hacer. Probablemente, también el arte en el que creía y el arte que sentía.

## DESCRIPCIÓN DE ILUSTRACIONES

### (I) Retrato del cardenal Belluga.

Hemos de confesar que el obispo Belluga nos ofrece, porque sin duda la tenía, una mirada penetrante, a través de la cual quedan explicados sus múltiples impulsos de tantos y tantos proyectos, tanto pastorales como sociales. Sus biógrafos lo dan como hombre de hondas convicciones religiosas, defensor del franciscanismo, filosofía que él adoptaba en sus actitudes de austeridad y pobreza en cuanto hacía en la intimidad de sus habitáculos. Sin embargo, ha pasado a la historia como el obispo más desbordado en protocolo y suntuosidad y que se hacía procesionar sobre silla gestatoria. Sus criterios fueron –sin dudas sociales y de empeño en buscar credibilidad y emblema a la institución. Articular esta doble actitud –fastuoso y espléndido como obispo en cuantas visitas pastorales realizaba, austero y penitente como eclesiástico y como hombre, es

23 Archivo Parroquial de Ojós, libro 2 de bautismos, f. 26v y ss.

24 Archivo Parroquial de Ceuti, libro de fábrica 1691 y ss, f. 153-156v.

25 Archivo Parroquial de San Antolín, libro de cuentas de fábrica, s/f, 10 de noviembre de 1722. Es recomendable la comparación con los mandatos dados para la parroquia de Totana, vid supra. También debe cotejarse con los mandatos reproducidos en Ríos Martínez, A. y otros *Blanca, una página de su historia*, o.c., de las visitas de 1721 y 1724.

26 García-Saúco Beléndez, L.G. 1979. Sobre un libro de fábrica iniciado en 1705.

conmovedor. Personaje retratado –según Martínez Ripoll– por el italiano Pedemonte en 1762 y por Joaquín Campos –el mismo pintor que retrató a Salzillo en 1782–. Realizados en vida del obispo Belluga no se conoce ningún retrato.

#### (II) Coro de la Catedral, Murcia.

En 1854 se produjo un incendio que destruyó la primera sillería, de estilo renacentista, de este coro. Por R. O. de Isabel II se concedió a esta Catedral la sillería del extinguido Monasterio de San Martín de Valdeiglesias, de estilo plateresco avanzado, rico en talla y ejecución. Consta, como se ve en la foto, de doble fila de asientos. La fila alta es de grandísima calidad en su talla y representa escenas del Antiguo Testamento, entre ellas la Zarza ardiente de Moisés, Judit y Holofernes y el Juicio de Salomón; estas sillas van separadas por columnas de orden compuesto. En la sillería de la fila baja se esculpen rostros de Profetas y escenas del Nuevo Testamento, entre ellas la Presentación y la Crucifixión. El sillón episcopal, tallado tras la instalación de la sillería en el coro de nuestra Catedral, es obra de José Pérez Benito y en él se representa la Santísima Trinidad. El historiador don Elías Tormo dice que es una sillería de las más bellas, platerescas, de España.

#### (III) Pila bautismal de Santa Catalina, Murcia.

Esta pila, auténtico monumento pétreo, austero y ejemplar, está ubicada en la iglesia de Santa Catalina y suma a su propio valor artístico e histórico el que en ella fue bautizado Francisco Salzillo. Ha sido recientemente restaurada. Forma parte de las reliquias de la antigüedad, no exenta de cierto romanticismo, a pesar de su severidad y, aunque refinada, gran mole.

#### (IV) Iglesia del Convento de las Clarisas, Murcia.

Estas monjas son amigas murcianas de toda la vida, pues se establecieron aquí en 1272, poco tiempo después que Alfonso X el Sabio. Sería en 1365 cuando iniciaron las obras de este convento, en el que siguen residiendo y dándole a la ciudad aires de gran espiritualidad, sonidos de campanas articulados con silencios de claustrales. También ofrecen con su presencia que, aun cuando las reglas de clausura impiden verlas, es percibida por su aroma de rezos y oraciones que aquietan nuestras almas ajetreadas y nuestra religiosidad dormida; y así, con ese celo celestial pasan... ¡toda una vida! Arquitectónicamente, este convento cuenta con varios estilos, pues en tan largo recorrido han dejado en él sus huellas cada uno. La iglesia –cuya fachada vemos en la foto– es reflejo, como tantas otras obras, del intenso desarrollo del siglo XVIII y de la hiperactividad creativa de aquellos tiempos; en ella se plasmó un velado aporte barroco y una severidad acorde con el neoclasicismo pululante, todo de la mano y austeridad pragmática de sus religiosas. En la hornacina, incitándonos a gozar del amor a la Custodia, está la dulce Clara de Asís, que la extiende a modo de bandera, consciente de portar en su mano el símbolo más místico de la cristiandad.

### BIBLIOGRAFÍA

- ANDREU ANDREU, Antonio. 1997. *El cardenal Belluga y la reforma del clero secular en la diócesis de Cartagena (1704-1750)*. Tesis de licenciatura inédita. Madrid: Facultad de Teología de la Universidad Pontificia de Comillas.
- BÁGUENA, Joaquín. 1935. *El cardenal Belluga. Su vida y su obra*. Murcia.
- BELLUGA Y MONCADA, Luis. 1705. *Carta Pastoral en defensa de los derechos del Señor Felipe V*. Murcia: Llofrú, p. 11.
- BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan. 1986. *El Tribunal de la Inquisición en Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- BOISSEvain, Jeremy. 1985. When the saints go marching out (cuando los santos salen de procesión): reflexiones sobre la decadencia del patronazgo en Malta. En GELLNER, Ernest et al. *Patronos y clientes*. Gijón, pp. 130-131.

- CABEZA, Antonio. 1997. *La vida de una catedral del Antiguo Régimen*. Valladolid.
- CÁNOVAS BOTÍA, Antonio. 1994. *Auge y decadencia de una institución eclesial: el cabildo catedral de Murcia en el siglo XVIII. Iglesia y sociedad*. Murcia: Universidad de Murcia.
- CREMADES GRIÑÁN, Carmen María. ed. 1985. *Estudios sobre el cardenal Belluga*. Murcia.
- DÍAZ CASSOU, Pedro. 1977. *Serie de los obispos de Cartagena*. Murcia. Facsímil de la edición de 1895, pp. 180-194.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. 1985. *Las clases privilegiadas del Antiguo Régimen*. Madrid.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis Guillermo. 1979. *La Catedral de San Juan de Albacete*. Albacete, p. 264.
- HERNÁNDEZ FRANCO, Juan. 1996. *Cultura y limpieza de sangre en la España moderna*. Murcia: Universidad, pp. 263-268.
- IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio. 1997. Aproximación demográfica al clero secular de la ciudad de Murcia durante el siglo XVII. En *Chronica Nova*. N.º 24, pp. 171-188.
- IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio, y GARCÍA HOURCADE, José Jesús. 2002. *Visitas ad limina de la Diócesis de Cartagena 1589-1901*. Murcia: UCAM, pp. 45 y ss.
- IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio. 2005. *Un obispo, una diócesis, un clero: Luis Belluga, prelado de Cartagena*. Murcia.
- IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio, y GARCÍA HOURCADE, José Jesús. 2007. Visitas pastorales, ornamentos e imágenes. En *Imafronte* (en prensa).
- LEMEUNIER, Guy. 1980. Una sociedad en crisis. En *Historia de la Región Murciana*. T. VI: Murcia en la crisis española del siglo XVII. Murcia: Ediciones Mediterráneo, p. 26.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A. 1995. Poder y forma urbana en la Murcia barroca: la actuación de los obispos Luis Belluga y Juan Mateo. En COSI, L., y SPEDICATO, M. eds. *Vescovi e Città nell'Epoca Barocca*. Leche. Vol. I. pp. 7-44.
- PASCUAL MARTÍNEZ, Lope. 1993. Vida administrativa del cabildo murciano (siglos XIII-XVIII). En *Memoria Ecclesiae*. N.º 4, pp. 149-165.
- PEÑAFIEL RAMÓN, A. 1988. *Mentalidad y religiosidad popular murciana en la primera mitad del siglo XVIII*. Murcia: Universidad.
- PÉREZ PICAZO, María Teresa, y LEMEUNIER, G. 1984. *El proceso de modernización de la Región Murciana*. Murcia: Ediciones Mediterráneo, pp. 161-162.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Ángel. 1995. La historia de la violencia: Espacios y formas en los siglos XVI y XVII. En BARROS, C. ed. *Historia a debate, II: El retorno del sujeto*. Santiago de Compostela, pp. 117-127.
- SOBEJANO, Andrés. 1962. *El cardenal Belluga*. Murcia.
- TORRES FONTES, Juan, y BOSQUE CARCELLER, Rodolfo. 1960. *Epistolario del cardenal Belluga*. Murcia.
- VILAR, Juan Bautista. 2001. *El cardenal Luis Belluga*. Granada.

JOSÉ JESÚS GARCÍA HOURCADE  
ES PROFESOR DE HISTORIA  
DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA SAN ANTONIO

ANTONIO IRIGOYEN LÓPEZ  
ES PROFESOR DE HISTORIA DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

LA FORMACIÓN DE UNA  
ESCUELA ESCULTÓRICA EN MURCIA.  
LA IMPRONTA DE NICOLÁS SALZILLO





# La escultura barroca murciana anterior a Francisco Salzillo: secuencia de personalidades y cruce de estilos. Una herencia artística

MARÍA DEL CARMEN SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL



San Juan Bautista.  
Iglesia de San Juan, Murcia<sup>(1)</sup>

**D**urante muy buena parte del siglo XVII, no podemos hablar de la existencia de una escuela de escultura barroca murciana verdaderamente autóctona por no conocer, en la actualidad, a casi ningún maestro y mucho menos un núcleo sustancial de obras de esa época que nos avalaran una opinión definitiva al respecto.

## SECUENCIA DE PERSONALIDADES<sup>1</sup>

Escultores y esculturas del siglo XVII en Murcia.

En el primer tercio del siglo sólo podemos contar con las referencias a Pérez de Artá, Diego de Navas, Joan Franco y Cristóbal de Salazar, la personalidad más definida por las referencias documentales. Con él, granadino de nacimiento y quizá también de formación, se inicia la influencia que la escuela barroca de escultura de esta vecina ciudad andaluza ejercerá en la murciana, tanto en la formación de algunos de sus escultores como en la llegada a nuestra ciudad de obras

autora ha seguido investigando en el tema y ha publicado diversos artículos y libros sobre los distintos artistas y obras que componen dicha escuela, encontrándose en estas publicaciones la mayoría de la documentación en la que se basa para realizar el presente trabajo. Las nuevas aportaciones documentales sí se consignan en este texto.

<sup>1</sup> La escultura barroca murciana anterior a Francisco Salzillo constituyó el tema de nuestra tesis doctoral, presentada en la Universidad de Murcia, el año 1977, bajo la dirección del profesor Emilio Gómez Piñol. Desde entonces, la

de los mejores maestros granadinos, vía encargos, donaciones, ajuares nupciales o herencias.

La obra de Cristóbal de Salazar, conocida hasta ahora, está principalmente ligada al trabajo en piedra. Al comienzo de su estancia murciana, año 1602, labra los escudos de la sala de armas del edificio del Contraste, pasando luego a trabajar como maestro escultor al servicio de la Catedral, para la que hará, sobre todo, escultura en piedra. Documentalmente se especifican como de su mano las doce Sibilas y los profetas San Juan Bautista e Isaías, estatuaría exenta que decora la capilla de Gil Rodríguez de Junterón, inicialmente encargada a Pedro Monte y transferida posteriormente por dicho escultor al citado Salazar, según documentó J. C. López Jiménez. Posteriormente, en el año 1621, los libros de cuentas de la Catedral consignan unas cantidades que el obispo fray Antonio de Trejo le paga por cuatro tallas ya colocadas en la capilla mayor, que pueden ser identificadas como las de los cuatro Santos Hermanos de Cartagena, desaparecidas pero cuya presencia como ornato de dicha capilla recogen historiadores locales.

A su mano, y en función de razones estilísticas y cronológicas, le atribuimos, en anteriores estudios ya citados, el San Francisco y el San Antonio hoy situados en la cornisa superior de la capilla de la Purísima, en el trascoro, y el San Antonio de Padua y el San Antonio Abad situados sobre pedestales y bajo gabletes góticos a la entrada de la capilla de San Ignacio, en la nave de la epístola, todas en la misma Catedral.

Comenzando el segundo tercio, Juan Sánchez Cordobés, en septiembre de 1629, viviendo ya en nuestra ciudad, acepta como aprendiz en su taller a Baltasar de Aguirre, joven de 15 años, hijo del murciano Juan de Aguirre, por un periodo de cuatro años y medio. Es un escultor citado por Gallego y Burín y María Elena Gómez Moreno como granadino de origen y adscrito al círculo artístico de Alonso de Mena en la realización del monumento a la Inmaculada de esta ciudad.

En 1644, en apoyo a una petición que realiza al Ayuntamiento murciano para que le cediese gratis una de las casas que dicha entidad tenía en el Plano de San Francisco, se declara escultor "único" en la ciudad, y en función de la exclusividad y utilidad de sus servicios, se accede a ello. Y se inicia una condición que acompaña, en muchos periodos de la escultura barroca murciana, a sus artistas: la de "único", que si no en número sí en calidad, será distintivo, posteriormente, de Nicolás de Bussy, de Nicolás Salzillo y de su hijo Francisco, en contraste con la riqueza de maestros en otras escuelas españolas y, como ya hemos señalado otras veces,

en detrimento de las beneficiosas consecuencias que en lo artístico ello hubiera reportado.

Su primera obra documentada, por estas tierras, es un San Luis, para la villa de Mula, hoy en paradero desconocido, ya realizado en 1647. Le siguen, también documentados, un San José y el Niño, para la Cofradía de la Soledad, de Cehegín; un San Diego, para la iglesia parroquial de Alcantarilla; una silla "episcopal", para la Colegial de Lorca; un San Pascual Bailón, para Yecla, y un San Antonio de Padua, para el clérigo murciano Antonio Sánchez, obras todas ellas desaparecidas en la actualidad. En el año 1648 ajusta, por 1.000 ducados, el retablo mayor para la iglesia de San Martín, en La Gineta, pueblo de Albacete, y la escultura del "Cristo de la Buena Muerte", que presidía el cuerpo superior del retablo. Este conjunto escultórico debió ser la obra con mayor entidad realizada por nuestro maestro. El retablo se incendió en la guerra de 1936, pero el "Cristo" se conserva en la actualidad, siendo la única que nos queda firmada, por lo que resulta básica a la hora de intentar un estudio estilístico sobre su autor y sobre ella volveremos posteriormente.

Hace testamento el 25 de diciembre de 1653, mandando ser sepultado "en la Capilla de Nuestra Señora de la Concepción de esta ciudad", de donde declara que es "indigno mayordomo", que se le amortaje con el hábito de San Francisco y que lleven su cuerpo los terciarios de esa "Orden". Declarando, a continuación, que "*se me debe alguna cantidad de mrv. de las hechuras de unos apóstoles que hice para dicha capilla... de los cuales por lo mucho que debo a su Divina Magestad hago gracia de ellos*"<sup>2</sup>.

Durante bastante tiempo pensamos que la capilla de la "Concepción" a la que se refería Sánchez Cordobés era la situada en el trascoro de la Catedral, propiciada, hacia pocos años, por el obispo Antonio de Trejo, y que las hechuras de los apóstoles se podían identificar con unos bustos agigantados de San Pedro y San Pablo que, desde el origen de dicha capilla, y posiblemente hasta su recambio por los actuales, adornaron su recinto, en recuerdo de las primitivas capillas dedicadas a dichos apóstoles que Trejo suprimió en aras de dar mayor amplitud a la nueva. Sin embargo, tras una nueva lectura de dicho testamento, creemos poder concluir que la "Capilla de Nuestra Señora de la Concepción", donde manda ser enterrado y para la que hace dichas esculturas, era la de la Purísima que

2 Archivo Histórico Provincial de Murcia. Protocolo notarial nº 1.355. Notario Juan Hidalgo Ferrer, fs. 285 -287v.

San Antonio de Padua. Obra de Alonso Cano<sup>(1)</sup>

se encontraba aneja al complejo del Convento Franciscano del Plano de San Francisco, de esta ciudad. Recordemos, al respecto, que vivía en las inmediaciones de dicho convento, en la casa que le cede el Ayuntamiento, y asimismo los detalles que se incluyen en el testamento respecto al protagonismo de la orden franciscana en los futuros rituales de su enterramiento respaldan estas consideraciones. Él no hubiera podido ser mayordomo ni enterrarse en una capilla, como era la del trascoro catedralicio, de ámbito totalmente restringido, entre otros detalles.

Debemos también citar al poco conocido, en la actualidad, Ginés Sarmiento, quien realizó entre los años 1679-1682, para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús del pueblo murciano de Mazarrón, unas esculturas de la Verónica, la Virgen de la Soledad y Nuestro Padre Jesús.

No revisando en profundidad la obra de retablistica de estos años, que sí presenta una mayor entidad en las obras de la familia de los Caro, de Mateo López y de Gabriel Pérez de Mena, por ceñirnos generalmente en el presente trabajo a la escultura exenta, debemos finalizar este apartado citando algunas de las obras que, importadas de otras escuelas españolas, formaron parte del legado de la escultura del siglo XVII en nuestras tierras en función de encargos o bien formando parte de legados.

Nos referimos, en primer lugar, a las procedentes de escuelas granadinas y documentadas como de algunos de sus mejores artistas: por ejemplo, un San Antonio de Padua, firmado por Alonso Cano, y un San José que se conservan en la iglesia de San Nicolás de Murcia.

Existe un singular y muy interesante grupo de Inmaculadas, reveladoras, cada una de ellas, de rasgos estilísticos propios de su cronología y de su escuela. Cronológicamente encabeza el grupo la escultura de la Concepción, que preside su capilla del trascoro de la Catedral. Su cronología se puede situar alrededor del año 1627 y es encargada por el ya citado obispo Trejo a talleres cortesanos. Hay otra de Pedro de Mena en la ya citada iglesia de San Nicolás. Otra, muy bella, es la perteneciente a las "Clarisas de Santa Verónica", también de la escuela madrileña. Su cronología podría fijarse alrededor del segundo cuarto del siglo XVII y estilísticamente se puede relacionar con el círculo artístico de Pereira. Finalmente debemos recordar otra pequeña Inmaculada existente en la iglesia de San Juan Bautista de Murcia, inferior en calidad artística a las anteriormente citadas, lo que nos lleva a considerar que su ejecución no debió responder a un encargo explícito

a escuelas foráneas, considerándola obra autóctona y de cronología temprana.

#### Nicolás de Bussy

Llegamos, con él, al primer maestro importante que trabajó la escultura barroca en Murcia y unánimemente considerado como el verdadero iniciador de su escuela. Es figura "puente" entre los siglos XVII y XVIII.

Natural de Estrasburgo, "de los reinos de Alemania". Desde tierras valencianas llega a Murcia en el año 1688. Se instala en nuestra ciudad, sin desatender sus relaciones con otros centros españoles como Granada, Valencia, Alicante o la "Corte". Aquí trabaja, sin posible competencia, para órdenes religiosas, como la de los jesuitas, cofradías, como la de "La Sangre" o "La Seda", o en diseños arquitectónicos para portadas y retablos, entre otros encargos.

De 1704 a 1705, tras coincidir con el escultor italiano Nicolás Salzillo durante sus cuatro últimos años en nuestra ciudad, se marcha a la cartuja de Altura, en Segorbe. Posteriormente, tras una corta estancia en el convento de la Merced de esta ciudad, pasa al de la misma orden en Valencia, donde muere en diciembre de 1706<sup>3</sup>.

Aunque consta, documental y lógicamente, que mantuvo abierto taller en nuestra ciudad, pocos detalles de él se conocen. Como discípulo acreditado, sólo conocemos al escultor cremonés Giulio Sacchi, que trabaja con Bussy en su taller de Madrid, por el año 1698, y cuando, por disensiones con el duque de Arcos, el estrasburgués debe cerrar dicho taller cortesano, acompaña a su maestro a Murcia, trabajando con él hasta que Bussy se marcha de la ciudad. Sacchi trabajará posteriormente en tierras alicantinas<sup>4</sup>.

### ESCUPTORES Y ESCULTURAS EN MURCIA EN LOS PRIMEROS TREINTA AÑOS DEL SIGLO XVIII

#### Nicolás Salzillo

Natural de la ciudad de Capua-Vétere, donde nace el 13 de julio de 1672.

Ingresa en el taller de los escultores napolitanos Perrone en el año 1689 y allí figura como escultor hasta 1697<sup>5</sup>. Por esas fechas, y deshecho el taller por la muerte de Aniello, se traslada a España, y en concreto a Murcia, donde firma

su primer contrato con la Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el año 1700 para realizar un paso de la "Santa Cena". En ese mismo año contrae matrimonio con Isabel Alcaraz, de familia hidalga, en la parroquia de San Pedro. Su casa familiar estuvo en la calle de las Palmas, a espaldas del convento de Santa Isabel. Tuvo tres hijos y cuatro hijas que colaboraron activamente en las labores del taller familiar, tanto bajo la dirección de Nicolás como, a su muerte, bajo la de Francisco, el más famoso de todos ellos, heredero indiscutible del dicho taller familiar, quizá porque fue el más diestro en las artes escultóricas y la prematura muerte o paso de sus hermanos a otros estados civiles o religiosos, lo facilitó.

En 1708 debió enfermar gravemente, porque redacta testamento; sin embargo, pronto vuelve a estar inmerso en menesteres económicos, civiles y artísticos, trabajando en escultura en madera, para cofradías y parroquias, tanto de Murcia como de otras ciudades, y en piedra, para el trascoro de la colegial de San Patricio de Lorca. Su fallecimiento ocurre el 7 de octubre de 1727. Pocos días después, el 18 de octubre, y ante el notario don Pedro José de Villanueva, se documenta el inventario de bienes que han quedado tras su fallecimiento. Finalmente, ya en el año 1744, se realiza la partición de esos bienes entre sus hijos y sus deudos, adjudicándose a Francisco Salzillo todos los objetos que contenía el taller, en un reconocimiento explícito de su autoridad sobre el mismo.

En su activo taller, que vuelve a ser el "único" importante en Murcia, desde que en 1704 se marcha Bussy y hasta que llega entre 1717-18 el escultor marsellés Antonio Dupar, trabajan, aparte de sus hijos, José López Martínez y José Caro Uriel, hijos, respectivamente, de los conocidos retablistas Mateo López y Antonio Caro, entre otros.

#### Antonio Dupar

Nace en Marsella, formando parte de una familia de escultores y doradores. Su padre, Alberto Duparc, fue un conocido escultor marsellés y su madre, Marta Bernard, también fue hija de otro escultor, Honorio Bernard. No se conoce con exactitud la fecha de su nacimiento, aunque la mayoría de sus biógrafos, entre ellos Billioud, se decantan por la de 1698.

En febrero de 1718 comienza a trabajar, acreditado documentalmente, para la Catedral murciana. Se suceden importantes encargos, trabajando la madera policromada, entre los que se destacan: la decoración del camarín de la Fuensanta, las Inmaculadas para la colegial y la iglesia de San Francisco,

<sup>3</sup> Para unas referencias cronológicas y documentales completas sobre este escultor: Alonso Moral, Roberto. 2006, pp. 125-137.

<sup>4</sup> Vid al respecto: Alonso Moral, Roberto. 2006, pp. 40-41.

<sup>5</sup> Consultar, al respecto, entre otros autores: Di Liddo, Isabella. 2007, p.155.

ambas en Lorca, y el tabernáculo para la iglesia de las Santas Justa y Rufina, en Orihuela.

Se casa, en nuestra ciudad, con Gabriela Negrel, teniendo varios hijos, entre los que destacan el mayor, Antonio, que lo secundará en el oficio, a su vuelta a tierras francesas Francisca, que llegó a ser una famosa pintora, discípula de V. Loo, y Rafael, el menor, que también colaboró con su padre y finalizó sus últimas obras realizadas en Coutances.

Su taller en Murcia debió ser importante, a tenor de la cantidad y calidad de las obras que salieron de él, y rivalizaría con el de los Salzillo. Aceptó, en él, como aprendices a Joaquín Laguna y a Pedro Bes.

Realiza un esporádico viaje a Marsella, por asuntos familiares, en 1724.

Su última noticia en Murcia, documentada por Billioud, fue el 1 de marzo de 1730, fecha en la que bautiza a su hija Clara Jerónima, debiendo partir, inmediatamente, hacia Marsella, donde vuelve a comenzar a trabajar para la iglesia de Nuestra Señora de la Guarda en septiembre de 1731.

Se conoce que en 1733 viaja a Roma. A la vuelta a su ciudad natal se le considera heredero indiscutible de la maestría de Puget, aspecto este que comentaremos posteriormente. Y en 1749 marcha a Coutances, en Normandía, a fin de realizar un altar para la capilla del Sacramento de su Catedral.

En dicha ciudad muere, el 19 de abril de 1755.

### OTROS ESCULTORES Y ESCULTURAS

Al margen de los escultores hasta aquí reseñados y volviendo a señalar la coherencia e identidad que ofrecían las sagas de los retablistas, casi nada se conoce de otros maestros de estos años como fueron José Castillo, Domingo Cuadrado y el ya citado Pérez de Mena. Lo que fue altamente significativa en nuestras tierras fue la presencia, cada vez más numerosa, de esculturas napolitanas, tanto a nivel oficial como en colecciones particulares. Lógicamente, Nicolás Salzillo no debió ser ajeno a este incremento en número y en calidad de las esculturas importadas. Recordemos al respecto dos obras señeras: la Virgen de la Caridad, atribuida con garantías a la



Cristo de la Sangre. Obra de Nicolás de Bussy<sup>(10)</sup>

mano de Giacomo Colombo y llegada a Cartagena en 1723, y la Virgen de las Maravillas, para Cehegín, traída en 1725 y atribuida, también fiablemente, a Niccola Fumo.

### CRUCE DE ESTILOS

El panorama escultórico del siglo XVII en Murcia no comienza a tener personalidad y relieve hasta la incorporación de Nicolás de Bussy, ya en los últimos años. Si nos atenemos a las obras conocidas de Salazar o Sánchez Cordobés, ya citadas como más representativas de la escuela murciana en esta época, evidencian que sus autores trabajaron dentro de los cánones de una discreta perfección, ligado a maneras aún renacentistas, el primero, y más acorde a los principios de la estética barroca, el segundo. Los lazos dependientes con la escuela granadina se ponen de manifiesto tanto por la procedencia artística de estos maestros como por el grupo de esculturas que de la mano de Cano o de Mena existen en nuestra ciudad, justificando unas preferencias artísticas.

#### Nicolás de Bussy

La llegada de este escultor hacia 1688 coincide con un renacer económico-artístico que propiciará obras arquitectónicas y otros encargos artísticos que tendrán sus mejores logros en el campo de la escultura religiosa-procesional y que serán el preámbulo del posterior momento cumbre del "Barroco Murciano", cifrado en las paradigmáticas figuras de Jaime Bort y Francisco Salzillo.

Su figura, amparada en la riqueza y complejidad de su formación europea como maestro de la escultura barroca y la calidad artística de sus obras y diseños en piedra y madera, no tuvo posible competencia por parte de los otros maestros que trabajaban en Murcia en el retablo o la escultura exenta, como Nicolás Salzillo.

Las innumerables referencias formales, existentes en sus esculturas, a los estilos de los mejores maestros europeos como los de su país de origen, Bernini o Duquesnoy; sus referencias compositivas evidenciando la dependencia de Rubens o el Caravaggio, unidas a sus propias preferencias –no olvidemos su procedencia y formación en las escuelas alemanas–, por una plástica dramático-expresiva que le hace conectar, a la perfección, con los gustos españoles, forman el legado artístico que sus obras perpetúan entre los maestros del barroco murciano y el inicio de una época de esplendor para la escultura de estas tierras.

Como ya hemos señalado, en otros trabajos, ejerció su indiscutible autoridad en el campo del diseño retabístico, tanto en madera como en piedra. Los esquemas formales que conformaron la portada principal de Santa María de Elche, propios de un barroco europeo que tenía como referencia primordial a G. L. Bernini, inspiran sus trabajos en este campo por tierras murcianas y vecinas de Alicante, como evidencia la portada del palacio de los Guevara, en Lorca, o las descripciones de los diseños que realiza para el retablo mayor de Orihuela, popularizando, entre otros elementos esencialmente berninescos, el empleo de la columna salomónica, como ya hizo por Valencia y secundado, la mayoría de las veces, por la buena realización de la familia de retablistas de los Caro.

También su larga experiencia como escultor de "carrozas", quizá demostrada ante el mismo rey de Francia, antes de venir a España, y sobradamente en su estancia valenciana, pudo manifestarse en los diseños que realizó para el malogrado encargo del trono para la Cofradía del Rosario, en 1688.

En cuanto a su escultura en madera, realizada tanto para cofradías como para órdenes religiosas, marca iconografías y modelos formales que fueron imitados durante años por Nicolás Salzillo y su entorno, llegando el mismo Francisco y su taller a repetir su "Cristo de la Sangre" en encargos para los pueblos de Albudeite y Calasparra.

Su repertorio de santos jesuíticos y franciscanos inspiran obras de su propio círculo y del salzillesco. Nos referimos, entre otros ejemplos, al San Francisco de Asís, de la iglesia de los jesuitas, en Murcia, o a la escultura que bajo la misma advocación se encuentra en la iglesia de la Concepción, de Caravaca de la Cruz. Asimismo, en el Museo de Bellas Artes, en nuestra ciudad, hay un pequeño santo jesuítico, muy cercano a la mano del mismo Nicolás de Bussy, que ilustra la proliferación que estas esculturillas, a modo de boceto, tenían en esos tiempos, perpetuando los mejores estilos.

Su esquema quebrado de raigambre clásico-manierista, tan del gusto de Duquesnoy, plasmado a la perfección en el San Agatángelo de Elche, vuelve a reinterpretarlo, esta vez en obra en madera, en el San Fernando de nuestra Catedral y, pensamos, en el San Isidro Labrador de la iglesia de San Juan Bautista, también en Murcia. Unido a los que aportó el escultor marsellés Antonio Dupar, de cercana disposición formal y origen artístico, sirven de inspiración a muchas actitudes prodigadas en esculturas de Francisco Salzillo y sus discípulos, que también repiten frecuentemente el berninesco ademán

Cristo de la Penitencia. Obra de Nicolás Salzillo <sup>(M)</sup>

diar si sus tipologías femeninas tuvieron la misma impronta en la escultura pasionaria murciana.

### Nicolás Salzillo

Su posible desembarco en Cartagena, situado por Borrelli entre los años 1698-99, y quizá propiciado por el importante comerciante de origen italiano que vivía en ella, Pedro Antonio Peretti, hay que situarlo en el marco del continuo intercambio artístico que existía entre Nápoles y España, en general, y entre escultores napolitanos y clientes murcianos, en particular, sobre todo incrementado, en este segundo apartado, en los primeros años del siglo XVIII y quizá ayudado por el mismo Nicolás Salzillo.

La fama que debió rodearle a su llegada a nuestras tierras como componente del muy prestigiado taller de los Perrone, pronto debió reducirse a sus justos términos, al conocerse sus limitaciones técnicas y artísticas en la labor de sus primeras esculturas para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, de Murcia.

Su personalidad como escultor, por lo que conocemos entre nosotros, nunca rebasó los límites de una discretísima perfección, tanto trabajando en madera como en piedra, un tanto atenuada en su etapa final por la indiscutible colaboración de discípulos y de sus hijos, y en especial de Francisco, en el taller familiar. Los repertorios bussyanos pasionarios, como ya hemos indicado, fueron indispensables para sus similares realizaciones. Idéntica actitud mantiene en cuanto a las novedades estilísticas e iconográficas que aporta al panorama escultórico murciano Antonio Dupar, resultando paradigmáticas al respecto las "Inmaculadas" que salen de su taller, inspiradas en las que hace el marsellés para Lorca, siguiendo, a su vez, a Puget, aunque con una pobreza de resultados evidente. Citemos, al respecto, la de la iglesia parroquial del Salvador, en Caravaca de la Cruz.

La considerable cantidad de encargos que salieron de su taller viene justificada por la progresiva calidad de sus integrantes y porque no tuvo verdadero rival en nuestras tierras. Nicolás de Bussy se marcha hacia Valencia en el año 1704, como ya hemos indicado, y muere al poco tiempo, y Antonio Dupar, que empieza a trabajar en 1718, llega a nuestra ciudad cuando ya el taller salzillesco está muy arraigado y puede

de la mano sobre el pecho, que en la escuela murciana popularizó Bussy.

Finalmente, sus esculturas pasionarias, como ya hemos comentado, constituyeron modelo obligado especialmente para Nicolás Salzillo. "Nuestro Padre Jesús" del convento de la Merced es una mediana réplica de la tipología que del "Nazareno" instituyó el escultor estrasburgués, principalmente en sus obras para Elche y para los jesuitas, que posteriormente pasará a Bullas, y el "San Pedro", para la Archicofradía de La Sangre, inspirará de una forma muy directa el de la Real Cofradía del Lavatorio, en Orihuela, obra sin duda del círculo de Nicolás Salzillo, entre otros ejemplos.

Ya hemos comentado que el mismo Francisco Salzillo y su taller atendieron los encargos de repetir la escultura del Cristo de la Sangre, propiciados, sin duda, por la fe y la fama que desde siempre rodeó a esta insigne obra de Bussy.

La pérdida de la "Soledad" que realizó para la misma "Archicofradía de la Sangre" nos impide la posibilidad de estu-

permtirse, sin peligro de perder clientela, la presencia de un nuevo y, sin duda, más cualificado escultor.

Finalmente podemos considerar que, al margen de propiciar la vocación de su hijo, la verdadera importancia de Nicolás Salzillo, dentro de la escuela de escultura barroca murciana, estriba en su papel de impulsor de los gustos italianos, y en especial de los napolitanos, propiciando la llegada y conocimiento de esculturas de estos círculos y de sus mejores maestros. No podemos dejar de mencionar que los encargos de dos maravillosas obras de los destacados maestros napolitanos G. Colombo y N. Fumo, la "Virgen de la Caridad", para Cartagena, y la de "Las Maravillas", para Cehegín, llegadas en los años 20, no fueron ajenos, pensamos, a las diligencias de Nicolás Salzillo. Asimismo se contaba en numerosas colecciones e iglesias de nuestra región con otras esculturas de idéntico origen que pudieron contribuir a popularizar los gustos, muy dieciochescos sin duda, por graciosas actitudes y ricas y alegres policromías, algo en que se prodigó, quizá por ese conducto, en la obra de Francisco Salzillo y su taller. Debemos citar, entre otras, el "San Joaquín" y la "Santa Isabel" de El Salvador, de Caravaca, relacionadas, por la que esto suscribe, con las obras que Francesco Celebrano hace en Nápoles para el convento de San Pascuale a Chiaia.

De padre a hijo debieron, sin duda, transmitirse las predilecciones por temas tan propios del sur de Italia como el del "Belén" o el infantil. Ya señalamos, como muy significativo al respecto, la existencia de numerosos "modelos en yeso para niños" entre los bienes que quedaron a la muerte del escultor napolitano. Asimismo, Nicolás pudo facilitarle a Francisco conocidos repertorios compositivos, atesorados en su paso por el taller de los Perrone, que le fueran poniendo en contacto con fuentes escultóricas barrocas y clásicas. No olvidemos que entre un repertorio eminentemente religioso de los modelos y esculturas que quedaron en el citado inventario, ya citado, figuran "Tres figuras del Robo de las Sabinas".

#### Antonio Dupar

Miembro, como ya hemos citado, de una conocida estirpe de escultores y doradores marseleses, la técnica y el trabajo decorativo en madera, ligados a la riqueza del colorido, no tuvieron secretos para él, teniendo también en cuenta que completó su formación artística con las lecciones que recibió del famoso pintor Imbert, monje de la cartuja de Villeneuve, que le inicia en la carrera pictórica.

Su indiscutible maestro en escultura fue el también marselés Pierre Puget, uno de los más conocidos escultores de la época de Luis XIV y, quizá, el que estuvo, de todos ellos, más cercano a los cánones italianos.

A su llegada a Murcia, nada extraño dado el contacto de Marsella con todos los puertos del Mediterráneo, entre los que se encontraban dos muy cercanos, Cartagena y Alicante, y existiendo en nuestra ciudad un barrio, el de San Juan, muy poblado por familias francesas, triunfó elaborando, en madera profusamente policromada y con riqueza de tonos dorados, dibujos y modelos de su citado maestro y de otros conocidos escultores barrocos, como el italiano Parodi, e introduciendo en el escueto panorama de la escultura murciana un repertorio formal y colorístico que ampliaba y contrastaba con el que mantenía el taller de Nicolás Salzillo, pendiente aún, en muchos extremos, de las austeridades bussyanas.

En este sentido, heredero, también, del academicismo francés, que tuvo en Girardon su más fiel representante, en las obras de su estancia en Murcia evidencia su interés más por las soluciones formales que por la plasmación de un "sagrado dramatismo". Lo podemos observar tanto en el "San Juan Bautista" de su parroquia como en las dos espléndidas "Inmaculadas" que realizó para Lorca, siguiendo modelos de Puget y Parodi, siendo la primera imitada en el taller salzillesco, como ya hemos comentado. Quizá este sentido estético de Dupar también influyó en el progresivo "endulzamiento" que en tipos y virtudes técnicas protagonizaron las esculturas que salieron del taller de Nicolás en sus últimos tiempos, ayudado, sin duda, por el protagonismo que sus hijos iban tomando en el taller paterno. Sin embargo, el eminente sentido de la composición de raigambre pictórica que desarrolló en conjuntos tan estéticamente dinámicos como el de la "Virgen del Carmen", de Beniaján, no tuvo seguidores en la escultura murciana, bien por que a sus miembros no les interesaran dichas composiciones bien porque no estuvieran suficientemente dotados técnica y estilísticamente para realizarlos.

Sí perduran sus esquemas "serpentinatos" de origen manierista que se conservan en el barroco de la mano de Duquesnoy y que se vieron, también, plasmados en algunas obras de Bussy, las menos dramáticas, como ya comentamos. Representativos, al respecto, son los "Ángeles Adoradores" de la iglesia de San Andrés, de Murcia, y hay una serie de esculturas que se atribuyen indistintamente a su mano o a la de un Francisco Salzillo, joven, como la santa "Rosalía de

Palermo", de la iglesia de Santa Eulalia, de nuestra ciudad, que demuestran una filiación formal muy clara con ellos.

Dentro del mismo ámbito introduce, sutilmente, en sus composiciones cierto carácter mitológico, trasponiendo formalmente en grupos de carácter religioso otros, muy conocidos, de temática clásica. Tal ocurre en una pareja de almas del conjunto de la "Virgen del Carmen", ya citado, que está inspirado en el "Rapto de Perséfone por Plutón", realizado por Bernini, deudor formalmente, a su vez, del "Rapto de las Sabinas", de Juan de Bolonia. Y nuevamente vuelven a surgirnos estas referencias a esculturas clásicas en maestros de la escuela murciana.

La prematura marcha de Dupar a Marsella, en el año 1730, priva a Francisco Salzillo de una muy estimulante competencia y a la escuela de escultura murciana de un beneficioso enriquecimiento.

#### Una herencia para Francisco Salzillo

Vista en su conjunto, en la escultura barroca en tierras murcianas, anterior a este maestro, se entrecruzan fuertes personalidades foráneas humanas y artísticas. El sustrato local se pierde ante sus iniciativas enraizadas en los mejores repertorios de la escultura barroca europea, desde los gustos expresionistas de los territorios de Alemania hasta los más lúdicos y coloristas de la meridional Italia, pasando por el tamiz clasicista de Francia.

Pocas veces una escuela escultórica fue cruce de tan ricos y distintos caminos y artistas. Pensamos que Francisco Salzillo, el primer escultor murciano de innegable fama, fue un afortunado al disfrutar esta herencia y supo aprovecharla.

#### DESCRIPCIÓN DE ILUSTRACIONES

##### (I) San Juan Bautista, Iglesia de San Juan.

Esta escultura es obra de Antonio Duparc (1718-20), en madera policromada y estofada. Su estilo es barroco aun cuando en conjunto la estética e iconografía, en su conjunto están tratadas con canon clásico, pues el santo señala con el índice el camino del Salvador que ha de venir. El manto lleva profundo plegado que crea volumen regio, incluso la forma de su túnica es de corte imperial al dejar un hombro al descubierto. Discreto contrapuesto en el cual apenas si altera su posición frontal con suave giro hacia el lado en donde permanece el cordero. La escultura presenta a un San Juan Bautista joven, de complexión cultivada y rostro delicado. No estamos ante una figura de valores psicológicos ni halo particular de espiritualidad, pero sí es portadora del gran símbolo de Cristo como es el lábaro en el que figura la cruz y a los pies el Cordero Místico.

##### (II) San Antonio de Padua. Obra de Alonso Cano.

San Antonio de Padua, Fraile –como les gusta ser llamados a los franciscanos–, representa a un santo casi barbilampiño, arrobado con el Niño en brazos, al que mira con absoluta ternura mientras recibe la caricia de éste que posa su mano sobre su rústica capa. Escultura de gran espiritualidad y sencillez. Su autor, Alonso Cano, representa el paradigma de la contradicción, pues su figura física personal y sus andanzas lo evidenciaron como pendenciero y agresivo, mientras que sus obras son relajadas y dulces. Como escultor es importante en la gestación de la escultura murciana que se implantó a partir del siglo XVII. Hijo de padres manchegos se formó artísticamente en Andalucía. Fue compañero de Velázquez, alumno de Martínez Montañés y escultor del que se puede decir que se inspiraba para hacer sus obras mirando al cielo. Desarrolló en su obra los esquemas manieristas –elegantes y armoniosos– tanto como los del Barroco –dinámicos y coloristas–. Ciertos giros suyos corporales, actitudes en los rostros y templanza en las posturas, los veremos después en la gran escultura murciana del siglo XVIII.

##### (III) Cristo de la Sangre. Obra de Nicolás de Bussy.

Obra cumbre del Barroco y de la escultura pasionaria. Hemos leído descripciones brillantes sobre su original iconografía. Pero en este caso lo más importante es percibir los sentimientos de devoción en este Cristo sufriente y andariego en su impulso, casi anunciando con su paso hacia adelante la propia resurrección y que es equivalente a seguir en la brecha del camino. Entre sus devotos está el escritor murciano Antonio Segado del Olmo, que en su libro *Cuentos para leer en Miércoles Santo*, en el relato "El Rencor", hace reflexionar al nazareno –al hombre, que diría Unamuno– que enemistado con el zagal –como él le llama– dice: "Pues eso, que el que yo había mirado antes encima del puente perdonó más y de verdad... Yo al zagal ese no le tengo na que perdonar". Milagro de la escultura expresiva, realista y sentida como es la aquí comentada. Mirémosla, amémosla, admirémosla.

##### (IV) Cristo de la Penitencia. Obra de Nicolás Salzillo.

Visible está en esta imagen la influencia de la escultura barroca que se hacía en Murcia a comienzos del XVIII y que derivaría con la obra de Francisco Salzillo en fuente vertebral de la Escuela Murciana de Escultura Barroca, proyectada a lo largo de los siglos en grandes obras y escultores. Nos inspira mirarlo los versos de "Dios no tiene prisa, la paciencia todo lo alcanza" –que nos dice Santa Teresa–. Cristo está sentado en esta iconografía; escena que corresponde al momento en que, despojado de sus ropas, esperaba en el Monte Calvario, *paciente*, el implante del madero que lo acogería en su muerte. Cristo reflexivo, dolorido y sufrido. Cristo del dolor que Nicolás Salzillo entronó con el icono del Ecce Homo, aunque su posición delata que el momento de la humillación pasó, el de la crucifixión es inminente, al que decide enfrentarse tras honda reflexión.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MORAL, Roberto. 2006. Nicolás de Bussy, escultor del Rey. Su etapa en el Palacio de Aranjuez. En *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*. Murcia, pp. 33-53.
- ALONSO MORAL, Roberto. 2006. Referencias cronológicas y documentales sobre Nicolás de Bussy. En *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*. Murcia, pp. 125-137.
- DI LIDDO, Isabella. 2007. Nicola Salzillo entre Nápoles y España. Un entramado de relaciones entre talleres. En *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia, p.155.

MARÍA DEL CARMEN SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL  
ES PROFESORA TITULAR DE HISTORIA DEL ARTE  
DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA



# Viaje a la fuente del apellido Salzillo

ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO



Ilustración de Capua  
de Zacarías Cerezo

Murcia debe a Nicolás Salzillo Gallina (1672-1727) uno de sus más memorables apellidos, el apellido Salzillo, que el santamariacapuano trajo consigo a Murcia, donde instaló su taller de escultor en madera, casó con Isabel Alcaraz y tuvo amplia descendencia. Hombre de firmes convicciones religiosas, que inculcó a sus hijos, ejerció su profesión de escultor con aplicación y entusiasmo; virtudes que transmitió a los suyos; y, muy en especial, al mayor de sus hijos varones: Francisco Salzillo Alcaraz (1707-1783), cuya universal figura, orgullo de Murcia, llevaba mucho tiempo reclamando la reconstrucción del viaje de ida de apellido Salzillo de Santa María de Capua (ciudad original) a Murcia (ciudad de acogida). Tornavuelta salzillí de que aquí se rinde emocionada cuenta.

## I. ¿PENSÓ NICOLÁS SALZILLO EN SAN PRISCO DE CAPUA AL REALIZAR LA MESA DE LOS APÓSTOLES?

1. El doce de julio del año de gracia de mil seiscientos setenta y dos, hora vigésima, el hogar de la familia Salzillo-Gallina, en Santa Maria Maggiore (o Santa Maria di Capua)<sup>1</sup>, reino de Nápoles, bendecido se vió con la llegada de un descendiente, varón<sup>2</sup>; quien al día siguiente recibe las aguas bautismales en la iglesia principal de la localidad, Santa Maria

1 Se respeta la grafía italiana: Santa Maria Maggiore por Santa María la Mayor; Santa Maria di Capua por Santa María de Capua.

2 No consta si fue este el primer hijo del matrimonio, el primogénito, y si hubo, o no, más.



Representación antigua, Santa María de Capua

Maggiore, que da nombre a la municipalidad y término<sup>3</sup>, y cuya añeja memoria, trasunto de siglos preñados de notabilísimos sucesos, evocan las campanas de la torre con su broncínea voz de madre en permanente guardia<sup>4</sup>:

«Me llamo Santa Maria Maggiore y San Simanco, obispo<sup>5</sup>. O más comúnmente: 'el Duomo'. En breve y familiarmente: 'la Colegiata'. Cerca de dos mil años han transcurrido desde que Pedro, camino de Roma, cruzara esta tierra predicando la palabra del Señor, al cual se unió Prisco<sup>6</sup>. En aquel tiempo,

3 La ciudad se llamó Santa Maria Maggiore (o Santa Maria di Capua) hasta finales del año 1861, cuando se erigió en municipalidad como Villa Santa Maria Maggiore, adoptando el nombre de Santa Maria Capua Vetere (o Santa Maria C.V.) un año después. Pertenece a la provincia de Caserta, región de Campania. Para más información: Enciclopedia Espasa (en adelante: Espasa), Google u otro buscador.

4 Traducción libre, con mínimas licencias literarias, del texto italiano Il duomo si racconta, [http://www.diocesidicapua.it/mariamaggiore/index.htm]

5 Erigió el templo en el primer tercio del siglo V. Precedente: Prisco, primer obispo de Capua.

6 Prisco, mártir y santo de origen hebraico (siglo I). Pedro, apóstol, le nombró primer obispo de Capua, lugar donde sufrió martirio. En los primeros tiempos del cristianismo (ss. I y II), su tumba (cripta de Prisco) se veneró clandestinamente. Al disminuir las persecuciones contra los cristianos, sobre la cripta de Prisco se erigió una basilica conmemorativa, surgiendo así el núcleo urbano de San Erigio de Capua. A principios del setecientos, las reliquias del santo (previamente puestas a salvo en Santa Matrona, año 506) se trasladaron cerca

se erigió una cripta donde se depositó la semilla de la fe, cuya planta enraizó y creció vertiginosamente, alimentada con la sangre de infinidad de mártires; entre los cuales, cumple recordar los gloriosos y venerados nombres de los santos Sinoto<sup>7</sup>, Rufo, Quarto, Agostino, Quinto y Aristeo; todos ellos obispos de esta diócesis<sup>8</sup>.

2. En la pila bautismal (de mármol blanco y ningún mérito artístico), el cura párroco, don Giovanni lenco, ritualmente impone al bautizando (con el agua, la sal y el óleo) los nombres Vicente Domingo Nicolás<sup>9</sup> sugeridos por los padrinos Giovanni Papale y Elisabetta de Natale.

Graves los rostros, severos los gestos, exultante el alma, el ceremonial discurre por sus pasos contados mientras, en primera persona y con dolido entonación, las memoriosas piedras eclesiales cuentan, a quien tiene a bien oír las, su historia paleocristiana<sup>10</sup> a partir del año 42, que registra el paso por Capua del apóstol Pedro<sup>11</sup>, en viaje de Antioquía a Roma, demorándose aquí lo justo para consagrar obispo de la diócesis a Prisco<sup>12</sup>, devoto de Jesús y seguidor suyo; en cuya casa en Jerusalén (monte Sión) arraigada fama capuana es que aconteció la última cena del Maestro con sus discípulos.

El primer obispo de Capua<sup>13</sup> tuvo, aquí, por templo inicial la «Cripta» o «Gruta» (un refugio en el subsuelo, seguramente catacumbal) que de él acabaría tomando nombre<sup>14</sup> y donde se

presume que acaso también predicó Pablo (en viaje de Siracusa a Roma<sup>15</sup>, con posible parada y fonda en la que dos siglos antes fuera finca de retiro de Pablo Cornelio Escipión<sup>16</sup>); la cual «cripta de Prisco» habría dado cobijo y amparo (según es tradición) a los primeros cristianos locales (ávidos de bautizo, redención y sacramentos), originándose así la diócesis (hoy, bimilenaria), cuyo primer obispo alcanzaría la santidad por el martirio (apuñalado, lapidado o apaleado)<sup>17</sup>; pena capital que, en los albores del cristianismo<sup>18</sup>, implicaba la predicación, seguimiento y práctica de la religión tildada por Roma de sediciosa, imprevista enemiga intestina del licencioso orden pagano establecido, su particular caballo de Troya, el corrosivo cáncer de un Imperio ingobernable y siempre enfermo de sí mismo<sup>19</sup>.

3. Centrado en su propia historia, el Duomo nombra sólo de pasada a Prisco<sup>20</sup>, pese a ser tan decisivo el gesto que se le atribuye: prestar su casa en Jerusalén para la última cena<sup>21</sup>

del duomo de Capua. Según el historiador Michele Monaco, parte de dichas reliquias tornaron a San Prisco de Capua en el año 1598, depositándose en una urna vítrea. Para más información: San Prisco di Capua en Wikipedia.

7 Sucesor de Prisco, segundo obispo de Capua. Como su predecesor murió mártir.

8 Mártires todos ellos; de entre finales del siglo I y principios del siglo III

9 En italiano: Vincenzo Domenico Nicola.

10 Desde el siglo I de nuestra era hasta el siglo IV o siglo V.

11 Pedro (cephas = piedra), primer obispo de Roma (42-64). Procedente de Antioquía, consagra obispo de Capua a Prisco (42), compañero de viaje. En el año 64 fue crucificado en el monte Vaticano (Roma).

12 Biografiado por el cardenal Capececatro, arzobispo de Capua (Marsella, 1824-Capua, 1912), autor de la 'Novena a San Prisco Martire Primo Vescovo Capuano' (1901). Según tradición local (que Capececatro avala), en la casa de Prisco se celebró la última cena. Ordenado obispo de Capua por Pedro, apóstol, Prisco permaneció al frente de la diócesis unos veinte años. Murió apuñalado o lapidado (en torno al año 72). Cfr. Francesco Granata: «Storia Sacra della Chiesa Metropolitana di Capua» (1766); Antonio Iodice: «Origini della Chiesa di Capua».

13 Asunto no probado. Según otras versiones, «la última cena» tuvo lugar en casa de Nicodemo, en la de José de Arimatea o en la de la madre de Juan Marcos. Vid. n. 22.

14 Cripta de Prisco, primera iglesia de Capua; origen paleocristiano de la actual diócesis.

15 San Pablo, que también predicó en Capua, fue decapitado en el año 64, camino de Ostia. Su viaje de Malta a Roma lo refiere San Lucas en Hechos XXVIII, 12: «Desde aquí [Siracusa] costeano las tierras de Sicilia vinimos a Regio; y al día siguiente soplando el sur, en dos días nos pusimos en Puzol».

16 Escipión el Africano (235-183 a.C.) «En edad de cincuenta y dos años se salió Escipión de la corte romana y se fue a retraer a una aldea pequeña que estaba entre Puzol y Capua, en la cual dice Séneca que no tenía otra cosa sino una huerta de que comía, una casa do moraba, un baño do se bañaba y una nieta que le servía. Tan de corazón se retrajo Escipión a su aldea, que en once años que allí moró, jamás entró en Capua ni tornó a ver a Roma». Cfr. Antonio de Guevara (1480-1545): Menosprecio de corte y alabanza de aldea (1539). Capítulo XVII: De muchos y muy ilustres varones que de su voluntad, y no por necesidad, dejaron las cortes y se retrajeron a sus casas.

17 Las causas de la muerte difieren. Las tres presunciones son verosímiles. El asesinato debió ocurrir en las afueras de Capua, yendo Prisco a predicar en sus proximidades.

18 «Cincuenta días después de la resurrección de Cristo (Pentecostés) se forma la primera comunidad judeocristiana (ritos del bautismo y cena eucarística). Dirige esta comunidad Jacobo (Santiago) el Mayor, ejecutado en el año 44; luego Jacobo (Santiago), el primo del Señor, crucificado el 62. El primer mártir pagano-cristiano es Esteban». (Hermann Kinder y Werner Hilgemann: Atlas Histórico Mundial, t. I, p. 109. Istmo, Madrid, 1999).

19 «La aparición y extensión del cristianismo cambian el sentido de la historia. Sin él, no asistiríamos más que a la lenta degradación del ideal mediterráneo manifestado por Grecia» (René Huyghe. "El arte y el hombre", 1966, I,2).

20 Para más detalles véanse los concienzudos trabajos de los profesores Monaco Della Valle Giovanni y Antonio Visconte: «La storia di San Prisco» e «Origini e breve cronistoria di San Prisco»

21 Última Cena o Santa Cena. La comida celebrada por Cristo y sus discípulos la víspera de su Pasión y Muerte, en la que instituyó la Sagrada Eucaristía. El motivo ha seducido a infinidad de artistas. En germen, el tema artístico se encuentra en el arte paleocristiano (catacumbas) y, más decididamente, en el prebizantino. No es infrecuente encontrar representaciones (sobre todo, románicas) de la Santa Cena en las que Jesús y los apóstoles aparecen en pie

de Jesús con los discípulos. Los Evangelios tampoco es que sean muy explícitos al respecto, envolviendo en una nebulosa (como de misterio) el lugar del Cenáculo<sup>22</sup> y el nombre del anfitrión<sup>23</sup>.

«Tal persona» de «una casa de la ciudad», según San Mateo (XXVI, 17-20):

«Llegado ya el primer día de los ázimos, acudieron los discípulos a Jesús y le preguntaron: ¿Dónde quieres que te dispongamos la cena de la Pascua? Jesús les respondió: Id a la ciudad en casa de tal persona, y dadle este recado: El Maestro dice: Mi tiempo se acerca: voy a celebrar en tu casa la Pascua con mis discípulos. Hicieron, pues, los discípulos lo que Jesús les ordenó, y prepararon lo necesario para la Pascua. Al caer de la tarde, púsose a la mesa con sus doce discípulos.»

«El padre de familia de una casa de la ciudad donde entre un hombre que lleva un cántaro de agua», según San Lucas (XX,7-14):

«Llegó entretanto el día de los ázimos, en el cual era necesario sacrificar el cordero pascual. Jesús, pues, envió a Pedro y a Juan, diciéndoles: Id a prepararnos lo necesario para celebrar la Pascua. Dijeron ellos: ¿Dónde quieres que la dispongamos? Respondióles: Así que entréis en la ciudad, encontraréis un hombre que lleva un cántaro de agua; seguidle hasta la casa en que entre. Y diréis al padre de familia de ella: El Maestro te envía a decir: ¿Dónde está la pieza en que yo he de comer el cordero pascual con mis discípulos? Y él os enseñará, en lo alto de la casa, una sala grande bien aderezada, preparad allí lo necesario. Idos que fueron, lo hallaron todo como les había dicho, y dispusieron la Pascua. Llegada la hora de la cena, púsose a la mesa con los doce Apóstoles.»

Una sala en lo alto de la casa, una sala grande bien aderezada<sup>24</sup>. ¿A santo de qué tanto secretismo, tan difusa pista, tal

acertijo? San Juan aún es más conciso. En su Evangelio<sup>25</sup> evita los pormenores, centrándose en la acción. Los apóstoles sentados a la mesa del Señor, víspera del solemne día de la Pascua. Y sabiendo Jesús que era llegada la hora de su tránsito de este mundo al del Padre, acabada la cena, habla a los discípulos, anunciándoles los amargos sucesos que acontecerán cuando, concluida del todo la celebración pascual, abandonen la casa del anfitrión; hombre sin duda alguna rico de hacienda y más de corazón, y, en todo tiempo, seguidor del Maestro, ejemplar discípulo, partidario de su obra y propagador de su doctrina<sup>26</sup>.

4. Desplazado el cronista virtualmente a Capua en busca de la partida bautismal y nuevas documentales sobre el escultor Nicolás Salzillo (1672-1727), justo es reconocer que nada sabía sobre el tal Prisco y su samaritana circunstancia, de quien todo habla tan viva y elocuentemente en la localidad de San Prisco de Capua<sup>27</sup> (ya desde el topónimo); la cual comunidad se presume surgida, en el siglo I, en torno al cementerio paleocristiano donde durmiera el sueño de los justos el santo mártir de quien recibe la gracia.

Hoy, en la fértil localidad de San Prisco de Capua<sup>28</sup>, en la falda meridional del monte Tifata (603 m. de altitud), San Prisco no se explica, es.

---

la fracción del pan; Pedro y Juan vinieron aquí cuando dieron testimonio tras la curación del cojo de nacimiento, y Pedro tras su liberación de la prisión; aquí, quizá, se celebró el concilio de los Apóstoles. Fue por un tiempo la única iglesia de Jerusalén, la madre de todas las iglesias, conocida como la Iglesia de los Apóstoles o de Sión. Fue visitada el año 404 por Santa Paula de Roma. En el siglo XI fue destruida por los sarracenos, posteriormente reconstruida y dada al cuidado de los agustinos. Restaurada tras una segunda destrucción fue puesta a cargo de los franciscanos, expulsados en 1561. En la actualidad es una mezquita musulmana» (Ibidem).

25 Evangelio según San Juan, cap. XIII. Última cena del Señor. Lava los pies a sus discípulos. Revela al discípulo amado quién de entre todos ellos es el traidor, platica por última vez a los Apóstoles recomendándoles, sobre todo, la caridad; finalmente, predice la negación de Pedro, entre otras santas advertencias.

26 De origen hebraico, contemporáneo de la Pasión y Muerte de Jesús.

27 San Prisco de Capua. Ayuntamiento y comunidad municipal, provincia de Caserta, región de Campania. Población: 9.983 habitantes, conocidos como samprisquensis. Patrón: San Prisco (fiesta: 1º setiembre). Fuente: «La storia di San Prisco» y «Origini e breve cronistoria di San Prisco».

28 «La vía Aquaria, junto a la cual se estableció el obispo Prisco y surgió su Basílica paleocristiana, fue el núcleo fundacional de la comunidad samprisquense, conocida como 'Università di Santo Prisco'. En el año mil, con ocasión del traslado de los restos mortales de San Prisco a Capua, ésta se nombró Casal de San Prisco, considerándose parte integrante de Santa María C. V., de la que no se independizó hasta la postguerra [II Guerra Mundial]. Obtenido el grado de municipalidad, distínguese desde entonces como próspera comunidad de la antigua 'Campania Felix' (Fuente: Di Monaco Della Valle y Visconte, op. cit. [Vid. n.20]). San Prisco de Capua fue agregada (de 1928 a 1945) a

---

(no sentados) cenando ante una larga mesa. Y otras veces, recostados en un triclinio.

22 Cenáculo (del latín coenaculum; en griego anogeon, anágaion mega o hiperoon, sala superior con distintos matices; en árabe uliyya, que significa eso mismo; la traducción hebrea es tardía y tiene el mismo sentido: aliyáh). Habitación o sala en la que Jesús celebró la última cena.

23 «El propietario de la casa en la que estaba el Cenáculo no es mencionado en la Escritura; pero debe haber sido uno de los discípulos, puesto que Cristo ordena a Pedro y Juan que digan, "El Maestro dice". Algunos dicen que era Nicodemo, o José de Arimatea, o la madre de Juan Marcos. La sala era amplia y amueblada como un comedor» (Francis Mersman: The Catholic Encyclopedia, t. I).

24 «La sala era amplia y amueblada como un comedor. En ella se presentó Cristo tras su Resurrección; aquí tuvo lugar la elección de Matías al Apostolado y el envío del Espíritu Santo; aquí se reunían los primeros cristianos para

Cuanto del santo aquí pervive es verosímil, las obras que se le atribuyen no son más ni menos sospechosas de veracidad que otras atribuciones paleocristianas. Nacido en Jerusalén (o alrededores) fue seguidor de Jesús y contemporáneo de los sucesos que dieron lugar a su pasión y muerte en la cruz, llegó a Italia procedente de Aquitania acompañando al apóstol Pedro, quien le consagró obispo de Capua, ejerció aquí su ministerio en una gruta que los tiempos recuerdan como «cripta de Prisco», difundió la buena nueva de «una religión de todos para todos» (la primera religión universal) y, por sus prédicas, alcanzó una pronta y creciente notoriedad que levantó la envidia, celo y rabia de los paganos, frequentadores del Templo de Diana Tifantina. Sometido a tortura por el procónsul de Campania para que se retractara de sus ideas religiosas se mantuvo y reafirmó en ellas, siendo por tal causa apuñalado (según unos) o muerto a bastonazos y pedradas (según otros). Tuvo dos discípulos; el principal de ellos: San Sinoto, su sucesor, segundo obispo de Capua<sup>29</sup>.

La arqueología ha probado (con contundentes vestigios) que en los primeros siglos de nuestra era existió (en un suburbio de Capua Antica) un cementerio terral, a cielo abierto (mínima necrópolis paleocristiana) y una modestísima basílica dedicada a la santa memoria de Prisco, mártir, cuya idealizada estampa recrea un mosaico que los expertos consideran de época paleocristiana o levemente posterior<sup>30</sup>.

Hasta donde al cronista se le alcanza, la iconografía del santo reduce a esta figuración (parte de un conjunto musivario absidal) y una escultura (no muy afortunada) de tiempos recientes. En el mosaico, la efigie se acerca más a la idea prototípica de un centurión romano (tocado con casco) que a la de un mártir paleocristiano. La escultura, en cambio, es una interpretación idealizada (y nada inspirada) del santo de la localidad concebida por el escultor al servicio de la iglesia para su exhibición habitual en la parroquia homónima y para procesionarla con motivo de la fiesta patronal.

5. San Prisco de Capua, donde el discípulo de Jesús y seguidor de Pedro predicó, moró, sufrió martirio y sus preciados restos fueron piadosamente entregados a la tierra,

Santa María C. V., de la que forma parte inseparable; pese a su independencia administrativa.

29 Para más precisiones véase: Bibliografía Sumaria.

30 En Santa María C. V. Tecléese en Google, donde 'cuelgan' al menos dos versiones del retrato musival.

conserva (bien que dispersas) sus reliquias<sup>31</sup>. De cuanto al mártir se le atribuye<sup>32</sup>, lo más improbable (por carencia de apoyos documentales) es lo que al investigador se le antoja más sugestivo<sup>33</sup>.

¿Fue, en efecto, del hebreo Prisco la casa en cuya sala superior se celebró la última cena? ¿Cuál era su aspecto externo e interno<sup>34</sup>? ¿Dónde se hallaba y alzaba? ¿Por qué misteriosa razón eluden los evangelistas el nombre del propietario, la identidad del anfitrión de la cena más decisiva de la historia? La ubicación se conoce. En la ciudad de Jerusalén, al sur de la ciudadela, en el monte Sión, existe un lugar residencial llamado Cenáculo que tiene al noroeste Getsemaní y el monte de los Olivos. La arqueología y la tradición cristianas señalan este santo y piadoso lugar como aquel donde estaba la casa en cuya sala superior tuvo lugar el hecho cuyo preliminar invoca en las comunidades religiosas la solemnísima hora segunda del día de vísperas, cuando Jesús se despidió y aleja de su Madre Santísima y, dispuesto al sacrificio, se encamina al Cenáculo<sup>35</sup>.

Los innumerables rayos y centellas que han caído desde entonces sobre Jerusalén (la mayor parte de las veces en forma de lobo humano) han borrado por completo las huellas de la construcción original, de cuyos cimientos no queda ya más que el recuerdo<sup>36</sup>. En cuanto al silenciamiento de la identidad del propietario en los Evangelios, la explicación de

31 En buena parte, desaparecidas. Vid. n. 6.

32 La historia de Prisco tal vez se habría perdido si una doncella real (de presunto origen portugués) no hubiera llegado al lugar (fiel a un sueño) y hubiera (casi milagrosamente) descubierto la tumba del santo y ordenado construir a su costa una basílica con decoración musival al estilo de Rávena. Con el tiempo, dicha doncella (tal vez una infanta) alcanzó la santidad, siendo venerada como Matrona di Capua (siglo V) y reconocida como abogada contra el cólera y las epidemias intestinales. Con la posterior construcción de una nueva iglesia barroca, de la basílica con obra musivaria sólo queda actualmente la capilla de Santa Matrona, que alberga su tumba.

33 Para todo lo relacionado con el tema véase (en Bibliografía) cuanto atañe al Cenáculo de Jerusalén.

34 «Por las indicaciones de estos relatos [evangélicos], la sala era grande, poseía un triclinio y dependencias para preparar la cena pascual con independencia del resto de la vivienda.» (Vid. Cenáculo.)

35 De las 6 a las 7 de la tarde, hora segunda. Cfr. Meditaciones-Horas de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, por la Sierva de Dios, Louisa Piccarreta, pequeña hija de la Divina Voluntad.

36 «La rebelión contra los romanos (66-70) causó una gran destrucción de Jerusalén. A consecuencia de una nueva rebelión posterior, la ciudad fue totalmente arrasada (135) por el emperador Adriano, quien edificó en su solar una colonia romana con el nombre de Aelia Capitolina.» «En el lugar donde se presume tuvo lugar la Última Cena surgió (en el siglo VI) una basílica, destruida y rectificada luego varias veces.» (Monitor, t. VIII, p. 29.)

los exégetas es razonable: Jesús no quiso que se revelara el nombre del propietario de la casa para que la denuncia de Judas se produjera en tiempo y forma, como estaba escrito<sup>37</sup>; no antes, pues se hubiera frustrado el previsto objetivo.

¿Fue Prisco, en verdad, el dueño del Cenáculo?<sup>38</sup> ¿Fue él quien dispuso, en Jerusalén, sala, mesa, mantel, cubiertos, pan, vino, cordero y demás viandas para la celebración de la Santa Cena de Jesús con los apóstoles, la llamada Última Cena? ¿Fue Prisco mero testigo de los hechos o también participe? ¿Se sentó también él a la mesa (siquiera brevemente) o se mantuvo siempre en un discreto, humilde y subordinado segundo plano? ¿Cómo eran, en todo caso, la casa, la sala, la mesa, el escenario<sup>39</sup>, en suma, donde se instituye el sacramento básico de la religión católica: la Eucaristía<sup>40</sup>?

¿Qué papel desempeñó Prisco en el convite pascual más decisivo de todos los tiempos? ¿Sólo el de estricto, prudente y generoso anfitrión o también el de testigo? ¿Fue él, con los suyos, quien se ocupó de sacrificar el cordero, entrar en la sala las viandas y servir la mesa? ¿Y de cuanto en la mesa sobró qué se hizo cuando Jesús y los apóstoles de allí partieron?

¿Guardó Prisco el mantel, los cubiertos, las vasijas, las migajas? ¿Qué fue del cántaro del vino? Pues cántaro y vino necesariamente hubo. ¿Qué del cestillo del pan? Pues cestillo y pan necesariamente también hubo. ¿Y qué de la copa en la que Jesús puso los emocionados labios, en la que bebió y dio a beber, el Santo Grial<sup>41</sup>, por cuya posesión tantísima sangre habría insensatamente de derramarse siglos más tarde?

37 De haberlo sabido, Judas podría haber denunciado a los romanos el lugar de la reunión, impidiendo con ello los acontecimientos que habrían de producirse allí: cena (eucaristía), lavatorio, etc.

38 Sobre el Cenáculo existe una caudalosa bibliografía. Lectura recomendada: El cenáculo de Jerusalén, fácilmente 'descargable' en Internet.

39 Los artistas han imaginado el Cenáculo de forma muy diferente. A veces, en la escultura románica se representa la Última Cena con Jesús y los apóstoles reclinados en un triclinio, no en una mesa.

40 Sacramento mediante el cual, según la doctrina católica, el pan y el vino se convierten en el cuerpo y la sangre de Cristo por las palabras del sacerdote durante la misa; remedo de las pronunciadas por Jesús en la Última Cena.

41 Vaso sagrado identificado con el cáliz de la Última Cena. «Sobre su origen y naturaleza existen muy diversas versiones en los libros que tratan el tema. La crítica moderna cree que en este asunto los elementos cristianos apócrifos se fundieron con ciertas leyendas de origen pagano. La interpretación místico-cristiana ha visto en el Santo Grial el símbolo de la perpetua aspiración y búsqueda por parte del hombre de la fuente de la vida eterna. Según la tradición popular, este recipiente sagrado se conserva actualmente en la catedral de Valencia (España). Tan piadosa creencia se ha visto apoyada y confirmada por recientes investigaciones arqueológicas, según las cuales no hay hasta el presente documentos que prueben lo contrario, existiendo, en cambio, serias

6. A partir de lo acontecido en el Cenáculo (presunta casa de Prisco según tradición capuana), la historia se desboca, los hechos se precipitan. Jueves, viernes, sábado, domingo<sup>42</sup>; todos ellos días santos. La Última Cena (o Santa Cena) no es el fin, sino el principio. Tras la pasión y muerte de Cristo, los apóstoles regresan (huérfanos de Maestro) al Cenáculo<sup>43</sup>, donde se guarecen y refugian por considerarlo (dadas las circunstancias) el lugar más seguro<sup>44</sup>. Aquí, seguramente, acude María Magdalena (apostola apostolorum) a darles, conmovida, la buena nueva de la Resurrección de Jesús<sup>45</sup>, el Maestro, ya el Resucitado.

Tras la Ascensión<sup>46</sup>, en fiel cumplimiento de la última indicación de Cristo, los apóstoles vuelven a reunirse, aquí también, con María, Magdalena y otros santos personajes. Recibido (siempre aquí) también el Espíritu Santo, el Cenáculo<sup>46</sup> deviene el centro vital de la comunidad cristiana: la primera iglesia y diócesis, la verdadera piedra fundacional.

Jerusalén es el principio. Lo demás, consecuencia.

Memorable consecuencia.

Documentalmente no puede probarse que el Cenáculo fuera el escenario de cuanto aconteció en esos turbulentos

razones para pensar que la copa del Santo Cáliz valenciano pudo haber sido la utilizada en la Cena del Señor.» (Monitor, t. VI, p. 482.)

42 «Los Evangelios y críticos coinciden generalmente en que la Última Cena fue el jueves, que Cristo padeció y murió el viernes y que resucitó de entre los muertos el domingo. Con respecto al día del mes, aquí parece haber una discrepancia entre lo registrado en los Evangelios Sinópticos y el de San Juan. En consecuencia, algunos críticos han rechazado la autenticidad de un relato o de ambos. Como los cristianos (que aceptan el carácter inspirado de las Escrituras) no pueden admitir contradicciones entre los autores sagrados, se han hecho varios intentos para reconciliar las afirmaciones.» (Mershman, op. cit.) Vid. n. 23.

43 «Después de la muerte de Cristo, los apóstoles se refugian en el Cenáculo como sitio seguro (Me 16,14-18; Le 24,33-49; lo 20,19.26). Al regresar del monte de los Olivos, después de la Ascensión, y para cumplir la última indicación de Cristo, los Apóstoles se volvieron a reunir en el Cenáculo, con María, la madre de Jesús, los hermanos del Señor y algunas mujeres (Act. 1,4-5.13-14). En el Cenáculo fue elegido San Matías para ocupar el puesto de Judas (Act 1,26). Allí recibieron el Espíritu Santo (Act 2,1-4; v. pentecostés i) y a partir de ese momento, el Cenáculo se convirtió en el centro vital de la nueva comunidad: reuniones litúrgicas o «fracción del pan» (Act 2,42), aunque no exclusivamente (Act 2,46). En Act 12,12 y 17 se distingue entre la casa de María, madre de Juan, y la residencia de Santiago y los hermanos, que era el Cenáculo. Es probable (no probado) que el concilio de Jerusalén, se celebrara en el Cenáculo.» (Mershman, op. cit.)

44 Sacrificado Jesús, los discípulos se exponían a correr la misma suerte que el Maestro.

45 Según las Escrituras se produjo al tercer día de su muerte (primer día de la semana = domingo santo) y es pilar básico del cristianismo, certeza que lo sustenta como prueba de su divinidad.

46 Ascensión. En la liturgia cristiana, fiesta en la que se conmemora la subida de Cristo a los cielos, cuarenta días después de resucitado.

días. Tampoco rechazarse<sup>47</sup>. Las opiniones de los expertos difieren. Los Evangelios no ayudan, son demasiado parcos. Para el teólogo, lo de menos es dónde sucediera lo que sucedió. Al teólogo le importa el hecho, no el detalle. Para el investigador, en cambio, la localización del lugar de la ocurrencia es capital. Y no digamos para el arqueólogo, a quien toda buena pista puede conducirle hacia el hallazgo definitivo.

Siquiera idealmente, el Cenáculo de Jerusalén perfilase como el refugio de los apóstoles, su cuartel general; lugar donde se cobijan, moran y consuelan de la pérdida del Maestro y donde pacientemente esperan luz y guía, santo aviso, orden del Cielo para echarse a los caminos a iluminar al mundo.

De todos los hechos, fundamentales para la religión católica, que se dan por seguramente acaecidos en el Cenáculo<sup>48</sup>, dos en especial subrayan la transcendencia de este sacrosanto lugar: la institución del sacrificio y sacramento de la Eucaristía (Última Cena o Santa Cena) y la fundación de la Iglesia con la venida del Espíritu Santo (Pentecostés<sup>49</sup>), lo que justifica que la tradición eclesíástica haya conservado tan escrupulosamente su memoria<sup>50</sup>.

47 Según San Mateo (xxviii, 16), el encuentro fue en el monte de Galilea que Jesús les había anunciado. Otros exégetas mantienen que fue en el Cenáculo. «Entonces, desde el monte que llaman de los Olivos, que dista poco de Jerusalén, lo que se permite caminar en sábado, se volvieron a la ciudad. Llegados a casa, subieron a la sala donde se alojaban.» (Hechos de los Apóstoles 1:12-13). Según San Marcos (XVI, 14) se apareció a los once apóstoles, que estaban a la mesa. Según San Juan (XX, 19): «Aquel mismo día primero de la semana, siendo ya muy tarde, y estando cerradas las puertas de la casa, donde se hallaban reunidos los discípulos por miedo de los judíos: vino Jesús, y apareciéndose en medio de ellos, les dijo: La paz sea con vosotros.»

48 Juan Pablo II: Audiencia General, miércoles 30 de mayo de 1979.

49 Pentecostés. Festividad de la Venida del Espíritu Santo que celebra la Iglesia el domingo, quincuagésimo día que sigue al de Pascua de Resurrección, contando ambos, y fluctúa entre el 10 de mayo y el 13 de junio.

50 Juan Pablo II, op. cit.: «Ya en las primeras frases de los Hechos de los Apóstoles leemos que Jesús, después de su pasión y resurrección, "se presentó a ellos vivo... con muchas pruebas evidentes, apareciéndoseles durante cuarenta días y hablándoles del reino de Dios" (Act 1, 3). Entonces anunció que, pasados no muchos días, serían "bautizados en el Espíritu Santo" (Act 1, 5). Y antes de la separación definitiva, como observa el autor de los Hechos de los Apóstoles, San Lucas, pero ahora en su Evangelio, les ordenó "...permaneced en la ciudad, hasta que seáis revestidos del poder de lo alto" (Lc 24, 49). Por eso, los Apóstoles, después que Él les dejó, subiendo al cielo, "volvieron a Jerusalén" (Lc 24, 52), donde —como informan de nuevo los Hechos— "perseveraban unánimes en la oración con algunas mujeres, con María, la Madre de Jesús" (Act 1, 14). Ciertamente, el lugar de esta oración común, recomendada explícitamente por el Maestro, era el templo de Jerusalén, como leemos al final del Evangelio de San Lucas (24, 53). Pero era también el Cenáculo, como se deduce de los Hechos de los Apóstoles. El Señor Jesús les había dicho; "pero recibiréis el poder del Espíritu Santo, que vendrá sobre vosotros, y seréis mis testigos en Jerusalén, en toda Judea, en Samaria y hasta el extremo de la tierra" (Act 1, 8)».

7. Asomarse a la Historia produce vértigo. Cuanto atañe a la Última Cena y el Santo Grial ha hecho correr ríos de tinta (y océanos de sangre) y no es cuestión de arrimar más leña al fuego.

Tradicción es que tan codiciada reliquia se venera en la catedral de Valencia; asunto en el que el cronista (lego en dogmas) prefiere no entrar<sup>51</sup>. La historia del mártir San Prisco (siglo I) descansa sobre presunciones que Santa Matrona (siglo V.) rescató del olvido para la memoria. La vida del mártir y santo se agiganta y sustantiva por su papel de anfitrión de la Última Cena y propietario del Cenáculo, donde tan sustantivos hechos acontecieron. La vida de la santa (de probable origen portugués) destila el tinte romántico propio de los hechos visionarios y las aventuras milagrosas.

La presunción (tildada de certeza por la tradición) forma parte inseparable del lugar; que, dicho sea de paso, se ha mantenido muy cauto al respecto, exquisitamente neutro. Ambos personajes (San Prisco y Santa Matrona) perviven en San Prisco de Capua y en Santa María de Capua, donde se les rinde culto, dando por ciertas las vidas, hechos y milagros que se les atribuyen.

Pero su sustantividad no se airea más de la cuenta.

Sobre la copa de la Última Cena (o Santa Cena), no consta que en San Prisco de Capua se haya abierto línea de investigación alguna. Dos posibilidades caben: que el santo objeto quedara en Jerusalén o que Prisco lo llevara consigo, en su hatillo, y que, a su muerte, se enterrara con él.

Miedo da imaginar lo que sucedería si, en algún lugar relacionado con San Prisco, en pagos de Capua, apareciera una copa de aquel tiempo<sup>52</sup>.

Sería algo así como el hallazgo de los hallazgos.

8. El tiempo guarda memoria de lo que está por venir. Localidad de Santa Maria Maggiore (o Santa María de Capua),

51 El Santo Grial que se conserva en la Catedral de Valencia, como cáliz usado por Jesús en la Santa Cena para la institución del sacramento de la Eucaristía, se compadece mal con la idea que uno (pagano convicto y confeso) tiene de cómo habría de ser una humilde copa del siglo I; fundamento de una religión de pobres para pobres.

52 Cfr. n. 41 y n. 51. «Grial o Graal (De origen incierto). m. Lit. Vaso o plato místico, que en los libros de caballerías se supone que era el cáliz de la Última Cena, conservado por José de Arimatea y ocultado en un lugar sagrado por sus descendientes. La búsqueda del Santo Grial, empresa que dispersará a los caballeros del rey Arturo, será finalmente culminada por sir Galah, exponente del caballero puro y casto. La introducción del motivo del Grial, debida a Chrétien de Troyes, dio un giro místico y trascendente al género caballeresco.» (GranEnciclopedia Universal Espasa, v. IX, p. 5616. Madrid, 2003.)

en la iglesia parroquial homónima (que álzase sobre la paleocristiana cripta de Prisco), el 13 de julio de 1672 el párroco don Guiovanni lenco administra el sacramento del bautismo al hijo, varón, de Francisco Antonio Salzillo y María Paula Gallina, nacido en el domicilio familiar el día anterior.

De niño beberá en la fuente de la tradición capuana (rica en culturas paganas y paleocristianas) y rezará a los santos locales, a quienes pedirá salud, suerte, inspiración y guía. De joven estudiará el arte de la talla en madera con afamados maestros. De mayor dará en escultor y viajará a Murcia<sup>53</sup>.

Varado aquí contrae matrimonio con Isabel Alcaraz<sup>54</sup>, compra casa<sup>55</sup> en la placeta de las Palmas, pone taller de escultura, toma criados y, acreditado en artes como Nicolás Salzillo, realiza para la Cofradía de Jesús (o de los Nazarenos) la obra denominada La Mesa de los Apóstoles<sup>56</sup>.

De lo expuesto tal vez no proceda extraer más relación causa-efecto que la atribuible a la pura casualidad (más causal, en todo caso, de lo que parece); que fundamenta la interrogante sin posible respuesta con que se abre este estudio, sirviéndole de capitular: ¿Pensó Nicolás Salzillo en San Prisco de Capua al realizar La Mesa de los Apóstoles?

## II. SER CRISTIANADO EN LA MISMA PILA BAPTISMAL QUE UN REY IMPRIME CARÁCTER

1. La antiquísima diócesis de Santa Maria Maggiore (o Santa María de Capua), en cuya iglesia parroquial homónima el 13 de julio de 1672 recibiera las aguas bautismales Nicolás Salzillo<sup>57</sup>, se encamina inexorablemente hacia la conmemora-

ción del bimilenario de su fundación; mérito que sólo alcanza a poquísimas diócesis del orbe cristiano<sup>58</sup>.

Todo bautizado en esta iglesia crece oyendo razonar a sus mayores que aún no se habían extinguido los ecos del Gólgota, los desgarrados lamentos por la pasión y muerte de Jesucristo en la cruz, cuando en los albores del cristianismo la diócesis dio en brotar, como fuente en una peña, por mor de Prisco, a quien la tradición local atribuye la propiedad del Cenáculo (escenario de la Última Cena) y quien en Capua se establece, como primer obispo, tras conferirle el poder eclesiástico su compañero de viaje y fatigas<sup>59</sup>, maestro y guía, el apóstol Pedro, sufriendo pocas fechas después<sup>60</sup> ambos propagadores de la fe en Cristo persecución y muerte en tiempos de Nerón<sup>61</sup>.

Otras diócesis saben de mártires y martirios por los santorales, cuyas páginas hablan de sus vidas y milagros. Santa María de Capua, por experiencia; cuestión que las piedras eclesiales rememoran<sup>62</sup> con la cotidiana invocación de sus santos privativos: Prisco, Sinoro, Rufo, Quarto, Agostino, Quinto y Aristeo; preciados hitos de su contribución a la Iglesia:

«Corrió la sangre de los mártires, tributo obligado en tiempos de paganismo y esclavitud, hasta que, tras tanta y tan sangrienta persecución<sup>63</sup>, en el año 312, el providencial emperador Constantino<sup>64</sup> tuvo a bien abrir su derramado

53 En fecha indeterminada; entre 1695 y 1699. Muy probablemente en 1697.

54 El 30 de marzo de 1699 contrae matrimonio con Isabel Alcaraz. Archivo Parroquial de San Pedro, Murcia. Desposorios, libro 2º, folio 123. Velaciones. folio: 124.

55 El 7 de julio de 1700 compra casa en la placeta de las Palmas, Murcia. Archivo Histórico Municipal, Murcia, falta protocolo [al parecer decomisado, en algún momento]. Notario: José de Azcoytia.

56 La Mesa de los Apóstoles. Conjunto escultórico formado por trece figuras de vestir, de Nicolás Salzillo (1672-1727), realizado en 1700-1701 para la murciana Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Se presume que procesionó hasta 1762 ó 1763. Fue sustituido, en este último año, por el conjunto escultórico La Última Cena, obra de su hijo, Francisco (1707-1783). Vendida La Mesa de los Apóstoles a Lorca, se encuentra en la Iglesia Parroquial del Carmen de la localidad lorquina, considerándose obra mediocre, de poco mérito artístico. No procesiona.

57 Nacido el día anterior, 12 de julio de 1672, hora vigésima, bajo el signo de Cáncer.

58 La expansión del cristianismo se produce a partir de la ciudad de Jerusalén, alcanzando pronto buena parte del Asia Menor, África del Norte, Grecia e Italia [Patriarcados de Jerusalén, Antioquía, Alejandría, Roma y Constantinopla]. Los principales propagadores fueron Pedro, primer papa, y Pablo, sin duda el más activo y eficaz propagador de la nueva fe. Sin Pedro, la iglesia cristiana habría sido otra. Sin Pablo, no habría sido.

59 Fama es que Prisco llega a Capua acompañando a Pedro en su viaje desde Antioquía. El apóstol le nombra obispo de Capua (a la sazón, segunda ciudad en importancia de Italia), antes de desplazarse a Roma (año 42).

60 Pedro en el año 64. Prisco en fecha indeterminada, por esos mismos días.

61 Lucio Domicio Nerón Claudio (37-68). Emperador romano (54-68), sucesor de Claudio. Después de unos años de reinado próspero y tranquilo mandó asesinar a Británico, a su madre, Agripina, y a sus dos esposas, Octavia y Popea. Inició la primera persecución contra los cristianos, a quienes acusó de haber incendiado Roma. Cuando se suicidó el tirano, Roma suspiró aliviada.

62 Vid. Il duomo si racconta; consultable en Internet.

63 Persecución de los cristianos: Nerón (64), Domiciano (81-96), Trajano (98-117), Marco Aurelio (165), Septimio Severo (202), Máximo (235), Decio (249-251) [primera gran persecución], Valeriano (257-258); Diocleciano (303-311) [última gran persecución].

64 Constantino I el Grande (280-337). Hijo del emperador Constancio Cloro y de Elena. Emperador romano (306-337). Proclamado emperador por su ejército (York, 306); le disputó este título Majencio, hijo de Maximiano, que asimismo se hizo proclamar emperador por su ejército (Roma, c. 306). Constantino venció a Majencio en Puente Milvio (312). Leyenda es que Constantino portaba un lábaro con una cruz, fiel a una visión (augurio o sueño) que le había prometido

corazón<sup>65</sup> a la palabra de Dios y honrarle edificando en las principales ciudades del Imperio soberbias basílicas para la pujante nueva religión<sup>66</sup>».

Constantino cambia el clima, calma las tormentas, amansa la fiera romana. Con él brotan decidida y generalizadamente la fe, la esperanza, el consuelo. Roma se encamina al cristianismo. El edicto de Milán<sup>67</sup> coincide con la inauguración de la Vía Appia Antica<sup>68</sup>, nexa de unión de la capital con Capua, «la otra Roma» (según Cicerón)<sup>69</sup>. Obras traen obras. Y fue en el glorioso año 320 (origen oficial de la diócesis<sup>70</sup>) cuando en Capua la Vieja<sup>71</sup> se erigió, al fin, una majestuosa basílica constantiniana<sup>72</sup> llamada a protagonizar hechos capitales para el mantenimiento y consolidación de la fe católica del lado del dogma, cuyos maltrechos restos arquitectónicos subyacen, inidentificados, bajo la iglesia de Nuestra Señora de Gracia o la de San Pedro in Corpo<sup>73</sup>.

---

la victoria bajo el signo de la cruz. Agradecido por el favor recibido proclamó (con Licinio) el edicto de Milán (313) que establecía la libertad de culto. En el año 330 trasladó la capital del Imperio Romano a Bizancio (Constantinopla). Al parecer fue bautizado post mortem, cumpliéndose su voluntad (expresa o presunta) al respecto. Fue, en todo caso, figura capital para la expansión del cristianismo, que favoreció y alentó.

65 Leyenda es que el emperador Constantino, desde su victoria en Puente Milvio (312), vivió en la firme creencia de que debía a la cruz (signo cristiano) su victoria sobre Majencio; y por ella: el Imperio romano. De ahí que alentara y favoreciera, con decidido empeño y resolución, la emergente religión cristiana.

66 A Constantino, figura providencial para la Iglesia, se le atribuye la erección de numerosas iglesias; entre ellas, la de Santa Maria Maggiore, en la ciudad homónima (o Santa María de Capua).

67 Dictado, por Constantino y Licinio, en el año 313; tras la conversión de Constantino que sigue a su victoria en Puente Milvio (312) sobre Majencio.

68 O Regina Viarum. Fue la primera y la más importante calzada construida por Roma (312). Vía natural de comunicación entre la capital y Capua, se realizó siendo censor Appio Claudio, magistrado, de quien toma el nombre. En su realización se siguió un proyecto sorprendentemente 'moderno', ya que, gracias a un sistema de circunvalaciones, dejaba de lado los centros habitados y superaba, con imponentes obras de ingeniería, grandes dificultades naturales como la zona pantanosa pontina.

69 Marco Tulio Cicerón (106-43 a. C.) Orador, escritor y político romano. Nombrado cónsul consiguió frustrar la conjuración de Catilina. Combatió las dictaduras de César y de Marco Antonio. Murió asesinado. Autor de las Filípicas, su obra seguramente más popular.

70 La diócesis nace en tiempo paleocristiano, en el siglo I, encabezada por Prisco, obispo y mártir. La iglesia de Santa Maria Maggiore y San Simanco, obispo, en el año 320; fundada por éste.

71 Vecchia Capua o Capua Antica.

72 Tipo de basílica romana (planta rectangular, dividida en naves por columnas, ábside semicircular en la cabecera, atrio y cubierta de madera); precedente de la tradicional iglesia cristiana en cruz latina.

73 Falta unanimidad al respecto. Los restos arquitectónicos del primitivo templo constantiniano no han sido aún del todo identificados. Ambas iglesias subsisten.

2. Casi dos mil años de historia eclesial evoca el Duomo a trompicones, temblorosa la voz de su sillar arquitectura al reconstruir el afán de aquellos años en que la emergente religión cristiana se alzaba sobre el repetido sacrificio de los mártires, obligados los cristianos a buscar refugio en las catacumbas, donde a menudo hallaban la muerte. Y así hasta que hizose la luz, por mor de Constantino, y los creyentes pudieron brotar como libélulas de amor a la superficie, portadores de una llama en forma de nueva fe.

«Jamás olvidaré la Navidad del año 391, cuando juntáronse en esta ciudad los obispos de todo el mundo, reunidos en Concilio pleno, para sancionar la herejía de Bonoso<sup>74</sup>, quien 'negaba que María hubiera quedado virgen después del parto.' Entre nuestra población arraigó tan profundamente la semilla de la devoción por la Santísima que desde entonces hasta el día de la fecha se celebra con solemnidad y gran pompa, del 14 al 16 de agosto, la fiesta de la Asunción.»

Testigo de cuantos hechos de sustancial relieve atañen desde entonces a la ciudad a la que acabaría dando nombre, Santa Maria Maggiore desgrana a diario los memorables capítulos (luctuosos o festivos) en que se acontece, a partir precisamente del año 391, en que el cristianismo se convierte en religión oficial del Imperio Romano, prohibiéndose todos los cultos paganos.

Gracia celestial que dura poco, poquísimo, nada.

La voz eclesial del Duomo siéntese especialmente estremecida al recordar, con crujiir de cimientos y dolor de corazón, el primer gran saqueo sufrido por el primitivo templo, cuando en el lejano año 410, de infausta memoria, los godos de Alarico<sup>75</sup> lo profanaron, derribaron e incendiaron, tras el saqueo

---

74 Bonoso (o Bonosio). Obispo de Sárdica, hereje, vivió en el siglo IV; negaba la virginidad de María, tras alumbrar a Jesús. Mantuvo que, tras el nacimiento de Jesús, María tuvo con José una vida de matrimonio ordinaria, bendecida con varios hijos. En el concilio de Capua (391), los obispos desmontaron tan errónea doctrina y reservaron el detenido examen del asunto y condena de Bonoso a los obispos de Tesalónica, a cuyo frente estaba Anicio. Así lo hicieron, excomulgando a Bonoso. El papa Siricio aprobó la decisión de los obispos y reprobó la opinión negatoria de la perpetua virginidad de María alentada por el hereje. Éste continuó, con todo, ejerciendo sus funciones ministeriales. El papa Inocencio I, en dos cartas (409 y 414) declaró que a los ordenados por Bonoso, antes de su excomunión, no había que reordenarles; pero a los que hubiera ordenado después, en particular si lo hubieran ellos pedido, se les privara de sus dignidades y cargos.—Fuente: Espasa.

75 Alarico I (Perice, 370-Cosenza, 410). Hizose proclamar rey de los visigodos en el año 398 (ó 395). Asoló Tracia y Grecia. Tomó Roma en el año 410 y sus tropas saquearon la ciudad durante tres días de locura desatada y sangriento arrebato. Llegó hasta el estrecho de Mesina con la intención de conquistar África del Norte. Una gran tormenta hizo fracasar la travesía por mar hasta Sicilia, muriendo Alarico poco después.

a sangre y espada de Roma, capital del decadente Imperio (el más basto y duradero de la Antigüedad), suceso histórico que los tiempos (aún conmovidos) recuerdan como el fin de una etapa y el principio de otra<sup>76</sup>.

Fin del Imperio romano occidental. Principio del Imperio bárbaro.

3. La historia de Santa Maria Maggiore corre paralela a la del cristianismo en Roma, epicentro de la primera gran religión universal. A los turistas que, cámara fotográfica en mano, deambulan por el templo preguntándose: «¿Por qué Santa Maria Maggiore y San Simanco<sup>77?</sup>», el Duomo les confía razón aquí archisabida, pues a todas horas sus elocuentes piedras cuentan y recuentan el glorioso momento fundacional que siguió a la destrucción (en el año 410) del templo constantiniano por las despiadadas huestes de Alarico<sup>78</sup>.

Alabado sea, por tanto, quien obró la gracia: San Simanco<sup>79</sup>, hombre pío y docto, devotísimo de la Virgen, nombrado obispo de Capua en el año 424 por el papa San Celestino<sup>80</sup>, convocante del Concilio de Efeso<sup>81</sup>.

«Simanco participó en el Concilio de Efeso del año 431; y reafirmó, contra la herética opinión del patriarca Nestorio<sup>82</sup>, la divina maternidad de María. A su regreso a nuestra ciudad, sobre la cripta de Prisco<sup>83</sup> y de los primeros cristianos, o

quizá sobre una capillita —como quieren otros— previamente construida por el obispo Proto en honor de aquellos mártires, tuvo a bien edificarme a mayor gloria de la Santísima Virgen María, siendo así solemnemente figurado en el arco de triunfo: sanctae mariae symmachus episcopus.»

De cómo era el templo construido por Simanco sobre la cripta de Prisco o la capillita edificada por el obispo Proto en honor, gloria y memoria de los mártires, más es lo que se intuye que lo que en verdad se sabe. Contemporánea de la Basilica de Santa Sabina (Roma, 422-432) y de la obra musivaria del Baptisterio Lateranense y de Santa María la Mayor (Roma, 432), del remoto templo original no queda ni un plano, ni un grabado, ni un dibujo, ni siquiera un esbozo como fondo paisajístico de un retrato de época, novedad que tantos años después impondría el Renacimiento<sup>84</sup>.

Nostálgico y desmemoriado en este punto, el Duomo daría lo que fuera por recordar cómo era su estructura original, alzado y planta.

«No tenía entonces, claro está, la forma actual; aunque ya me conferían majestuosidad y empaque las antiguas columnas paganas, en mármol rosa con capiteles corintios, procedentes del templo de Giove<sup>85</sup>, las cuales pueden admirarse en la actualidad sosteniendo mi nave central<sup>86</sup>.»

4. Fallecido Simanco en la paz del Señor, el 22 de octubre del año 440, el cuerpo del santo fundador recibió cristiana sepultura en mitad de la antigua cripta. El Duomo jáctase de conservar las reliquias del santo. Mas lo cierto es que se ignora el punto exacto del enterramiento, no en vano el interés puesto en descubrirlo. Cuestión ya nada fácil. Pues en el dilatado tiempo transcurrido desde el enterramiento (casi mil seiscientos años) incontables son los avatares que el templo

76 Caída del Imperio Romano. Depuesto (en el año 476), Rómulo Augústulo, último emperador romano por Odoacro, este hecho marca el fin del Imperio Romano de Occidente y el principio de la Europa visigoda.

77 El edificio se conoce popularmente como la Colegiata o el Duomo.

78 La fama destructiva de Atila palidece ante la de Alarico, metafórica invasión de langosta que arrasa cuanto encuentra al paso. Capua fue una de las muchas ciudades destruidas por las tropas de Alarico.

79 De ilustre familia senatorial, Simanco llegó a Capua al ser su padre nombrado gobernador de la ciudad. Residenciado, criado y educado aquí fue elegido obispo de Capua Antica (424), durante el pontificado (422-432) de Celestino I, por sufragio unánime del clero y del pueblo (cual era norma habitual entonces), aprobando el pontífice su nombramiento como sucesor de San Rufino.

80 Uno de los dos papas nacidos en la diócesis capuana: Celestino I, elegido en el año 422, durante cuyo rico pontificado (422-432) se celebró el Concilio de Éfeso (431) y se condenó el nestorianismo y el pelagianismo, y Honorio I, que accedió al solio pontificio el 27 de octubre del año 625, ocupándolo hasta el año 638, y a quien, entre otros méritos, se debe la fiesta de exaltación de la cruz (14 de septiembre) y la resolución del cisma de Aquilea.

81 Concilio de Efeso (año 431), en el cual se condenó la doctrina de Nestorio o nestorianismo.

82 Nestorio (380-451). Teólogo sirio. Sostuvo que había en Cristo dos naturalezas y dos personas, una humana y otra divina, unidas de modo psicológico, y no de manera hipostática.

83 Cripta o Gruta de Prisco. Templo inicial, donde ejerció su ministerio el primer obispo de Capua: Prisco, de quien tomó el nombre y donde acaso fuera

enterrado (hecho que la arqueología no ha confirmado).

84 Época histórica que comienza a mediados del siglo XV, en que se despertó en Occidente vivo entusiasmo por el estudio de la antigüedad greco-latina.

85 Personaje de la mitología romana, cuyo nombre deriva de Iovem, acusativo de Iuppiter, equivalente a Zeus en la mitología griega. Dios del cielo de la Italia arcaica hasta la llegada de los etruscos, que modificaron su gracia y significado. El templo de Giove, en torno a Capua, marcaba las costumbres religiosas del lugar antes de la llegada del cristianismo. Piedras, columnas y demás restos pétreos de este templo se utilizaron para la construcción de Santa Maria Maggiore y otros edificios públicos.

86 El interior de la iglesia parroquial cuenta con cincuenta y dos columnas antiguas, de varia factura y diverso material; todas ellas con capiteles corintios, también de varia factura y consideración.

cristiano ha soportado: conjuras de los elementos, catástrofes naturales y locuras de los hombres.

Todo lo cual, herida sobre herida, ha ido imprimiendo su huella en las piedras. Tristísima y sangrienta, a veces. Como cuando en el año 455 (también de infausta memoria) los vándalos de Genserico<sup>87</sup> (bárbaros que, siguiendo la estela de Alarico, llegaban del norte en oleadas sucesivas, arrasando cuanto se les oponía) derribaron el santo recinto hasta los cimientos, con las murallas y torreones defensivos de la ciudad, sufriendo cuantiosos destrozos, que, años más tarde, los fieles, a quienes todo es debido, restañaron con admirable tenacidad, guiados por su afán de servicio a la Iglesia y su causa.

«Quiso, empero, la fortuna, por una vez benévola con el santo lugar, que la Madonna presumiblemente del tiempo fundacional, circundada por hojas de acanto, representada en un precioso y fino mosaico absidal<sup>88</sup>, sobrevivió a tanta destrucción y sucesivas calamidades, para acabar incomprensible e irremediablemente sucumbiendo, en tiempos de paz muy próximos a nuestros días, por la impericia de los restauradores<sup>89</sup>, que Dios guarde.»

El Duomo recuerda, con legítimo orgullo y cierto envanecimiento, los dos papas nacidos en la diócesis<sup>90</sup>: Celestino y Honorio, el rey bautizado en su pila bautismal<sup>91</sup>: Roberto de Anjou<sup>92</sup> y los apelativos (cambiantes con el tiempo y sus afanes) que otorgaron a la iglesia sus amados feligreses.

Misterioso y sugestivo el de Santa Maria Suricorum<sup>93</sup>, dizque basado en una leyenda local<sup>94</sup>. Y nostálgico el de Santa Maria delle Grazie, que habla por sí sólo, conquie la diócesis se denomina hasta finales del año 788<sup>95</sup>, cuando (con los carolingios<sup>96</sup>) sufrió una importantísima y decisiva ampliación, que la aproxima bastante a su híbrida actual forma.

«Los historiadores acuden en ayuda de mi flaca memoria, ya casi doblemente milenaria y, por ello, un tanto trastabilante a veces; sugiriendo que el artífice de mi ampliación a cinco naves tal vez fuese Arechi<sup>97</sup>, el orgulloso príncipe longobardo que se rebelara contra el poderosísimo Carlo Magno; quien en torno al año 787, llegado a Capua para solventar el asunto, me honró siendo mi huésped y sólo por intercesión de los obispos renunció a vengarse del noble longobardo, concediéndole el perdón y la paz; lo que dice mucho en su favor.»

De la primitiva obra de fábrica, sillar sobre sillar, lo que más a salvo queda es la memoria de lo que fue en cuanto ahora es, pues en el año 851, una tempestuosa banda sarracena<sup>98</sup> saqueó la ciudad reduciéndola a cenizas y desolación. Y tanto fue así que, superado el tiempo aquel en que la asolada ciudad devino indefendible, hubo de ser todo puesto nuevamente en pie, como quien arma un puzzle, formándose sobre las ruinas un burgo cuyos animosos ciudadanos, gentes de fe, esperanza y caridad, le otorgaron el definitivo nombre de Santa Maria Maggiore<sup>99</sup>, que, desde entonces, se honra en compartir con el del benemérito obispo San Simanco, su remoto fundador.

87 Genserico (muerto en el año 477). Rey de los vándalos, conquistó el norte de África, a través de la península Ibérica. En el año 455 saqueó Roma y otras ciudades italianas; entre ellas: Capua.

88 Las obras en mosaico (arte musivario, herencia del arte romano) florecieron con inusitada pujanza a partir del año 395, cuando Teodosio divide el Imperio Romano entre sus dos hijos. Honorio: Occidente. Arcadio: Oriente (Bizancio). Focos artísticos principales del arte musivario fueron Rávena (Italia) y Constantinopla (Bizancio). En Capua quedan muy pocos restos, de escaso interés.

89 El conjunto musivario pudo admirarse hasta la mitad del año 1700, siendo entonces lamentablemente destruido en el curso de unas imprudentes obras de restauración. De la obra original se conserva un esquemático diseño realizado por el investigador don Michele Monaco.

90 Vid. n. 24.

91 Il duomo si racconta: «En mi pila bautismal, año 1279, el obispo Ingeramo otorgó el sacramento del bautizo a Roberto d'Angiò; quien, nacido aquí, vendría grande y sabio rey de Nápoles».

92 Roberto de Anjou 'El Sabio' (1277-1343), hijo de Carlos II de Anjou. Fue rey de Nápoles (con el nombre de Roberto I) desde 1309 hasta 1343. Y también: rey titular de Jerusalén, duque de Calabria (1296-1309) y Conde de Provenza y Forcalquier (1309-1343). Petrarca y Boccaccio alabaron su vasta cultura y su generosidad mecénica, así como su buen carácter y ameno trato.

93 En términos coloquiales: Santa Maria dei Surechi o Santa Maria dei Suricilli. Sobre el origen de este apelativo existen varias hipótesis. Para más información: Il Duomo si racconta.

94 Típica leyenda de un rico heredero, deshauciado de la medicina, que cura milagrosamente y dona todos sus bienes para la mejora y ampliación del templo.

95 El nombre Santa Maria Maggiore se impone a partir del último tercio del siglo IX, afianzándose en la época angevina (1266-1442), propia de la todopoderosa casa de Anjou.

96 Italia carolingia (774-887). Junto al ducado de Benevento resurgen nuevas soberanías lombardas: Nápoles, Salerno, Capua.

97 Arechi II (¿-26.VIII.787), noble longobardo de posible origen beneventano, duque de Benevento (758-774), príncipe de la ciudad homónima hasta su muerte. Prestó obediencia formal a Carlo Magno sin aceptar vasallaje alguno. Fomentó la cultura en su zona de influencia.

98 Los árabes invadieron la parte meridional de la península Itálica en el año 827, produciéndose a partir de entonces frecuentes correrías y pillajes por todo el territorio peninsular.

99 Vid. n. 39

5. Recibir las aguas bautismales en la misma pila bautismal en que las recibiera un rey imprime carácter<sup>100</sup>. El 13 de julio del año 1672, Vicente Domingo Nicolás Salzillo Gallina es cristianizado por don Guiovanni Ienco en la misma iglesia en que casi cuatrocientos años antes recibiera el sacramento del bautismo, administrado por el piadoso obispo Ingeramo, el infante Roberto de Anjou, quien, nacido en esta diócesis, llegaría a ser grande y sabio rey de Nápoles.

Los todopoderosos miembros de la casa de Anjou<sup>101</sup>, reyes de Nápoles<sup>102</sup>, campaban por sus respetos en su ameno reino, aposentándose frecuentemente en Santa María de Capua (o Santa Maria Maggiore) en la Torre de San Erasmo (hoy, comprendida en el conjunto del Museo Arqueológico 'Via Torre'), donde se presume que podría haber nacido el infante Roberto d'Angio, en el señalado año de su bautizo (1279)<sup>103</sup>.

No será la primera vez que el apellido Salzillo se entrecruce y relacione con la casa de Anjou<sup>104</sup>. Mas lo que ahora importa resaltar, por decisivo, es que con la dinastía angevina (1266-1442), la diócesis de Santa María de Capua se ve favorecida por los reyes aragoneses. Y, muy en especial, por el monarca Alfonso de Aragón, quien determinó solemnizar, en forma sobresaliente y con alarde de medios, la celebración de la Asunción el 15 de agosto del año 1452. En el favor otorgado a la diócesis y villa destacaría, asimismo, su hijo Fernando 'El Católico', decidido propagador de la fe, gran creyente.

6. A partir del siglo XV, la historia del templo, como casi todo en Nápoles, se asienta sobre dos sólidos pilares: el italiano y el español; ambos igualmente pródigos en buenos

sucesos que el Duomo reconstruye, con ajada pero terne voz, para que a los bautizados en la diócesis no escape pormenor alguno de sus usos, costumbres, tradiciones y peculiaridades religiosas.

Una: para alcanzar indulgencia plena, los feligreses caminan veinticinco veces desde la puerta principal al altar mayor de la iglesia, besando con fervor y unción hasta veinticinco veces sus cincuenta y dos columnas.

Otra: para alcanzar indulgencia plena, los pueblos vecinales (San Erasmo, San Pedro y San Andrea) se desplazan, en ferviente, solemne y orante procesión de Sábado Santo, hasta Santa Maria Maggiore, ornando sus cincuenta y dos columnas con arbustos de mirto en flor.

Las columnas. Siempre las cincuenta y dos columnas. Algunas de ellas (si no todas) procedentes de templos paganos<sup>105</sup>. Pero no importa. Bendecidas por el obispo, las columnas paganas son cristianas.

7. Mil trescientos besos, uno tras otro, a las columnas del templo cristiano, algunas de ellas en mármol rosa procedentes del templo pagano de Giove. ¿Tiene esta cifra un sentido cabalístico, algún significado oculto? ¿Es, por caso, un arcano, un misterio por desentrañar? El uno simboliza el ser. El tres representa la síntesis espiritual. El cero evoca la eternidad<sup>106</sup>.

Ser. Síntesis espiritual. Eternidad. Mil trescientos besos.

La suma del uno y el tres da cuatro; símbolo de la tierra.

He aquí una hermosa costumbre. La procesión de los besos.

Pasos. Besos. Oraciones. Silencio. Fervor. Imploraciones.

Hay que ser muy tenaz para no perecer en el intento.

Los pies de los fieles, calzados blandamente para la ocasión, se deslizan ceremoniosos entre un bosque de columnas, yendo y viniendo de la entrada del templo hasta el altar mayor, mientras los amorosos labios besan, una tras otra, hasta veinticinco veces, las ayer paganas y hoy cristianas columnas, sublimando la mudanza que a todo amenaza en este valle de lágrimas.

¿Fue Nicolás Salzillo<sup>107</sup>, hombre de cristianas costumbres rayanas en beatería, de quien tan pocos detalles sobre su personalidad han trascendido, besucón hasta tal punto? ¿Cum-

100 Que la pila bautismal fuera, o no, la misma es lo de menos. Importa el hecho, la circunstancia, la anécdota, no la pieza en sí.

101 Nombre de tres familias nobles altomedievales. De la primera, surgida en el siglo X, proceden los Plantagenet. A la segunda, emparentada con los Capetos, perteneció Carlos de Anjou y tuvo varias ramas, una de las cuales (la de Tarento) heredó el Imperio latino de Constantinopla. La tercera estaba emparentada con los Valois.

102 Reino de Nápoles, dinastía Angevina (1266-1442): Carlos I (1266-1285) [desde 1282 sin Sicilia que pasa a ser dominio aragonés], Carlos II (1285-1309), Roberto I (1309-1343), Juana I (1343-1382), Carlos III (1382-1386) [rey de Hungría con el nombre de Carlos II (1385-1386)], Luis I (1383-1384), Ladislao I (1386-1414), Luis II (1390-1399), Juana II (1414-1435), dominio aragonés, (Alfonso V), Renato I (1435-1442).

103 En algunas biografías, la fecha de nacimiento se adelanta un par de años.

104 La Guerra de Sucesión (1701-1714) enfrenta a dos rivales irreconciliables: el duque de Anjou y el archiduque de Austria. La balanza acabaría inclinándose del lado de Felipe V (1700-1746), cuya causa Murcia defiende contra la austracista. A principios del siglo XVIII, Nicolás Salzillo reside en Murcia, inmerso en tales acontecimientos.

105 Columnas paganas, en mármol rosa con capiteles corintios, procedentes del templo de Giove, sostienen la nave central del templo, dándole carácter y empaque.

106 Juan Eduardo Cirlot: Diccionario de símbolos. Labor. Barcelona, 1969.

107 Nicolás Salzillo Gallina (Santa María de Capua, 1672-Murcia, 1727).

plió con tan ferviente costumbre local, alguna vez, por propia voluntad, solo, o acompañando a la familia, a los amigos, a los correligionarios? ¿Dio, de niño, de adulto, de mozo, una o más veces, mil trescientos fervorosos besos a las columnas del templo de Santa Maria Maggiore, aquel en cuya pila bautismal fuera cristianizado? ¿Alcanzó por mor del beso, con su entrega y devoción, indulgencia plena? ¿Y, sobre todo, habló de esta arraigada costumbre vernácula a su hijo Francisco<sup>108</sup>, autor de la más impresionante representación ecultórica del beso traidor que el arte ha logrado<sup>109</sup>?

8. Y la procesión del mirto, protagonizada (con motivo de la festividad del Sábado Santo o Sábado de Gloria) por los pueblos vecinales San Erasmo, San Pedro y San Andrea. La otra gran costumbre local que el Duomo añorantemente evoca se documenta al menos hasta el año 1666. Ergo: seis años antes del nacimiento del protagonista de esta historia, cuya fe de bautismo se ha venido a buscar en la fuente original, desandando el camino por él emprendido, en emocionada tornavuelta de Murcia, su ciudad adoptiva, a Santa María de Capua, su ciudad natal, escenario de sus primeros pasos, sus primeras experiencias, sus primeras inquietudes y sus primeras luces.

¿Acertó a vivir tan peculiar procesión de los ramos de mirto el natural del lugar que llevó consigo el apellido Salzillo a Murcia; cuyo topónimo podría, precisamente, provenir de myrtus, nombre latino del mirto<sup>110</sup>?

Nada tendría de extraño que Nicolás Salzillo hubiera presenciado, en su ciudad natal, dicha procesión de los ramos de mirto (si es que en su infancia y juventud aún se celebraba<sup>111</sup>) y que en ella hubiese participado y con su participación hubiera

ganado indulgencia plena, pues en todo tiempo se distinguió como hombre de iglesia, creyente fiel y cristiano militante.

Un motivo más, en todo caso, para el hermanamiento de ambas ciudades, por el que vengo abogando sin éxito alguno, porque en Murcia las autoridades no admiten que los ciudadanos piensen<sup>112</sup>. De lo cual, más adelante. Que ocasión habrá de ver cuantísimas cosas comparten ambas ciudades, la italiana y la española, aparte el apellido Salzillo, la atracción por el mirto (que silvestre medra a orillas de sus respectivos ríos), la causa del duque de Anjou<sup>113</sup> y el amor por la escultura religiosa y los belenes<sup>114</sup>.

9. Uno inevitablemente es todos los lugares donde ha estado, todas las enseñanzas que ha recibido, todas las experiencias que ha vivido. Nicolás Salzillo, como todo ser humano, fue un ente receptivo, una esponja. En Santa María de Capua nació, creció y se formó, tomando del entorno cuanto de buen ejemplo la tierra y sus gentes le ofrecían. La iglesia homónima, donde fuera bautizado, brinda reposo a innumerables mortales, de muy distinta condición y tiempo, que duermen el sueño de los justos, en espera de la anunciada Resurrección, en sus dos cementerios internos (sólo parcialmente visitables): el de la «Congregazione dell Conforto» y el de la «Congregazione della Redenzione».

Todas las horas hieren, la última mata. La Iglesia católica rinde más culto a la muerte que a la vida. En las iglesias cristianas, los memento mori menudean, acumulándose aquí y allá, ya desde la patética imagen de Cristo crucificado, que ofrece al creyente la esperanza de la Redención. Los relojes

108 Francisco Salzillo Alcaraz (Murcia, 1707-1783).

109 'El Prendimiento' 'El Beso [de Judas]' o 'El Ósculo', paso realizado para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno; la cual conserva un documento, hoy expuesto en el murciano Museo Salzillo, cuyo tenor literal es: «Concluyóse este paso ejecutado por el insigne D. Francisco Salzillo en el año 1763 y fue pagado por la Ilustre Cofradía de N. P. Jesús Nazareno en 24 de abril en la cantidad de 8.602 reales. Lo conducen en la procesión 24 nazarenos que llevan de peso 695 kilogramos equivalente a 60 arrobas y 10 libras según se comprobó el día 4 de marzo de 1896». Este paso vino a sustituir al que el propio artista había ejecutado para la Cofradía en 1736, vendido por ésta después a Orihuela. Al parecer, Salzillo tomó por modelo del soldado romano a un curial llamado don Andrés, con cuyo nombre se le conoce. De este mismo año es 'La Última Cena'.

110 Falta unanimidad al respecto. Mirtus podría, también, aludir a Myrtia, diosa romana de la pereza.

111 La costumbre se documenta al menos hasta 1666. Vid.: Il duomo si racconta.

112 En mi modesta opinión, Murcia debiera hermanarse con Capua, a la que debe una calle, así como a Nicolás Salzillo, sin el cual en Murcia no habría salzillos. Vid. n. III-20

113 Murcia participa activamente en la Guerra de Sucesión (1701-1714) del lado del duque de Anjou, proclamado rey de España (16 de noviembre de 1700), contra las pretensiones del archiduque de Austria. La posición murciana en la guerra fue alentada y dirigida por el obispo y militar Luis Belluga (1662-1743) [futuro cardenal Belluga]. Nicolás Salzillo Gallo (italiano, a fin de cuentas) vivió tales acontecimientos en Murcia, donde fija residencia en los últimos compases del siglo XVII, sintiendo gran simpatía (rayana en devoción) por el rey Felipe V, primero de la casa de Borbón. La mejor prueba de su devoción por Felipe V es que legara a su hijo Francisco Salzillo (1707-1783) un retrato del monarca y otro de su esposa, la reina María Luisa. De cuyo paradero, por cierto, nada se sabe.

114 Fama es que Nicolás Salzillo (1672-1727) arrastró consigo a Murcia la tradición napolitana del belén napolitano; cuestión nunca probada. De hecho, no consta que realizara (en la ciudad de adopción) belén alguno, aunque no es de descartar que hubiera tallado uno para la familia (en su caso, destruido). Más razonable es que hablara del tema a su hijo Francisco, quien podría haber tomado buena nota para el futuro.

eclesiales pregonan a los cuatro vientos la máxima latina en latín. Golpe a golpe, la manecilla de los minutos martillea el metal de los humanos, recordando a quien se digna oír su inevitable condición de «ser para la muerte».

En Santa Maria Maggiore, el culto a la muerte goza de sólido asiento, siendo uno de los más frecuentados puntos de oración del templo la llamada 'Capilla de la Muerte', construida en 1629 para sede de la cofradía homónima, popularmente conocida como Monte de los Muertos<sup>115</sup>.

En Murcia, ciudad de acogida de Nicolás Salzillo, una lapidaria cuarteta recuerda a quien de paso va: «A las Ánimas benditas / no te pese hacer el bien / que sabe Dios si mañana / serás ánima también»<sup>116</sup>.

¿Fue, en Santa María de Capua, Nicolás Salzillo hermano de la tenebrosa Cofradía de la Muerte como en Murcia lo fue de la no menos tenebrosa Cofradía del Santísimo y Ánimas de la parroquia de Santa Catalina<sup>117</sup>?

10. Las campanas de Santa María de Capua marcan el pulso ciudadano, testimoniando cuanto a los fieles conviene y atañe: desde el nacimiento al óbito; los bautizos, las bodas, los entierros, las fiestas, las procesiones, las solemnidades... El Duomo nada olvida que haya presenciado o vivido, los innumerables acontecimientos (festivos o luctuosos) que lleva pregonados. Todo (en su bimilenaria<sup>118</sup> piedra lacerada por el tiempo, los elementos y las locuras humanas) es memoria, bronce conmovido el evocante campanario<sup>119</sup>.

«Mi campana más antigua es del año 1459, reconstruida en 1660 por Cristofaro de Giordano.»

Otras campanas vendrían después<sup>120</sup>, a conferir voz de aviso a la iglesia parroquial; pero ésta, del siglo XV, tal vez fue

la que sonara<sup>121</sup>, si alguna sonó, para alertar a la feligresía del ingreso en la iglesia de un nuevo miembro: Vicente Domingo Nicolás, hijo de dos píos parroquianos, gente de orden y paz, Francisco Antonio Salzillo y María de Paula Gallina, apadrinado por almas no menos pías: Giovanni Papale y Elisabetta de Natale.

11. Mariana desde el topónimo, la historia prueba que Santa María de Capua (o Santa Maria Maggiore) antes lo fue por los sucesos<sup>122</sup>.

La localidad, como su principal iglesia, no oculta su bimilenaria condición mariana. El tiempo pasa, las obras quedan. Cayeron las hojas de casi dos mil calendarios, fenecieron los frutos de igual número de cosechas. Las frutas pasaron a mejor vida. La semilla germinó en el huerto. El huerto sigue floreciendo y fruteciendo anualmente, año tras año. La semilla permanece viva en la memoria de la fruta, por siempre florecida y frutecida la localidad.

La hoja de servicios de Santa María de Capua a la Iglesia es impresionante, desde su temprano y decidido apartamiento por el dogma de la virginidad de María, sublimado por los evos con su alegato, en sede episcopal<sup>123</sup> contra la herejía de Bonosio<sup>124</sup>, y la institución de la fiesta de la Asunción que se celebra ininterrumpidamente desde el siglo IV<sup>125</sup>. Pues aquí, probado queda, todo se cuenta por milenios y centurias, superpuesto lo cristiano a lo romano<sup>126</sup> y lo romano a lo etrusco<sup>127</sup>, el hoy y el ayer fundidos en el compartido abrazo.

12. Navidad del año 391 en el solar original de Nicolás Salzillo Gallina, altamar paleocristiano. Navidad del año 2006 en la siete veces coronada y nunca barrida ciudad de Mur-

115 Il Duomo si racconta: «Sempre sul lato sinistro in fondo, sorge la Cappella della Morte: costruita in el 1629 dove va costituire un corpo autonomo rispetto alla chiesa. La sua funzione di sede della Congrega della Morte le ha dato nome di Monte dei Morti».

116 En un lateral de la iglesia parroquial de San Bartolomé; iglesia murciana apegada a la conmemoración del Santo Sepulcro, cuya procesión del Viernes Santo (noche) tiene por insignia y denominador el más riguroso luto.

117 Sede en la iglesia de Santa Catalina (Libro de Cabildos, fol. 7). Nicolás Salzillo perteneció a esta cofradía hasta su muerte (6.10.1727), sucediéndole en la devoción su hijo Francisco Salzillo Alcaraz (1707-1783).

118 En sentido amplio. Tiempo de la diócesis fundada por Prisco, obispo y mártir (siglo I). La iglesia mandada construir por Simanco es posterior (siglo V).

119 Il duomo si racconta.

120 Una de ellas, de 1733, obra de Pedro Arina. Y otras dos más, de 1738 y 1749, fundidas por Ercole Marinelli.

121 En sentido figurado al menos.

122 Cuando ser sólo Capua no impedía a la diócesis ser mariana.

123 Concilio pleno de obispos en Capua Antica, celebrado en la Navidad del año 391.

124 Vid. n.18

125 Celebración anual: entre los días 14 al 16 de agosto.

126 Recuérdese que las columnas paganas, en mármol rosa con capiteles corintios, procedentes del templo de Giove, sostienen la nave central de Santa Maria Maggiore; protagonizando dos hechos que procuran a los fieles indulgencia plena.

127 Etruria y Roma, lo etrusco y lo romano, no son adornos literarios ni rebuscamientos. La arqueología subraya la importancia que ambas culturas tuvieron en el solar capuano; sobre todo la romana, por más próxima en el tiempo y más rica en obras conservadas, muchas de ellas aún visitables: como el Coliseo (segundo en importancia de la Antigua Roma).

cia<sup>128</sup>, víspera del viaje del cronista en busca de la fuente original. Allí, los guardianes de la ortodoxia (reunidos en Concilio pleno) condenan la herejía de Bonoso. Aquí, los aguinalderos (en concilio de rondalla) renuevan la herética duda bonosiana cantando ante los belenes, que nimban con voz cazallosa, música de púa y fe sin resquicios:

La Santa María,  
Virgen y preñada,  
¿cómo puede ser?<sup>129</sup>

Santa María de Capua y Murcia, ribereñas de ríos sonreídos por el mirto, dos orillas de un mismo y diferente belén<sup>130</sup>, expresión de un barro común originado en este «lar de Salzillo»<sup>131</sup> donde tan cargado de historia anda todo que cualquier piedra, incluso la más insignificante, cuenta hechos memorables, confundiendo lo antiguo con lo más antiguo aún, a partir de la vivísima memoria del arcano panteón etrusco<sup>132</sup>, inspirador de plácidas ideas ultraterrenas que imponen a los ceramistas del tiempo pre-romano, al servicio de los poderosos clanes militares, la elaboración de urnas funerarias en barro cocido coronadas por figuritas que inmersas en acciones tan cotidianas como pastorear rebaños, labrar

128 Chascarrillo popular, alusivo a las siete coronas que adornan su escudo y al polvo que acumulaba en los años cincuenta del siglo pasado, cuando sus calles y plazas eran de tierra batida (sin adoquinar ni asfaltar).

129 Canción popular que a nadie escandaliza, dada su festiva condición.

130 Interpretación personal, vistas ciertas figurillas etruscas dispuestas en escenas. El 'belén' no nace por generación espontánea. El proceso, como casi todo en arte, viene de muy antiguo. La idea que preside la puesta en escena del belén es cristiana; remota, la fuente inspiradora de las formas. Figuras pequeñas, realizadas en diversos materiales y concebidas con valor plástico unitario y para representación de actos mágicos, rituales o cotidianos, son frecuentes en muy diversas culturas, incluso prehistóricas.

131 Germain Bazin. El barroco ibérico y el nuevo mundo: «En el siglo XVIII, el tono de la escultura lo da el estilo de los pesebres, género nacido en Nápoles a finales del siglo XVII y que por la familia de los Salzillo (Francisco Salzillo [1707-1783], hijo de Niccolò, escultor italiano), originarios de la ciudad partenopea, se desarrolla en Murcia, donde arrastrará en su mimetismo a la gran estatuaría. Este género de los 'nacimientos napolitanos' se extenderá también por Sicilia, Portugal, Tirol y Baviera. (Hay tres conjuntos reconstruidos de estos nacimientos en el museo de la Cartuja de San Martino en Nápoles, en el Museo Nacional Bávaro de Munich y en Caserta). Estos pesebres son verdaderas escenas teatrales que ponen en acción centenares de actores y hacen converger hacia la Sagada Familia todo el pequeño mundo de las tiendas, de los campos, del puerto y de la calle, siendo la última fase de las bambochadas y siendo sus herederos los pesebres que se construyen todavía hoy en diversos lugares del Mediterráneo».

132 Aquí, el apellido Salzillo es muy común. Dado el tiempo breve (en términos relativos) de la emigración de Nicolás Salzillo a Murcia, no debería ser difícil reconstruir el árbol genealógico familiar.

tierras, sacrificar corderos o hilar lanas, prenuncian con gran antelación la escenografía rural del belén cristiano<sup>133</sup>.

### III. LOS TRES NOMBRES DE PILA DEL PRIMER SALZILLO

1. Obtenido en la iglesia parroquial de Santa Maria Maggiore<sup>134</sup> lo que se vino a buscar (la fe de bautismo de Vicente Domingo Nicolás Salzillo Gallina), el alma se serena. El ojo de cíclope de la cámara fotográfica ya ha registrado en su memoria digital el documento largamente anhelado, pertinazmente perseguido<sup>135</sup>.

Nada puede complacer más al investigador tenaz que dar venturosamente con aquello que encontró porque puso toda la fe del mundo en encontrarlo<sup>136</sup>. Los deleites de Capua<sup>137</sup> consisten en perseguir la luna y alcanzarla. El viaje a la que

133 «La cultura etrusca nace alrededor del año 700 a.C. Sobre su origen existen varias teorías. Según la tradición antigua, que se remonta a Heródoto, los etruscos habrían venido por mar de Lidia a Italia. Una hipótesis moderna les atribuye origen nórdico. Por último, algunos eruditos, tomando una afirmación del retórico griego Dionisio de Halicarnaso, ven en ellos a un pueblo autóctono. En realidad, debe tratarse de un complejo étnico que mezcla elementos diversos, entre los cuales figuraba sin duda un núcleo de inmigrantes orientales». (Raimond Bloch: 'El arte etrusco', en Huyghe, René: *El arte y el Hombre*, t. I, p. 324. La decadencia cultural y política de los etruscos se relaciona con la batalla de Cumas (474 a. C.); hecho no ajeno a la historia de Capua.

134 O Santa Maria di Capua. Oficialmente 'Santa Maria Maggiore y San Simanco, obispo'.

135 La búsqueda empieza con el envío masivo, por correo electrónico (6-6-2005), del siguiente texto: «Estamos ultimando un trabajo sobre la familia Salzillo, oriunda de Capua, y nos gustaría contar con su ayuda. La persona cuyos datos buscamos es Nicolás Salzillo Gallo (Sta. María de Capua, h. 1672-Murcia, 1727), hijo de Francisco Nicolás Salzillo y María Paula Gallo, de Capua. Debió nacer hacia el año 1672-1675 en Santa María de Capua o Capua Vetere. Llegó a la ciudad de Murcia, hacia 1695-1697. Contrajo matrimonio en esta ciudad con Isabel Alcaraz en 1699. Fue un buen escultor, en madera policromada, arte que transmitió a su hijo. Murió en Murcia en 1727. Su hijo fue el universal escultor Francisco Salzillo Alcaraz (1707-1783), de quien se está preparando la celebración del tricentenario del nacimiento. Les agradeceríamos nos pusieran en contacto con la persona que se ocupa del Registro Parroquial de la Iglesia de ese tiempo, o con algún investigador, cronista, académico, etc., que pueda ayudarnos. No tendríamos inconveniente en trasladarnos a Capua si tuviéramos un mínimo de seguridad de que alguna persona competente pudiera recibirnos, ayudarnos, aconsejarnos y orientarnos. Nuestro objetivo se centra en buscar la fecha exacta del nacimiento (día, mes y año) y en obtener una copia de la fe de bautismo e información sobre su familia, juventud y formación. Toda la ayuda que puedan prestarnos se la agradecemos de antemano. Antonio Martínez Cerezo, Presidente di Biblioteca Salzillo».

136 No tardaron en llegar respuestas, algunas muy pintorescas. Entre ellas, la de algún vivalde que 'a la italiana forma' se proponía dar gato por liebre previo pago por anticipado del recado que no pensaba realizar.

137 Locución proverbial. Forma parte inseparable del acervo patrio desde tiempo inmemorial. Podría definirse como galbana (sin tristeza), pereza (sin causa), un plácido y contagioso amor por el 'dolce far niente', sesteo.

fuera Santa María de Capua<sup>138</sup>, la actual Santa María Capua Vetere<sup>139</sup>, tan pujante, cosmopolita y emprendedora, ha merecido la pena.

Sii propizio Signore, te ne preghiamo,  
ai tuoi servi, per i meriti gloriosi  
del tuo Santo confessore S. Simanco,  
che riposa in questa chiesa<sup>140</sup>.

Antes de abandonar el templo, los feligreses se santiguan y pronuncian la oración ritual, con entonación y visos de jaculatoria, ante el reverenciado lugar de la iglesia donde se supone yacen los restos del fundador<sup>141</sup>, fallecido el 22 de octubre del año 440 y enterrado en la antigua cripta de Capua Vetere, ignorándose en verdad el punto exacto. Y no porque no se haya intentado, pues notorio es que la búsqueda de la santa reliquia de San Simanco ha interesado a diversos estudiosos y obispos, como Mondillo Orsini e Giuseppe Cosenza. Pero todos los intentos por dar con ella han resultado igualmente vanos.

El interior de la iglesia sonreído aparece por un intrincado bosque de cincuenta y dos columnas de varia factura y diverso material, todas ellas coronadas por capiteles corintios, distinguiéndose algunas por su factura acanalada.

Las columnas de la nave central, en mármol rosa<sup>142</sup>, son más altas, para favorecer la entrada de la luz solar, mientras que las dos que sostienen el órgano proceden del Duomo di Nola<sup>143</sup>. Los numerosos templos y edificios públicos de Capua Antica, romanos en su mayoría, son la fuente de la cual provienen las demás columnas; entre las que se deambula, como en un laberinto, buscando el sol de la calle, la calle y el sol.

Sé propicio, Señor, te rogamos,  
con las desprotegidas cabezas  
de tus siervos, que San Simanco  
de insolaciones guarde.

Dorado, moreno, cúbico y mocho el Duomo y luminosa y apastelada la construcción basilical que a su lado se acoge a una horizontalidad que invoca el cielo terrenal de la siesta, los deleites de Capua<sup>144</sup> se hacen especialmente sentir en plena canícula estival, cuando las piedras se parten con los mazazos del sol.

La asociación de ideas es inevitable.

Talmente riguroso hubo de ser el evocado día juliano (antesala del temible ferragosto capuano) en que don Giovanni Lenco, cura párroco de Santa Maria Maggiore, provisto de pluma de ave, registra en el Libro de Bautizos de la parroquia a su cargo el recién administrado primer sacramento de la Iglesia, aquel por el cual el bautizado adquiere la condición de cristiano, al hijo de los Salzillo-Gallina, intachables parroquianos.

2. Analizada con detenimiento la pila bautismal, de mármol blanco, no parece pueda ser aquella en que cristianado fuera el futuro rey Roberto de Anjou, en el año 1279<sup>145</sup>. La pila bautismal tiene toda la pinta de ser antigua; pero no de tan lejana época. Jugando a ser generosos podrían echarse todo lo más un par de siglos. Sobre la pila bautismal, de mármol blanco, luce en la pared una oscurecida tela al óleo representando el Bautizo de Jesús<sup>146</sup>, obra de mucha pretensión y poco mérito.

Los libros parroquiales son ciertamente más antiguos que la pila bautismal. De su mucha antigüedad hablan sus cartelas y tejuelos, resobados por el uso. En conjunto, los libros huelen tanto a polvo que marean, acusan el meticuloso trabajo del tiempo y sus conjuras, las porfías de la polilla por acabar con las páginas, las desinfectaciones tras las epidemias. Todo lo cual se da por bueno, santo, justo y necesario, porque en las prietas y formales páginas del libro V, p. 311 vlt<sup>147</sup>, felizmente conservado, el asiento bautismal que se vino a buscar consta, inmarchito, preciosista, barroco y sepia, en el archivo de la

138 O Santa Maria Maggiore.

139 O Santa Maria C. V.

140 Traducción literal: «Sé propicio, Señor, con tus siervos, te rogamos, por la gloriosa gracia (intercesión, merced o mérito), de tu santo confesor San Simanco, que reposa en esta Iglesia».

141 Recuérdese que la diócesis fue fundada por San Prisco, obispo y mártir, hacia el año 42, mientras que la iglesia (mariana ya desde el nombre) se erigió presuntamente sobre la 'cripta de Prisco', hacia el año 430.

142 Procedentes del templo pagano de Giove, con capiteles corintios.

143 Nola. Ciudad de Italia, en Campania: 30.000 h. Centro comercial. Industria alimentaria. Restos romanos.

144 La leyenda se remonta al tiempo de Anibal, atribuyéndosele la causa de su derrota.

145 Vid n. II-44 y n. II-47.

146 Il duomo si racconta: «Sportandosi lungo la navata destra, meno ricca rispetto all'oposta, si incontra, di lato alla porta laterale di ingresso il fonte battesimale, di marmo, con un pozzetto dello stesso materiale, che presenta un caratteristico cancelletto innanzi con in alto una tela del Battesimo di Cristo».

147 Colegiata di Santa Maria Maggiore. Libro de Bautizos V, página 311 (retro o vlt).

locuaz Colegiata<sup>148</sup>, donde paciente y esperanzadamente ha aguardado, tres interminables siglos, la gracia de su exhumación.

Lo que gustosamente se hace aquí<sup>149</sup> por vez primera<sup>150</sup>.

«En el año del Señor 1672, el 13 de julio, yo el cura Guiovanni lenco, he bautizado al niño, nacido el día anterior, hora vigésima, de Francesco Antonio Salzillo y Maria Gallina, pareja de esta parroquia y le he impuesto el nombre de Vincenzo, Domenico, Nicola. Padrinos fueron Giovanni Papale y Elisabetta de Natale<sup>151</sup>.»

Tres nombres de pila para el bautizado, el neocristiano Vicente Domingo Nicolás; hijo legítimo del matrimonio formado por Francisco Antonio Salzillo y María Paula Gallina. A quien apadrinan, ante Dios y ante los hombres, Giovanni Papale y Elisabetta de Natale e impone las aguas bautismales y la sal de la gracia el cura párroco don Guiovanni lenco.

Los vínculos entre los padrinos y los Salzillo-Gallina no han trascendido; tal vez fueran familiares, más bien próximos que lejanos. O acaso simplemente amigos o vecinos; gente bienintencionada, desde luego.

3. Con el tiempo, el primer nombre de pila acabará imponiéndose en Italia, donde su ciudad natal públicamente le distingue y honra como Vincenzo Salzillo, escultor. Y el tercero de ellos en España, donde en los libros de Historia del Arte, bien que poco y como de soslayo o tapadillo, consta sencilla y llanamente como Nicolás Salzillo, escultor capuano.

De manera que para la historiografía será Nicolás Salzillo, en España, y Vincenzo Salzillo, en su ciudad natal, donde la 'vía

Vicenzo Salzillo<sup>152</sup> ensalza su memoria de hijo distinguido; sin que haya merecido parigual suerte en Murcia, su ciudad de acogida, que tiene contraída con él una impostergable deuda de infinita gratitud<sup>153</sup>; pues le otorga su hijo y artista más universal: Francisco Salzillo Alcaraz (1707-1783), escultor como él.

152 Via Vincenzo Salzillo, scultore (1699-1727). El error en la primera fecha es palmario.

153 Antonio Martínez Cerezo: Impagable deuda de gratitud con Capua (La Opinión. Murcia, 1.VI.2005): «Murcia tiene contraída con Capua una impagable deuda de gratitud que hora va siendo de intentar pagar siquiera sea con el reconocimiento de que esa impagable deuda de gratitud existe. De Capua, ciudad italiana, en el antiguo reino de Nápoles, nos llegó a Murcia, en las postrimerías del siglo XVII, el joven Nicolás Salzillo Gallo, seguramente atraído por la demanda de artistas existente entonces en nuestra ciudad, en la antesala de uno de sus más fecundos siglos: el dieciocho; para algunos, 'nuestro siglo de oro'. La ciudad no había concluido aún su Santa Iglesia Catedral y estaba levantando nuevos templos o renovando retablos o mandándolos hacer de nuevas. Nada tiene, por tanto, de extraño que desde Capua llegara a Murcia el capuano Nicolás Salzillo, como tantos otros artistas extranjeros llegaron antes, entonces o después (entre ellos: Bussy, Dupart, Florentin, etc.). Nada más llegar aquí, el olor del río y el color florentino de sus aguas le cautivó hasta el embeleso. Pero más que eso lo que en verdad le cautivó hasta el disloque fue la belleza de la veinteañera Isabel Alcaraz Gómez de Molina, con quien casó en 1699, a poco de llegar, que ya entonces el encanto latino funcionaba. Por la escritura de dote que Isabel protocolizó ante notario se echa en ver que si agraciada era en lo físico no le andaba a la zaga en lo económico. El matrimonio Salzillo-Alcaraz compra en ese año de ventura para Murcia una casa en la plaza de las Palmas, de cuya circunstancia diera puntual cuenta Báguena Lacárcel en el muy citado artículo: «La casa de los Salzillo». En dicho edificio, a espaldas del convento de Santa Isabel, calle pública por medio, la recién formada familia se acomoda con sus servidores, habilitando la primera planta para vivienda y la planta baja para taller de escultura. El matrimonio tendría siete hijos; entre ellos, Francisco Salzillo Alcaraz (1707-1783), el futuro insigne escultor murciano, una de las figuras claves del siglo XVIII (con Belluga y Floridablanca), y su hermano José Antonio, cuya vida resultara en flor cortada cuando también él apuntaba a lo más alto. Nicolás Salzillo ofreció al arte cuanto naturaleza le diera (tal vez no mucho; pero sí muy estimable). Tuvo taller de escultura abierto en su casa durante veinte largos años, por el que pasaron otros artífices y no menos de un par de aprendices. Realizó para la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús una Cena (1700), en concurso que ganó, dizque al no presentarse Bussy. Coleccionó piezas de arte (sensibilidad rara en su tiempo), como demuestra el auto de repartición de sus bienes; entre cuyas piezas se encontraban sendos retratos de los monarcas, que pasaron a su hijo Francisco, y varias marinas. Fue Nicolás Salzillo un hombre cabal, serio, religioso, que se integró en la comunidad murciana viviendo la ciudad como un murciano más. Y, sobre todo, lo que más le debe Murcia es que prolongara aquí su estirpe, la cual se sustantiva y sublima en la universal figura de su insigne hijo: el citado escultor Francisco Salzillo Alcaraz (1707-1783), cabeza de una escuela de escultura murciana que ha prestigiado universalmente el sello de lo salzillesco. El apellido Salzillo, que trajo consigo el capuano, ha acabado siendo para nosotros sinónimo de arte y belleza. El más evocador apellido nuestro, casi un mito alrededor del cual gira nuestra Semana Santa. Mi propuesta al Excmo. Ayuntamiento de Murcia es que estudie la posibilidad de un hermanamiento de Murcia con la ciudad de Capua, iniciando los pasos necesarios para llevar a cabo esta iniciativa en la forma más solemne y brillante, dado el noble fin que se persigue: reconocer y afirmar el indeleble lazo de unión entre ambas ciudades, que en los más rigurosos trabajos sobre Salzillo aparecen inevitablemente citadas de forma conjunta.

148 Colegiata o Duomo son términos sinónimos, apelativos intercambiables. Alusión a Il dumo si racconta.

149 La deslealtad de Zacarías Cerezo (secretario de la Biblioteca Salzillo, por mí presidida) que encontró la fe de bautismo con los datos que le proporcioné y que a la vuelta de su furtivo viaje a Santa María de Capua (por mí proyectado) se apresuró a autonombrarse «descubridor de la partida de nacimiento de Nicolás Salzillo» se recompensa otorgándole aquí un espacio de gloria que no se merece. Al fin y al cabo, uno no es Roma.

150 Zacarías Cerezo descubre la fecha y lugar de nacimiento del padre de Salzillo. ("La Verdad". Murcia, 15.11.2006).

151 Original en latín: «Anno dei millesimo sexentesimo septuagesimo secundo dia decima tertia julii, io Joannes lenco curator baptisami infante (...) natur dia hora vigesima et Francisco Antonio Salzillo, et Maria Gallina (...) parrochia, cui impositu en nome Vincencio, Dominicus, Nicolay Patrini fueront Joannes Papale (...) et Elisabeth de Natale». || Transcripción aproximada en italiano: «Nell'anno del Signore 1672, il 13 Luglio, io il curato Guiovanni lenco, ho battezzato il fanciullo nato il giorno prima da Francesco Antonio Salzillo e da Maria Gallina, conuigi di questa parrochia a cui e stato imposto il nome di Vincenzo, Domenico, Nicola. Padrini furono Giovanni Papale ed Elisabetta di Natale».

Que Murcia, donde reposan sus restos, dedicara una calle a Nicolás Salzillo, escultor, no sería un acto de cortesía, sino de obligada justicia<sup>154</sup>.

4. Los esbozos biográficos de Nicolás Salzillo (1672-1727) fijan el lugar de nacimiento del artista, indistintamente, en Capua, en Capua-Vetere y en Santa María de Capua; denominaciones aproximativas de la ciudad natal que se vienen repitiendo por tradición, simpatía y funcionalidad.

Mas puestos, de una vez por todas, a ser rigurosos, obligado es puntualizar que Santa Maria Maggiore (o Santa María de Capua) formó parte de la ciudad de Capua hasta finales de 1861, cuando se organizó como comunidad autónoma con el nombre de Villa Santa Maria Maggiore. Pero tan sólo un año después de constituirse en comunidad autónoma, los lugareños optaron por nombrarla Santa María Capua Vetere (simplificándose como Santa María C. V.); denominación con que desde 1862 hasta la fecha se conoce.

De manera que, en la actualidad, es Santa María Capua Vetere (o Santa María C.V.) lo que en el año del nacimiento de Nicolás Salzillo (1672) fuera Santa Maria Maggiore (o Santa Maria di Capua).

El respeto a la historia aconseja optar por esta última variante del nombre, que castellanizada hace Santa María de Capua, por ser la que el propio interesado declarara ser su patria en diversos documentos notariales.

5. La gracia y el primer apellido del padre de Nicolás Salzillo no ofrecen la menor duda. En la fe de bautismo, Francisco Antonio Salzillo<sup>155</sup> aparece claramente manuscrito por el cura

---

Y si tal cosa no fuera posible, por razones que no se me alcanzan pues nos hemos hermanado hasta con la Conchinchina, que se dé el nombre 'Ciudad de Capua' a la calle Vinader (prolongación de la antigua calle de las Palmas), donde vivieran y trabajaran los Salzillo; calle que, en su tiempo, popularmente ya se conocía con el apellido de los capuanos. O, en defecto de todo ello, que se coloque una placa de reconocimiento a Capua en la plaza Santa Isabel, en cuyo actual recinto tuvieron hogar y estudio los Salzillo; a espaldas de las Isabelas, calle pública por medio. Murcia debe a Capua su apellido más ilustre: Salzillo, que aquí no se extendió; mientras que allí aún permanece activa una rama de la familia Salzillo. Murcia, que reconoce en la matrona del Almudí su signo identificativo, tiene la oportunidad de demostrar que si parca en palabras tantas veces es con el nativo, larga en afectos suele ser con el extraño».

154 En el callejero murciano, 'Nicolás Salzillo (1672-1727), escultor' aún no ha encontrado sitio. Lo que sorprende, habida cuenta de que en su elenco tienen generosa cabida personajes contingentes, de dudoso mérito y ninguna relación con Murcia. Pero Murcia es así de olvidadiza y desconsiderada, mal que nos pese.

155 La grafía del apellido Salzillo, que tanta controversia ha suscitado, se aclara también aquí definitivamente.

párroco, don Guiovanni Ienco. Los de la madre, en cambio, requieren un mínimo comentario, siquiera sea por aquello de no volver más sobre el tema. El nombre de pila se ha referido, indistintamente, como María o María Paula y el primer apellido, como Gallo o Gallina. Lo cual confirma, por si hubiera duda, que los biógrafos de la familia Salzillo se han movido, por lo general, sobre bases bastante firmes, nunca exentas de buena orientación, fuste y fundamento.

En cuanto a la gracia debe optarse decididamente por María Paula, por referirlo así en diversas oportunidades su hijo Nicolás, que buenas razones tenía para recordar el nombre de la madre (hasta el punto de bautizar a una de sus hijas como María de Paula), y, también, su biógrafo italiano, Fulvio Palmieri<sup>156</sup>, quien podría haber obtenido el dato en Santa María de Capua. Esto suponiendo que la verdadera fuente de Palmieri (como cabe sospechar) no fuera (como parece) en verdad murciana. O mezcla de ambas (lo más probable).

Igual consideración merece el primer apellido materno. Obvio es que debe definitivamente optarse por Gallina (aunque goce de mayor arraigo y predicamento entre nosotros el apellido Gallo) en base al dato cierto de la partida de nacimiento, que despeja por siempre la duda; pese al borrón del biógrafo italiano Palmieri, que, como se verá, también la apellida Gallo.

6. En resumen: Nicolás Salzillo Gallina, natural de Santa María de Capua, hijo de Francisco Antonio Salzillo y de María Paula Gallina.

De la infancia, formación y entorno familiar de Nicolás Salzillo, poco menos que nada es lo que se sabe. Y lo poco que se sabe infunde sospechas, pues sus primeros años no han sido rigurosamente estudiados por quienes tenían más posibilidades de abundar en precisiones: sus paisanos.

El antecitado biógrafo italiano, Fulvio Palmieri, resume asunto de tanto interés en brevísimas y, a todas luces, toscas pinceladas<sup>157</sup>:

«Vicente Salzillo, primogénito de una familia de escultores, nacido en S. María el 12.5.1669, de Francisco Antonio y María Paola Gallo».

---

156 Capitulo dedicado a Nicolás Salzillo en el libro Santa Maria Capua Vetere vecchie immagini e... note estemporanee di Fulvio Palmieri, libro editado en 1984 en Arti Grafiche Salafia, Capua.

157 Libro, el de Palmieri, de carácter general y de difícil acceso en España. Por ello, nunca citado por los biógrafos de la familia Salzillo.

Los datos contenidos en el apunte biográfico de Palmieri revelan imprecisión al menos en lo tocante a las datas. El biógrafo yerra la fecha de nacimiento al asentar 12 de mayo de 1669 por 12 de julio de 1672. Palmieri precisa el día. Pero yerra el mes y el año, pues en la fe de bautismo literalmente consta: «anno dei millesimo sexentesimo septuagesimo secundo, día decima tertia ju-lii»; que literalmente hace «año milésimo septuagésimo sesentésimo segundo, día decimotercero de julio». En breve: nacido el 12 de julio de 1672, se le bautiza al día siguiente (13 de julio de 1672), como precisado queda.

Más clamoroso aún (toquemos madera, que las fechas las carga el diablo) es el error en la data natal que pregona, a los cuatro vientos, la placa de la vía urbana que la Comunidad de Santa María de Capua dedica a la memoria de su ilustre hijo: «Via Vincenzo Salzillo, sculptore (1699-1727)».

El error de la fecha natal contenido en la placa urbana es mayúsculo, exigiendo una pronta rectificación por parte de los responsables municipales.

Vicenzo Salzillo no nació en el año 1699, sino en 1672. Y su fallecimiento se registra a los 55 años de edad, y no a los 28, como se desprende de la literalidad de la bienintencionada, pero errónea placa urbana.

En consecuencia, cabe afirmar que no murió excesivamente joven, sino en una edad bastante razonable para lo que era la expectativa general de vida en su tiempo: el auspicioso siglo XVII, preludio de la Ilustración<sup>158</sup> que trajo consigo el siglo XVIII, dizque «el de las luces».

7. Tras tantas y tan enojosas (bien que inevitables) precisiones, obligado es retomar el hilo biográfico de Nicolás Salzillo (que orden exige la cronología) para ver de sacar el máximo partido al que de antemano se ofrece como parco ovillo. O dicho a la murciana forma: «Poco hilo tiene la bilocha<sup>159</sup>».

La ambigua afirmación de Palmieri «primo di una famiglia di scultori» podría traducirse como «primero de una familia de escultores» o como «primogénito de una familia de escultores», que aún pareciendo lo mismo sugiere distintos matices interpretativos. No es igual ser el primogénito de una familia de escultores (ya fundada) que el primero de una familia de escultores (que funda precisamente él).

En aquel caso podría sospecharse que el bautizado cuenta con antecedentes familiares en cuanto que nace en el seno de una familia de escultores (más o menos asentada) de la que es hijo primogénito.

En este otro caso (el más probable), obligado es concluir que no cuenta con antecedentes artísticos familiares, siendo el primero en la familia que abraza y ejerce la profesión de escultor, transmitiéndole el saber escultórico y la vocación por la escultura religiosa a sus hijos.

La intuición juega en favor de esta última hipótesis, ya que ni en Italia ni en España hay noticias de algún Salzillo escultor previo. De manera que si lo hubo habría sido de menor importancia. A lo más, un artesano.

8. Por cuanto se conoce (prácticamente nada) de la infancia y juventud de Nicolás Salzillo (1672-1727), lo que no ofrece la menor duda es que el tirón por el arte, la atracción por la escultura, la vocación artística debieron despertar muy pronto en él, influido el alevín de artista o artista en ciernes por el abundantísimo flujo artístico, religioso y profano, existente en toda la Italia meridional, tan rica en vestigios arqueológicos, y, muy en especial, en los alrededores de Capua, su lugar más a mano.

En efecto: el caudaloso legado artístico etrusco y romano existente en la comarca, directa o indirectamente debió influir primero en su forma de ver y sentir el arte y luego en su vocación y modo.

De época etrusca y romana menudean, en toda la Campania<sup>160</sup>, las piezas en terracota. Y también, las esculturas en piedra y mármol.

Capua, con Nola y Cumas, aparecen como importantes núcleos poblacionales en el apogeo de la hegemonía etrusca (siglo VI a.C.).

Y, asimismo, no ha de echarse en olvido que Capua llegó, al parecer, a ser la segunda ciudad en importancia de Italia, ostentando las ruinas del segundo más grande coliseo, en la península Itálica, del antiguo Imperio romano.

Especialmente generoso, en piezas de arcilla, ha resultado ser el santuario romano de la «diosa matrona» (Mater

158 Amplio movimiento que se desarrolla desde finales del siglo XVII hasta el inicio de la Revolución Francesa.

159 Bilocha = cometa. Sardónica expresión local, alusiva a aquello de que poco cabe esperar.

160 Región meridional de Italia, junto a la costa del mar Tirreno; 13.595 Km2 y casi seis millones de habitantes. Comprende las provincias de Avellino, Benevento, Caserta, Nápoles y Salerno. Capua, a su vez, forma parte de la provincia de Caserta.

Matuta)<sup>161</sup> y el de Diana Tifantina<sup>162</sup> que precedieron en el orden religioso (politeísta)<sup>163</sup> y el poder hegemónico a la implantación en la zona del cristianismo por mor del apóstol Pedro y el obispo Prisco<sup>164</sup> en los primeros tiempos de nuestra era.

Un joven que despierta al arte, en Capua, por fuerza ha de reparar en estos antecedentes, que se le ofrecen como elemento inspirador irresistible.

Las fuentes de inspiración de los artistas suelen ser plurales, cambiantes, tornadizas y, en todo caso, muy difíciles de precisar. Acotar las fuentes de inspiración viene a ser como tratar de poner puertas al campo.

Las de Nicolás Salzillo se han venido fijando por aproximación, con poca (o ninguna) referencia al lar original: Capua. Donde, aquí y allá, en el jardín de los caminos que se bifurcan del arte aparecen enigmáticas urnas funerarias etruscas<sup>165</sup> y risueñas figurillas escultóricas romanas tocadas (o más bien: silueteadas) con coronas<sup>166</sup> (arco floral, precedente del halo o aureola de las imágenes cristianas) compuestas por refrescantes motivos decorativos florales, en los que se alternan

racimos de uvas, pámpanos y botones florales compuestos de cuatro o más pétalos envolventes.

Todo lo cual, si lo vio (que lo vería) Nicolás Salzillo, imposible es de precisar en qué modo le influyó, motivó e inspiró. Pues el buen hombre se fue al otro mundo sin decir, sobre su origen, vida, formación y arte, nada relevante. Y aún peor: sin que nadie de su tiempo en Murcia (ni siquiera su hijo) tomara pluma, tintero y papel y le dedicara una línea, un comentario, un poema, un elogio o una crítica.

#### IV. DEL ARENOSO VOLTURNO AL FRUTAL SEGURA PASANDO POR LA CAÓTICA NÁPOLES

1. Nicolás Salzillo (1672-1727) nace en Santa María de Capua (o Santa Maria Maggiore), a orillas del Volturno<sup>167</sup>, y muere en Murcia, nimbado por el Segura<sup>168</sup>. Fueron cincuenta y cinco los años que el santamariacapuano alcanzó a vivir, sin que se le conozca otro objetivo en la vida que el de sacar adelante a la familia con su noble oficio de escultor, que ejerció, en todo tiempo y lugar, con ejemplar aplicación y dando siempre al arte lo mejor de sí mismo, su limitado, pero entero ser.

Ambos ríos, el Volturno<sup>169</sup> (de la infancia) y el Segura (de la madurez), se distinguen por su corto e imprevisible cauce, mayor el de éste que el de aquél, ofreciendo los dos un barro muy moldeable. Tanto el uno como el otro están en la literatura. El Volturno en la *Eneida*<sup>170</sup> de Virgilio y el Segura en la *Ora Maritima*<sup>171</sup> de Avieno, por citar sólo un par de obras inmortales.

161 José M<sup>o</sup> Blázquez Martínez. Seis terracotas inéditas del Santuario de Calés (Calvi), Campania: «Particular interés ofrece para el estudio de las terracotas del Santuario de Calés los hallazgos del santuario de una diosa matrona (Mater Matuta) en Santa María de Capua Vetere, cuya importancia estriba principalmente en el hecho que hace aceptable la hipótesis de pertenecer estas terracotas a época romana. Las cabezas de terracota que en gran número han sido halladas depositadas alrededor del altar, de época helenística, dedicado a esta diosa, en Capua son cronológicamente coetáneas a las conservadas en el Museo Vaticano, que proceden probablemente de Cerveteri, y en el M.A.N. de Madrid. Las monedas encontradas en Capua entre las terracotas, el carácter estilístico del altar, la inscripción en lengua latina, incisa sobre las imágenes esculpidas en torno a las figuras femeninas consagradas a la deidad, permiten datar las terracotas como el conjunto de las del Santuario de Calés, entre la segunda mitad del siglo III y el final del siglo I a. C., fecha de abandono del Santuario de Capua».

162 Vid. n. I-29

163 Los etruscos creían en una tríada de dioses terrenales: Tinia, Uni y Minerva, asimilados por los romanos como Júpiter, Juno y Minerva. Aparte, numerosos dioscellos subterráneos, de intratumba.

164 Se supone que fueron los sumos sacerdotes (y partidarios) del templo de Diana Tifantina quienes exigieron a Prisco que abjurara de la fe cristiana, condenándole a muerte por negarse a ello. Vid. n. I-29.

165 Los etruscos practicaron simultáneamente la incineración y la inhumación, con numerosas variantes, en función de las influencias foráneas que recibieron a lo largo de su breve, pero fructífera historia (Gran Enciclopedia Universal, t. VII, p. 469).

166 El uso de la corona rodeando la cabeza de las imágenes es anterior al cristianismo. Por cierto que, entre las seis terracotas inéditas del Santuario de Calés (Calvi), Campania, estudiadas por el profesor José M<sup>o</sup> Blázquez Martínez (op. cit.), la cuarta sugiere (por asociación de ideas) la corona de rayos celestiales que da nombre al nacimiento tradicional murciano conocido popularmente como «el belén del huevo frito».

167 Volturno. Río de Italia. Desemboca en el Tirreno, al NO de Aversa y de Nápoles. 167 km de curso.

168 Segura. Río de España. Nace en la sierra de su nombre, riega las huertas de Murcia y Orihuela y desemboca en el Mediterráneo. 325 km de curso. Los griegos lo nombraron Theodorus; los romanos, Thader, y los árabes, Alana.

169 «La palabra Volturnus recordaría por medio de una imagen (raíz volvere) los rápidos torbellinos del río que precipita en el mar sus amarillentas aguas cargadas de arena (Vorticibus rapidis et multa flavus arena, in mare prorumpit. Eneida, VII, 31).— Espasa.

170 Aeneidos, libro XII. Poema épico latino, iniciado por Virgilio el año 29 a.C. El poeta no llegó a concluirlo. Antes de morir pidió que se quemase cuando él desapareciera. Última voluntad (tal vez dictada esperando que nunca se cumpliría) que afortunadamente no se respetó, alcanzando gran difusión ya en su época. Consta de doce cantos y es una de las obras maestras de la Antigüedad clásica.

171 Poema geográfico-descriptivo, compuesto por el poeta latino Rufo Festo Avieno en el siglo IV d.C. Reconstruye un periplo masaliota antiguo (siglo VI a.C.). Menciona el Jugum Traens o Traente (Cabo de Palos), la Palus Inmensa (Mar Menor), la isla Grossa, el río Thader, el Sinus Massieunus (entre el cabo de Palos y el de Gata (Almería), etc.

«Nadie se baña dos veces en el mismo río», sentenció Heráclito, acuñando una metáfora que tanto vale para un roto como para un descosido<sup>172</sup>. Y así, cuando desnudo de equipaje el joven escultor Nicolás Salzillo (a finales del siglo XVII) dio en tomar carretera y manta y alejarse del Volturmo (recitando a Virgilio en italiano<sup>173</sup>) qué lejos estaba de imaginar que ya nunca más volvería a bañarse en sus lentificadas aguas ni a modelar figuras exentas con su barro.

Ciertamente, nadie se baña dos veces en el mismo río. Ni modela con el mismo barro. Ni levanta de la nada las mismas figuras. Con el tiempo: cambia el río, cambia el barro, cambian los artifices. Pero el objetivo permanece: expresar la belleza por medio de la representación (real o imaginaria), agotando hasta las heces todas las posibilidades de la posibilidad.

2. La paganidad en marcha hacia el cristianismo o el politeísmo en fuga hacia el monoteísmo. Los etruscos (grandes barristas) utilizaron la arcilla del Volturmo (caracterizada por su ductilidad) para levantar del informe barro las enigmáticas figuras que caracterizan su arcaico mundo de formas, propias de un arcano y esperanzado panteón politeísta donde los esposos<sup>174</sup> afrontan la muerte en pareja<sup>175</sup>, con el alma predispuesta y la sonrisa en los labios<sup>176</sup>, firmes ante el destino inevitable, alto en el camino conducente a un indeterminado lar ultraterreno, otros submundos, otros momentos, otros manes<sup>177</sup>.

¿Podría con figuras etruscas de barro representarse un belén<sup>178</sup>?

172 Se ha atribuido también a otros clásicos. Metafóricamente, el río nunca es el mismo, cambian las aguas y cambia quien se baña en ellas. Ergo: Nada es estable. Todo está expuesto a mudanza.

173 Textos de obligada lectura en las escuelas italianas.

174 Sarcófago de los Esposos de Caere (h. 520 a. C.). Museo del Louvre, París. La pieza, en barro cocido policromado, pulcramente restaurada en tiempos recientes, revela en su recuperada original policromía la costumbre masculina etrusca de teñirse de rubio el cabello.

175 Esta circunstancia alienta en algunos autores la sospecha de que el sobreviviente se sacrificara por el difunto, a fin de ser ambos cónyuges enterados a la vez. Hipótesis razonable, pero no probada.

176 La sonrisa de las figuras funerarias etruscas (tal la del famoso Sarcófago de los Esposos de Caere) se emparenta con la de las figuras de la Grecia arcaica conocida como «sonrisa ática». En determinadas esculturas preclásicas griegas (siglo VI a.C.) aparecen rostros sonrientes, iluminados con media sonrisa curva, trasunto de un mundo feliz, un mundo al que no asusta encaminarse. Hoy parecen un gesto vacuo, expresión fatua.

177 Los etruscos creían en manes subterráneos, sospechosamente benignos.

178 Vid. n. II-65.

Un belén<sup>179</sup> exactamente, no; pero algo que se le pareciera mucho, sí. Escenas cotidianas familiares, desde luego. Y escenas rurales, también.

Todo tiene un antes (lo real) y un después (lo evocado). Antes que Roma fue Etruria, donde la presentida fe en los manes subterráneos que habitan en las tumbas alentó en los etruscos la posibilidad (recurrente idea) de que el alma (signo distintivo humano) pudiese emprender un viaje por cavernarios e intrincados ríos subterráneos hacia las homéricas islas de los Bienaventurados<sup>180</sup>.

Acomodando el pensamiento a la acción, varios siglos antes de nuestra era, los habilidosos y enigmáticos etruscos (inveterados barristas) inventaron las urnas funerarias (vasijas a guisa de cabañas coronadas por dinámicas figuras y formas llameantes para conservar las cenizas de los difuntos) y los sarcófagos presididos por estatuas de bienquitos esposos que, plácidamente recostados en un lecho de banquete<sup>181</sup>, afrontan la muerte con el cuerpo impoluto, la sonrisa franca y el alma predispuesta para el viaje sin retorno.

Partiendo de un barro grueso, elemental, tosco, en estado original, arrancando a la tierra con las uñas, sin conocimiento aún del torno de pie (tercera mano del ceramista), los etruscos modelan peculiarísimas vasijas, coronadas por diminutas figuras que, cocidas en el horno, toman una especial entonación metálica (entre gris nocturno y negro humo) que anticipa la pátina sin alma del óxido férrico: la reputada cerámica de impasto.

El después evocado en los actuales souvenirs, inevitablemente remite a ese ayer tan real que parece que aún no hubiera del todo transcurrido. En verdad nadie se baña dos veces en el mismo río. Y menos: si el río es virtual. Pero el recurrente légamo del río Volturmo, tan grato a la mano y

179 La idea también sería aplicable a las figuritas de barro de divinidades femeninas de Çatal Hüyük o las (del mismo material) que representan a la Diosa Madre encontradas en diversos yacimientos micénicos, minoicos y cicládicos, las figuritas con niño en brazos (kourothrops) y las casitas de barro de la Grecia arcaica, las cretenses, las hallstáticas, las etruscas... Y, también, los ushbetis: figuras de servidores egipcios realizando labores domésticas para asegurar la supervivencia del dueño en el Más Allá; aisladas, al principio y maquetas formando escena, después.

180 Para más y mejor información sobre el tema véase: ELVIRA, Miguel Ángel. El arte etrusco y romano. En *Historia del arte, I, El Mundo antiguo*. Alianza Editorial. Madrid, 2005. RODRÍGUEZ NEILA, J. F. Antigüedad clásica. En *Historia Universal*, t. IV. Instituto Gallach. Barcelona, 1992. HUIGHÉ, René: *El arte y el Hombre*, t. I. Planeta, Barcelona, 1966.

181 Vid. n. 11, 12, 13 y 14.

caro al arte, recuerda que antes que Capua la ciudad fue Voltturnum<sup>182</sup>.

3. Cumple insistir en que todo aquí, incluso lo más antiguo, recuerda algo más antiguo aún. Capua 'la antigua' soterrada u orillada por Capua 'la nuova', la nueva Capua. Pero Capua 'la antigua', por más que la sepulten con cementos verticales, a orillas del Volturno, río invocado por la *Eneida*<sup>183</sup> que la abraza, riega, corona y diviniza, aún conserva restos de un relicario arquitectónico fundacional basado en lo etrusco, alba de tan memorable gloria posterior.

Fundada por este pueblo de impreciso origen (como todo pueblo remoto que se precie) llamóse en principio Voltturnum y fue capital de la Campania tras la ruina de Cumas<sup>184</sup>, llegando a albergar cerca de cuatrocientas mil almas. El general cartaginés Aníbal la tomó tras la batalla de Cannas<sup>185</sup>, internando en ella con sus tropas. Crónicas cuentan que era, por entonces, el lugar más deleitoso y ameno de Italia, un Edén nimbado por un embriagante aroma de huerta permanentemente en flor, un vino adormecedor y unas mujeres<sup>186</sup> tan irresistibles como

182 «Volturno. Dios indígena de los romanos, uno de los más antiguos en esta categoría. Según una tradición muy arraigada, era padre de Juturna y suegro de Jano, y su culto estaba a cargo de un flamen especial, el flamen Volturnalís, lo cual implica claramente la importancia del dios. La naturaleza o ser de Volturno es cosa hasta hoy bastante oscura y objeto de discusión y controversia entre los mitólogos. Para ello hay que presuponer en primer lugar que el nombre volturno lo aplicaban los latinos al viento sudeste, que era un viento impetuoso que en Italia hacía desastres, sobre todo en otoño. En segundo lugar hay que tener en cuenta la existencia de un dios fluvial, de este mismo nombre, que parece (según algunos) haber sido idéntico al dios del Tíber, mientras que comúnmente se le identifica con el río Volturno que riega Campania y pasa cerca de la antigua Capua. Este dios fluvial, como otros de este mismo carácter, fue hasta fines de la época antigua de Roma objeto de adoración de los habitantes de las riberas del río Volturno. Las autoridades religiosas de Capua iban en procesión, dos veces al año, a aquellas márgenes donde celebraban ceremonias públicas; el 1º de mayo, la fiesta se celebraba en Casilinum, o sea, la moderna Capua; el 25 de julio, la fiesta tenía lugar algo más arriba, en un sitio donde desde la carretera de Calatia (que atravesaba el río por un puente) se subía al templo de Diana Tifatina por el iter Dianae: cada vez, una de las partes principales de la solemnidad consistía en una lustratio».— Espasa.

183 Vid. n. 3 y 4.

184 Batalla marítima de Cumas (474 a.C.), en la que Siracusa acabó de una vez por todas con la superioridad naval etrusca, precipitando el declive y decadencia de este pueblo episódico.

185 Batalla de Cannas (216 a. C.), cerca de cuya localidad derrotó Aníbal al ejército romano.

186 «Grandes autores dicen de Pirro, rey de los epirotas, que amó tan desordenadamente a una mujer en Capua, que como una vez ella enfermara de unas fiebres recias, todas las veces que ella se purgaba, se purgaba también él; y todas las veces que ella se sangraba, se sangraba también él. Y lo que es más de todo: que con la sangre que sacaba a ella del brazo, se lavaba el rey Pirro el



Via Vincenzo Salzillo

la sed de beber cuando se tiene sed Batalla de Cannas (216 a. C.), cerca de cuya localidad derrotó Aníbal al ejército romano. Y tanto resultó ser así, que la Historia acusaría al enamoradizo ejército cartaginés (mientras el gato duerme, ni roba, ni araña, ni muerde) de haberse dormido en los «deleites de Capua»; locución que ha venido a ser proverbial, parte inseparable del acervo local y el quesiqué cotidiano<sup>187</sup>.

4. Deleites de Capua. Quien a buen seguro no conoció aquí tal cosa, salvo episódicamente, fue el mítico Espartaco<sup>188</sup>. Reducido a la condición más infame y degradante

rostro. Tito Livio dice que nunca fuera Aníbal vencido de los capitanes de Roma si primero no fuera vencido de una mujer en Capua; y de verdad más fueron para él aquellos crueles dolores que no dulces amores; pues de allí sucedió que habiendo sido diecisiete años Señor de Italia, vino a ser vencido en su propia tierra. De todos estos ejemplos podemos colegir cuán peligrosa cosa es al siervo del Señor tratar mucho con mujeres, ni tener con ellas muchas familiaridades, porque la mujer es como la liga o la cola; que es fácil de tocar y muy difícil de despegar» (Antonio de Guevara (1480-1545): Oratorio de religiosos y ejercicio de virtuosos. Cap.: Del trabajo que pasan los siervos del Señor en ser castos, y de cómo son en este vicio muy tentados).

187 Tan omnipresente en la literatura como en la conversación, con la cual expresión se justifican actitudes cansinas, beatíficas incluso. Los deleites de Capua (como el valor en el ejército) se presuponen.

188 Espartaco. Nacido en Tracia (año 113 a. C.), en la pequeña aldea de la que tomó el nombre, de raza numidia y sangre noble. Desertó del cuerpo auxiliar del ejército romano, en el que servía como soldado. Reducido a la esclavitud, fue llevado prisionero a Capua, en donde se había establecido la principal academia para la educación de los gladiadores; quienes, reducidos en cuarteles y sujetos a una bárbara disciplina, llevaban una vida infrahumana. Huido de

que alcanza al ser humano: la esclavitud, logró huir de la escuela de gladiadores local (cantera de la de Roma) liderando la sublevación de los esclavos contra el ejército romano<sup>189</sup>. De tan memorable suceso (elevado por Hollywood a espectáculo circense) hablan locuazmente en Capua las ruinas de su tenaz anfiteatro romano<sup>190</sup>, al que ojalá pudiera oírse recontar su historia con la locuacidad del Duomo, siquiera fuera para alertar a la gente de buena voluntad de hasta donde puede llegar la crueldad humana.

También en Capua, los propios capuanos fueron privados de ese apego y devoción por el deleite que se les atribuye como bien intrínseco porque de la tierra emana como un embriagante y contagioso éter, cuando en los momentos de eclipse y caída del Imperio Romano (albores del siglo IV de nuestra era), siendo la segunda ciudad más grande de Italia, después de Roma, los vándalos de Alarico (410) y los de Genserico (455) la destruyeron, saquearon e incendiaron, diezmando su población.

Como el Ave Fénix, Capua se ha visto obligada a renacer varias veces de sus propias cenizas. La Historia es así de cruel, incluso con los lugares más apacibles, risueños y bien dotados por naturaleza. Recuperados los supervivientes de aquel acontecimiento fundaron un principado independiente lombardo. Pero en el año 851, durante la guerra de sucesión por el ducado de Benevento, la ciudad nuevamente fue reducida a cenizas. Esta vez, por una banda de sarracenos. Vuelta a empezar. Los supervivientes, piedra a piedra, fundaron la moderna Capua en el sitio del antiguo puerto fluvial de Casilinum.

5. Ni las locuras de los hombres, ni las catástrofes naturales, ni las epidemias, ni los regímenes políticos, ni lo bueno

Capua, junto a un grupo de setenta y cuatro compañeros de infortunio (al que pronto se unieron muchos más), libraron muchas batallas y guerrillas de castigo, poniendo en jaque a la orgullosa Roma, a la que lograron hacer tambalearse. Su fuerza, sagacidad y arrojo adquirieron tintes legendarios. Perekó en la batalla de Silaro (año 71 a.C.). Fuente: Espasa.

189 Hechos atroces, previos a nuestra era, acontecieron en Capua y sus alrededores. En represalia por las crucifixiones a que los romanos condenaban a los esclavos sublevados que apresaban (llegaron a crucificar a más de seis mil en la vía militar de Capua a Roma), los esclavos sublevados, a su vez, asesinaban inclementemente a cuantos romanos atrapaban (ley del Talió); a los cuales, a veces, obligaban a morir luchando en un improvisado circo como gladiadores para que supieran el horror que suponía ser gladiador.

190 Otros monumentos romanos de Capua: Arco de Adriano y Tumba romana; ambos bien conservados, siendo esta última construcción francamente impresionante por su alzado y originalidad.

ni lo malo en intrincada sucesión han logrado diluir en el magma del olvido los deleites de Capua, aura que impregna desde el alba de sus días el ser de los lugareños, su carácter, su estilo, su personalidad, llevando todo eso consigo (en vivísima inmanencia) allá donde estén o vayan, por ser algo connatural, innato, tan irrenunciable como el aire que procura aliento a los pulmones.

Los deleites de Capua representan un modo de ser y de sentir. Y más aún: un modo de estar en la vida. Al que, naturalmente, no fue ajeno Nicolás Salzillo.

Deleites de Capua, los deleites de Capua.

«Pregúntese con mímica italiana, juntando las llemas de los dedos: ¿Qué?»

Y aventúrese una respuesta: vivir el ocio activo con contemplativa modorra o filosófica galbana. Sentir que el tiempo pasa sin importar que pase, como se desliza la arena entre los dedos de la mano cuando se aprieta tumbado al sol de la playa. Discurrir sin pretensiones ni prisa por la ciudad alegre y confiada, escaparateando y parándose aquí y allá a fijar en el bloc de notas los matices de una fachada de piedra aviruelada expuesta al rigor del mediodía canicular.»

Deleites de Capua, los deleites de Capua.

«Sentarse, feliz, en una terraza de la piazza Metteotti, junto a la iglesia de Santa Maria Maggiore, que fundara el obispo Simanco, pedir un café solo, entrecerrar los ojos, acercarse la taza a la nariz, aspirar hondo su aroma, beber abismado en sí, ensimismado, y sentir que la deleitosa infusión, espesa, humeante y rubioscura, interesa el alma hasta el fondillo mientras los monumentos cuentan con pétrea voz las fantásticas historias que han vivido en reñida competencia con los campanarios, que explican lo mismo en bronce.»

6. Nicolás Salzillo, capuano hasta la médula, nació y creció en este lugar y en este ambiente, que sin duda alguna impregnó su ser y trascendió a su modo. Del arte etrusco y del romano supo. Y del uno y del otro espontáneamente tomaría cuanto juzgara oportuno, antes de adentrarse en el estudio de los secretos y técnicas del oficio escultórico y la imaginaria barroca.

Que todo esto influyera en él se cae por su propio peso.

De Nicolás Salzillo ha quedado poca obra. Nada tendría de extraño que el capuano fuera más bien remiso en lo tocante al trabajo, predispuesto por naturaleza, origen, formación y condición a otros disfrutes naturales; como el de no hacer más de lo preciso y sólo cuando se precisa: los deleites de Capua.

Se ha afeado, también, a Nicolás Salzillo la tosquedad del modo. Y un detalle en el que vale la pena detenerse: la desmesura de los ojos en relación con las cabezas de las imágenes escultóricas a él debidas<sup>191</sup>. Y es el caso, vaya por Dios, que tales rasgos son patentes en no pocas figuras etruscas<sup>192</sup>.

Cuánto arte etrusco, romano, paleocristiano, bizantino, cristiano, renacentista, manierista y barroco vio, estudió y copió el escultor santamariacapuano Nicolás Salzillo antes de ensayar formas propias es cuestión a la que nunca podrá contestarse por falta de datos fiables<sup>193</sup>.

7. Del ambiente familiar, clima hogareño que presidió su infancia, adolescencia y primera juventud nada ha trascendido. Ni siquiera es posible determinar documentalmente si tuvo (o no) más hermanos y si pasó sus primeros años de vida en Santa María de Capua y en qué lugar de la ciudad vivía y trabajaba la familia y cuáles eran su ocupación, formación y nivel económico. O si, por el contrario, la familia se trasladó a Nápoles<sup>194</sup>, llevándole consigo. O si le mandaron, a él solo, a estudiar arte a la gran ciudad, capital del reino, y, por tanto, la que más posibilidades ofrecía a un joven deseoso de aprender y triunfar.

En el plano sociopolítico, la vida de Nicolás Salzillo transcurre durante el reinado de dos monarcas: Carlos II 'El Hechizado' (1661-1700), rey de España (1665-1700), último de la casa de Habsburgo, y Felipe V (1683-1746), duque de Anjou<sup>195</sup>, rey de España (1700-1746), primero de la casa de Borbón,

por quien tuvo gran simpatía rayana en devoción<sup>196</sup>, y cuatro virreyes de Nápoles<sup>197</sup>; cuestión, esta última, sobre la que se volverá al analizar la presunta recomendación del virrey de Nápoles para que Nicolás Salzillo probara fortuna en Murcia (tema sobre el que mucho se ha escrito y nada probado).

8. En cuanto a la formación artística de Nicolás Salzillo, el biógrafo italiano Palmieri esboza una pista que, por nueva, se ofrece como sugerentísima:

«Se formó en artes con Pedro Ceraso, maestro de escultores en madera del barroco napolitano, hacia finales de siglo<sup>198</sup>».

Pedro Ceraso, maestro de escultores en madera del barroco napolitano<sup>199</sup>, hacia finales de siglo ('tardoseicento'). He aquí un dato al que conviene acogerse, por desconocido hasta la fecha: la temprana dedicación de Nicolás Salzillo al aprendizaje de la escultura, en la especialidad 'talla en madera'; pasión y habilidad debidas al escultor Pietro Ceraso, maestro de los escultores en madera (tallistas) del barroco napolitano; pasión y habilidad que él, a su vez, transmitiría al menos a sus dos hijos varones<sup>200</sup>.

De manera que la especialidad elegida por Nicolás Salzillo fue desde el principio la talla en madera y el estilo del maestro, el arte barroco ('tardoseicento'). Así lo sugiere Palmieri<sup>201</sup> al precisar que «a finales de siglo se inicia al arte con Pietro Ceraso<sup>202</sup> maestro de escultores en madera (tallistas) del

191 Segado Bravo, Pedro. *El escultor Nicolás Salzillo y el trascoro de la colegial de San Patricio de Lorca (1984)*, s/p, citando a Sánchez-Rojas Fenoll: «Las esculturas de Nicolás de Bussy, como las de Nicolás Salzillo, se distinguen por sus ojos, grandes para el tamaño de sus cabezas, que en Salzillo sirven para acentuar la torpeza e inexpresividad de la obra, por su mirar entre asombrado y bobalicón».

192 En la estética etrusca, las proporciones no cuentan. El artista etrusco sacrifica las proporciones para resaltar la cabeza o alguna de sus facciones: Sarcófago de los esposos (h. 520 a.C.), Apolo de Veyes (h. 500 a.C.) o Tumba de los Augures (h.529 a.C.), tapadera de urna hallada en Volterra (siglo II a. C.), etc.

193 Sobre el siempre polémico tema de las influencias no es preciso insistir mucho. Parece, sin embargo, fuera de toda duda que es más fácil que el arte de una zona influya a quien en ella nace y se hace artista que a quien nunca pisa ese lugar, y si de ello acaso llega a saber es por referencias.

194 Capital de los reinos de Nápoles y Dos Sicilias. La historia del reino de Nápoles (antiguo estado del sur de Italia) se inicia en 1442, cuando Alfonso V de Aragón toma su territorio a los angevinos. Perteneció a España hasta 1713. En 1735 pasó a poder de Sicilia y desde 1860 quedó integrado en Italia.

195 Nicolás Salzillo fue bautizado (1672) en la misma iglesia parroquial (Santa María Maggiore) y puede que en la misma pila bautismal que Roberto de Anjou (1277). Vid. n. II-36.

196 Vid. n. II-52.

197 Antonio Álvarez Osorio, marqués de Astorga, virrey (1672-1675); Fernando Fajardo y Álvarez de Toledo, marqués de los Vélez, virrey (1675-1683); Gaspar de Haro, marqués del Carpio, virrey (1683-1687); Francisco de Benavides, marqués de Santisteban, virrey (1687-1696); Luis Francisco de la Cerda y Aragón, duque de Medinaceli, virrey (1696-1702); Juan Manuel Fernández Pacheco, duque de Escalona, virrey (1702-1707) (último virrey de Nápoles).

198 Fulvio Palmieri, op. cit.

199 Palmieri (en su cielo) me disculpará que, en principio y por principio, recelase del tal maestro Ceraso. Las enciclopedias y tratados de arte consultados coincidían en hurtarme su nombre. Posteriormente, Ceraso fue tomando carne como tallista en madera, relacionado con el belén, activo en Nápoles en las postrimerías del siglo XVII ('tardoseicento'). La abundante información recogida desde entonces no me ofrece ya la menor duda.

200 Francisco Salzillo Alcaraz (1707-1783) y José Antonio Salzillo Alcaraz (1710-1744), ambos reputados escultores en madera, con una presunta ocasional intervención al alimón (talla en piedra, iglesia de San Nicolás, Murcia). Sin embargo, no está del todo probado que intervinieran ambos hermanos en la citada obra; ni, en su caso, el grado de intervención de uno y otro. Al final de su vida, Francisco recurriría al modelado en terracota para la realización de su celebrado belén (belén Salzillo).

201 Palmieri, Fulvio, op. cit.: «Formatosi all'arte di Pietro Ceraso capo-scuola degli scultori in legno del barroco napoletano, alla fine del secol».

202 En muy diversos estudios, Ceraso aparece ligado al fenómeno del belén napolitano. Para más información tecléese preseppe o presepio en Google u

barroco napolitano»<sup>203</sup>. Lamentablemente, el biógrafo italiano no da más detalles sobre el tal maestro Ceraso<sup>204</sup>, cuyo taller de escultura (donde ejercía su magisterio) lo más probable es que se ubicara en la populosa ciudad de Nápoles<sup>205</sup>.

La expresión 'a finales de siglo' debe entenderse en sentido amplio, ya que a fines de siglo (h. 1697) es, precisamente, cuando Nicolás Salzillo emigra a Murcia, tras completar su formación en Nápoles, que podría haberse materializado bien como simple alumno de Ceraso o como ayudante-discípulo del maestro; cuestión esta harta probable, ya que en el año 1684<sup>206</sup> se documenta la realización por el escultor Ceraso del belén para el monasterio de Santa Clara<sup>207</sup>, que debió ocuparle varios años.

9. Nacido en 1672, es verosímil que Nicolás Salzillo iniciara sus estudios artísticos sobre los catorce años<sup>208</sup> (1686), lo que adelantaría en un par de años la fecha (1688) que a este propósito se viene barajando en Murcia, lugar donde al santamariacapuano más y mejor se ha estudiado.

Pietro Ceraso, tallista en madera, reputado maestro local.

Que Pietro Ceraso, maestro de escultores napolitanos en madera (tallistas), fuera quien le inoculara en vena la pasión por la talla en madera, que él, a su vez, transmitiría al menos a su hijo Francisco<sup>209</sup>, es una posibilidad a la que merece la pena agarrarse con miras a posteriores estudios de este escultor a quien la universal fama del hijo ha oscurecido.

---

otro buscador.

203 «Innumerevoli furono gli scultori di importanti monumenti e statue che si dedicarono anche alla scultura, in legno, di tali manichini: Pietro Ceraso, Domenico Di Nardo, Giacomo Colombo, il quale, trasferitosi a Genova, dette poi impulso notevole alla produzione del presepe in Liguria». (Fuente: Internet, ed. electrónica, s/a).

204 Obtener información sobre Pietro Ceraso requiere mucha paciencia; los datos se ofrecen con cuentagotas. Todas las fuentes, sin embargo, coinciden en atribuirle la autoría del único belén del 'tardoseicento' documentado: el del monasterio de Santa Clara (1684) en la ciudad de Nápoles.

205 Por razones obvias, los mayores talleres y máximas posibilidades de trabajo y éxito para los artistas locales se radicaban en la ciudad de Nápoles, al socaire del palacio del virrey de turno y su poderosa corte.

206 Esta fecha es convencional, fijando tal vez el año del inicio del belén, que Ceraso dejó inconcluso.

207 Nápoles. Iglesia de Santa Maria in Portico. Importante belén del año 1684 con 24 grandes figuras, obra (inconclusa e incompleta) de Pietro Ceraso.

208 Edad muy aceptable si su vocación fue, como se supone, temprana y decidida.

209 La mayor parte de la obra de Francisco Salzillo (1707-1783) es en madera policromada.

Los Salzillo (padre e hijo) siempre se atuvieron a esta especialidad escultórica. En consecuencia, la revelación de Palmieri da pie a conjeturar que fuera, en efecto, Ceraso el factor determinante de esta inclinación a la que tanto y tan buen partido acabarían sacando los Salzillo. El maestro, especialista en la talla en madera, belenista activo, sembró en tierra receptiva.

Lo demás no fue sino consecuencia, feliz resulta.

10. Con Ceraso (escultor del tardoseicento napolitano)<sup>210</sup> se abre un nuevo y esperanzador camino a la investigación sobre la fuente de inspiración de los Salzillo; nuevo y esperanzador en el más amplio sentido, pues hasta ahora no consta que el nombre de este escultor y maestro de escultores en madera napolitanos (tallistas) haya figurado entre los barajados maestros de Nicolás Salzillo, circunscrito al entorno de los hermanos Perroni<sup>211</sup>.

¿Ceraso? ¿Perroni? ¿Y por qué no Ceraso y Perroni e incluso otros?

Estos escultores, Pietro Ceraso y los Perroni, coinciden en el tiempo y el lugar, son contemporáneos y probablemente coteráneos, trabajan en Nápoles y alrededores y son numerosas las citas donde sus gracias aparecen estrechamente ligadas, siempre en relación con el belén napolitano<sup>212</sup>.

Con Pietro Ceraso y los Perrone aparecen los también hermanos escultores Pietro y Gaetano Patalano<sup>213</sup>, todos ellos relacionados (de razón es insistir) con la práctica, difusión, renovación y consagración del belén napolitano en la última mitad del siglo XVII ('tardoseicento') y a quienes se les atribuye: talento, destreza, habilidad, dinamicidad, afán de

---

210 Al frente del taller pudo sucederle su hijo, Francisco Ceraso, activo en el primer tercio del siglo XVIII. Así lo sugiere el apunte contenido en el ensayo *Il presepe napolitano* de Gian Giotto Borrelli: «...1723, anno in cui ne fu redatto un inventario dallo scultore Francesco Ceraso, forse figlio di quel Pietro Ceraso che nel 1684 aveva eseguito pastori per il presepe delle monache di Santa Chiara».

211 Aniello y Michele Perrone (activo al menos en 1633).

212 Stefano De Caro: *Aspetti storici e artistici del Presepe Napoletano*; Roberta Castello: *Il successo mondiale delle tradizioni del presepe, le grandi collezioni, i media e il nuovo collezionismo*. Para más detalles: tecléese presepe o presepio en Google u otro buscador.

213 Dos son los Perrone (Aniello y Michele) y dos los Patalano (Pietro y Gaetano). Tal circunstancia autoriza a pensar que trabajaban en equipo, muy posiblemente con un taller en el que contarían con ayudantes-discípulos, ya que el belenismo (tanto en madera como en barro) pasa por muchas fases en las que todas las manos son pocas, dividiéndose el trabajo en numerosas tareas complementarias. A Pietro Ceraso pudo sucederle en el taller y el magisterio su hijo Francesco (activo en los primeros años del siglo XVIII). Vid. n. 47.

innovación... y, a mayor gloria del género, la invención de un motivo temático de nuevo cuño: la figura de los pastores, los pastorcitos de Belén.

11. En varios estudios consta que las figuras de vestir (manichini di legno snodabile) fueron introducidas en Nápoles por los habilísimos artistas: Michele Perrone y Pietro Ceraso. Y, precisamente, en el buen crédito de este último artista, Pietro Ceraso<sup>214</sup>, se asienta «el belén (presepe) más grande jamás realizado con tal técnica, encargado al artista por la iglesia de Santa Maria in Portico», ya referido<sup>215</sup>. Dado que la fecha de realización del belén de Pietro Ceraso (el más grande jamás realizado con figuras de vestir) se documenta en el año 1684<sup>216</sup> cumple resaltar que el joven escultor Nicolás Salzillo pudo, en algún modo, colaborar con el maestro<sup>217</sup> en la realización total o parcial de alguna de sus figuras posteriores. Pero a falta de datos más concretos, tal posibilidad no es más que una hipótesis de trabajo.

214 «Specialista in questo genere di lavori fu lo scultore Pietro Ceraso a cui fu affidato l'unico presepe tardo seicentesco documentato: quello delle monache di S. Chiara, del 1684, con figure di diversa grandezza, in modo da essere collocate su piani sfalsati e dare così il senso della profondità spaziale, specialmente nel cammino dei pastori verso la grotta». Edición electrónica, sin firma: Il presepe napolitano (I, II y III).

215 «Napoli - Chiesa di Santa Maria in Portico. Importante Presepio del 1647 con 24 grandi manichini. Specialista in questo genere di lavori fu lo scultore Pietro Ceraso a cui fu affidato l'unico presepe tardo seicentesco documentato: quello delle monache di S. Chiara, del 1684, con figure di diversa grandezza, in modo da essere collocate su piani sfalsati e dare così il senso della profondità spaziale, specialmente nel cammino dei pastori verso la grotta. E' un tentativo di illusionismo prospettico, perfezionatosi poi in seguito con la creazione di appositi pastori "per lontano". Tale presepe, del quale abbiamo una foritana superstite, venne rimodernato alcuni decenni più tardi, quando già le figure di primo piano alte poco più di 90 cm. (due palmi e mezzo) dovevano apparire troppo statiche e antiquate. Vennero così realizzate in un ampio fondale scenico più di cento figure, di dimensioni decisamente ridotte, ad animare un affresco sui mestieri e gli svaghi del popolo partenopeo. I presepi di chiesa erano generalmente disposti in tre sequenze corrispondenti ad altrettante cappelle: nell'anfratto roccioso il Mistero della Natività; sulla destra i pastori che hanno ricevuto l'Annuncio dall'angelo e si incamminano verso la grotta, e a sinistra il Diversorium di memoria evangelica: la taverna; esemplari di qualità mediocre. Del documentato presepe settecentesco dello scultore Francesco Di Nardo, specialista in figure di animali in legno intagliato, eseguito per la chiesa della SS. Annunziata rimangono un oste e un cantante». Información promocional, versión electrónica.

216 Todas las fuentes consultadas coinciden en la fecha; salvo Stefano de Caro, op. cit., que acaso baila las cifras: «Alla metà del XVII secolo, nel 1648, Pietro Ceraso realizzò un presepe con pastori lignei alti due palmi e mezzo per la chiesa di Santa Chiara, ma figure di dimensioni notevoli nel tardo Seicento continuarono ad essere commissionate ormai solo da chiese e conventi».

217 Borrelli, Gian Giotto: Il presepe napolitano, versión electrónica. «...1723, anno in cui ne fu redatto un inventario dallo scultore Francesco Ceraso, forse figlio di quel Pietro Ceraso che nel 1684 aveva eseguito pastori per il presepe delle monache di Santa Chiara».

De haber sido así, Nicolás Salzillo podría, en algún momento, haber alentado la idea de poner tierra por medio y viajar a un lugar donde poder desarrollar lo aprendido sobre belenes en Nápoles. Pero dicha posibilidad se compadece mal con los hechos, tercios a más no poder. No consta, ni oral ni documentalmente, que Nicolás Salzillo realizara belén alguno en Murcia.

Si lo intentó y no logró apoyos, medios, mecenas, encargos, es cuestión que tal vez nunca logre despejarse (salvo sorpresas), porque el interesado se llevó a la tumba los pormenores de su biografía.

Lo cual no empece, sino todo lo contrario, que hablara de tema tan sugestivo, base de su formación como tallista en madera, al hijo, Francisco, futuro artífice del más grande belén de autor del siglo XVIII<sup>218</sup>.

En tal caso e indirectamente, Ceraso habría sido el antecedente del celebrado belén del hijo de Nicolás Salzillo, la remota luz que alumbra el siempre difuso jardín de los caminos que se bifurcan.

12. En buena parte de los estudios sobre el belén napolitano, Pietro Ceraso figura inevitablemente en el elenco de los artistas más solicitados y mejor pagados de su tiempo (fin del siglo XVII), con Il Trilocco, Il Somma, Angelo de Vivo, Francesco Gallo, Giuseppe Picano, Lorenzo Mosca, Lorenzo Vaccaro, Domenico Di Nardo, Giacomo Colombo, Giuseppe Sammartino, Saverio Vassallo, Andrea Falcone, Il Buonino, entre otros muchos.

Empero, de la personalidad y arte de Pietro Ceraso el material escasea. El lugar y la fecha de nacimiento y muerte se desconocen. Quién fue, en realidad este artista, es un misterio, pues tampoco consta que se le haya biografiado<sup>219</sup>. No obstante, con la figura de Pietro Ceraso, maestro de tallistas en madera y renovador del belén napolitano, se abre una

218 Belén Salzillo, en Museo Salzillo, Murcia.

219 Catello, Roberta, op. cit, atribuye a Pietro Ceraso dos belenes, Santa Maria in Portico, 1647, y Santa Clara, 1684, con casi cuarenta años de diferencia en la fecha de realización: «Del Presepe della chiesa di Santa Maria in Portico realizzato dallo scultore Pietro Ceraso nel 1647, che secondo le fonti documentarie doveva comprendere le scene della Sacra Famiglia, Adorazione dei pastori e dei Magi, a grandezza naturale in legno intagliato e dipinto, rimangono soltanto quattro figure: un re mago, un bambino, il bue e l'asino, e del presepe commissionato a Giacomo Colombo nel 1697 pochi esemplari. Lo stesso Ceraso esegui quello della chiesa di Santa Chiara nel 1684 di diversa grandezza (92, 57 e 52 cm), sviluppato su più piani ed articolato entro un ampio spazio. Di quest'ultimo ci sono pervenuti pochi esemplari tra cui una donna "foritana" (63 cm), due capre ed una pecora».

nueva línea de estudio para el desentrañamiento de la remota formación artística de Nicolás Salzillo, que tal vez fue más empírica y práctica (trabajo a pie de obra, en el taller del maestro) que teórica (escuela de artes y oficios).

13. En base al historiador italiano Genaro Borrelli, la profesora Sánchez-Rojas Fenoll<sup>220</sup>, que sin duda alguna es quien ha producido hasta la fecha el estudio más completo sobre Nicolás Salzillo, anota:

«En 1689 entra de aprendiz, con 18 años, en el muy prestigiado taller de los Perrone, famosos escultores napolitanos. A la muerte de su maestro, Aniello Perrone, en 1696, lo que significó el cierre del taller familiar, ya que su hermano gemelo, Michele, había muerto tres años antes, tuvo que emprender nuevos caminos. Quizá su más que limitada destreza en el oficio, algo totalmente demostrado en las propias esculturas que realizó en Murcia en su primera época, le impidieran abrir, en su tierra, un taller propio o encontrar un puesto de trabajo razonable con otros maestros: el caso es que abandonó Italia».

La línea seguida hasta ahora por tan meticulosa investigadora (formación de Nicolás Salzillo con los Perrone) podría completarse con la nueva línea que abre la aportación de Palmieri (formación de Nicolás Salzillo con Pietro Ceraso). Una línea no tiene porqué excluir a la otra. Que ambas pudieran complementarse es razonable. Todo aspirante a artista, en su fase formativa, utiliza en su provecho cualquier posibilidad que se le ofrezca. Ceraso y los Perrones pudieron haber coincidido en ser sus maestros. Y, con ellos, los restantes artífices de la renovación del belén napolitano.

Que a Nicolás Salzillo le atrajera el tema del belén o que, por el contrario, lo considerara inconveniente (para su justa ambición de escultor grande) es cuestión que con los datos disponibles sólo puede resolverse en este último sentido. La idea del belén nunca entró en sus cálculos, salvo que no encontrara eco suficiente en Murcia, su ciudad de acogida.

Posiblemente, Nicolás Salzillo no fue, en artes, todo lo habilidoso que pretendió ser. Le faltó inventiva, habilidad, ingenio, talento, mano, empeño. Pero su formación artística se presume meticulosa y sólida.

Que llega a Murcia sólidamente formado en artes lo confirma un dato incontrovertible. Apenas dos o tres años después de aposentarse en la ciudad, en el año que cierra el

siglo XVII (1700), gana en concurso<sup>221</sup> (¿frente a Nicolás de Bussy?<sup>222</sup>) la ejecución para la murciana Cofradía de N. P. Jesús de la obra *La Mesa de los Apóstoles*, que podría haberla realizado haciendo un guiño de complicidad a San Prisco de Capua, a quien la tradición capuana atribuye nada menos que la propiedad del Cenáculo<sup>223</sup>.

Nicolás Salzillo halla en Murcia los deleites de Capua.

Aquí, casa y se acomoda.

1700 es una fecha memorable en su biografía en blanco.

Con la realización, en este año que cierra el siglo XVII, de *La Mesa de los Apóstoles* se inicia la relación de los Salzillo con la murciana Cofradía de Nuestro Padre Jesús: la de los Nazarenos.

Loado sea el hado que unió sus destinos con tan indisoluble vínculo<sup>224</sup>.

## V. MÁS ATA MOÑO DE MURCIANA QUE MAROMA DE BARCO

1. La fecha exacta de la llegada de Nicolás Salzillo (1672-1727) a la ciudad de Murcia se desconoce, así como las causas que motivaron el viaje y el medio y forma en que llegó, con qué medios, con qué apoyos, con qué credenciales, con qué caudal, solo o acompañado<sup>225</sup>, por propia iniciativa o reclamado por alguien, con bocetos en el zurrón o con las manos vacías.

221 Asunto sólo parcialmente tratado y nunca del todo aclarado. Las bases del supuesto concurso se desconocen, sus condiciones y condicionantes, sus cláusulas y, en fin, todos sus pormenores. Lo que tradicionalmente se repite, autor tras autor, es que en 1700 ganó el tal concurso Nicolás Salzillo.

222 Nicolás de Bussy (1651-1706), activo en Murcia (desde su llegada en 1688) durante un largo tiempo, entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. La diferencia de calidad entre ambos escultores (Salzillo/Bussy) insta a pensar que Bussy se habría llevado el encargo de calle. Más factible es que Bussy hubiera desistido del encargo por no encontrarlo apropiado a su modo o por exceso de trabajo o movido por los muchos tormentos espirituales que al estrasburgués atenazaban. Tampoco es improbable que para el gusto de los responsables de la Cofradía de Jesús el modo de Bussy les pareciera excesivamente bronco y oscuro, y que en el recién llegado a la ciudad, Nicolás Salzillo, vieran una nueva luz, una gracia ajena al adusto Bussy, el risueño amanecer napolitano, reflejo vivo de 'los deleites de Capua'. Vid. n. 24.

223 Vid. n. 1-23.

224 A una primera obra de Nicolás Salzillo (1672-1727) para la Cofradía: *La Mesa de los Apóstoles* (1700), seguirían ocho grandes obras de Francisco Salzillo (1707-1783), significándose éste como 'el escultor de cámara de la Cofradía de Jesús'; hecho insólito en los anales de las cofradías pasionarias españolas.

225 Se ha aventurado (Espasa) que llegó acompañado por el mismísimo virrey de Nápoles, con el propósito de presentarlo en la Corte. De manera que Madrid era su natural y lógico destino. Vid. n. 6.

220 Sánchez-Rojas Fenoll, M. C.: *La génesis...* (2006), p. 57.

Su caso no tiene nada de excepcional, pues son legión los artistas italianos que en los siglos XVII y XVIII acuden a España atraídos por la demanda de éstos existente en la Corte y en las más importantes ciudades del Reino<sup>226</sup> donde se llevan a cabo ambiciosas obras arquitectónicas para las que se necesitan artistas capaces, con empuje, talento, decisión e iniciativa.

No es descabellado aventurar que la llegada de Nicolás Salzillo a Murcia se concretara, necesariamente, en el periodo que media entre 1695 y 1699. Llega, por tanto, con veintipocos años de edad<sup>227</sup>, joven e ilusionado, preparado y capaz, pero con escasa experiencia, poca obra<sup>228</sup> en su haber y parco crédito<sup>229</sup>, aunque otros aventuran la tesis contraria<sup>230</sup>.

Dado que sobre el particular nada hay documentado, cuanto se diga al respecto debe ser tomado con las máximas cautelas en espera de posible confirmación futura, lo que nunca ha de descartarse, ya que la fuente italiana ofrece aún muchas posibilidades para la investigación. Y, también, el muy nutrido, pero intratable archivo del virreinato de Nápoles.

2. El historiador Montojo<sup>231</sup> engloba la biografía del escultor santamariacapuano entre los paréntesis (1669-1727), debiendo la primera data, ya plenamente documentada, retrasarse tres años. Ergo: Nicolás Salzillo es, a su llegada a Murcia, algo más joven de lo que se venía presumiendo en algunos esbozos biográficos. En cuanto a la fecha de arribo, el citado historiador toma partido por el año 1695, que es muy posible sea la fecha correcta.

«Cuando Nicolás Salzillo se instaló en Murcia (1695), la costa del Reino de Murcia se vio nuevamente amenazada por la armada francesa, tras el bombardeo de algunos puertos españoles, como los de Barcelona, Alicante (1691) y Málaga (1693), al que seguirían —según fuentes francesas— el de Car-

tagena (1697), y las autoridades del Reino de Murcia tuvieron que hacer grandes esfuerzos para enviar tropas a la costa y a Cataluña (premiados éstos y los anteriores con títulos nobiliarios, como los de marqueses de Iscar, Corvera y Torre Pachecho y conde de Vilalleal), donde no pudieron evitar el asedio y la conquista de Barcelona por las tropas de Francia, la gran potencia europea del momento, que obtuvo un nuevo reconocimiento en la Paz de Ryswick, aunque logró pocas anexiones territoriales, como la del Haití francés en La Española (1697); en este mismo año el ejército del emperador Leopoldo I de Austria derrotó en Zenta a los turcos, consiguiendo posteriormente que firmasen la Paz de Carlowitz (1699)».

De los tres bombardeos ahitados por Montojo, y presumiendo que Nicolás Salzillo hubiera llegado en 1695 por el puerto de Cartagena (como se supone), sería el bombardeo de este puerto por los gabachos (1697) el que habría podido presenciar y sufrir, pues nada impide aventurar (ni autoriza a afirmarlo) que durante un cierto tiempo el santamariacapuano hubiera permanecido en Cartagena<sup>232</sup>, sobre todo si traía cartas de recomendación para el Obispado, que, en las postrimerías del siglo XVII, atraviesa un momento sombrío, con obispos episódicos, que, como S. M. el Rey<sup>233</sup>, parecen gafados.

3. Dos obispos en tan sólo dos años pudo haber conocido Nicolás Salzillo, siquiera de oídas, en Cartagena<sup>234</sup> o Murcia. El 27 de julio de 1695, Martín Joanis de Echaz (1695-1695) toma posesión, por poderes, del Obispado de Cartagena, consagrándose como tal en Valladolid el 28 de agosto. El 6 de noviembre, el nuevo obispo llega a Murcia. Y tan sólo once días después, el 17, muere y es enterrado en el trascoro de la Catedral. Díaz Cassou sutilmente razona que «había querido tener en Murcia una vejez tranquila y halló un sepulcro ignorado»<sup>235</sup>.

226 Principales artistas italianos desplazados a España, en los siglos XVII-XVIII: Amigoni, Giaquinto, Juvara, Sabatini, Sacchetti, Salzillo, Tiépolo, etc.

227 En lo mejor de lo suyo, en plena juventud, cuando todo es expectativa, promisorio campo.

228 Está por ver si en Italia realizó alguna obra antes de su traslado a Murcia. Posibilidad bastante remota; pues, en tal caso, seguramente ya habría transcendido. No es, sin embargo, improbable que hubiera colaborado activamente con el maestro Pietro Ceraso o con los Perrone.

229 Salvo su posible trabajo formativo (o algo más) en el taller de Pietro Ceraso o con los Perrone. Vid. IV-35.

230 En Espasa, por su voz, consta que llegó acompañado por el virrey de Nápoles, pero sin referir la fuente que sustenta tal afirmación. Vid. n. 11.

231 Montojo, Vicente. *Salzillo y las cofradías pasionarias de la diócesis de Cartagena*, p. 6. Real Academia Alfonso X el Sabio (Discursos de recepción de académicos). Murcia, 2003.

232 Si se conservaran los libros de llegadas y partidas de viajeros al puerto de Cartagena tal vez podría encontrarse algún asiento o razón de la llegada del italiano Nicolás Salzillo; sobre todo si (como consta en el Espasa) llegó acompañado del virrey de Nápoles, pues un hecho así suele registrarse.

233 Carlos II El Hechizado.

234 Por estas fechas aún no hay prensa en el reino de Murcia, lo que hurta al conocimiento hechos que hubieran quedado públicamente registrados de haber existido al menos un noticiero.

235 Para más información sobre el tema véase Díaz Cassou, Pedro. *Serie de los Obispos de Cartagena. Sus hechos y su tiempo*. Madrid, 1895.

Un pelín más de suerte tuvo su sucesor. El 10 de marzo siguiente, Francisco Fernández de Angulo, doctoral que había sido de Osma y de Toledo y obispo de Urgel, es trasladado al Obispado de Cartagena, a cuyo frente estará ocho años (1696-1704). Sería, por tanto, éste el primer obispo en ejercicio a quien Nicolás Salzillo (hombre de fe y ferviente servidor de la Iglesia) debiera obediencia. Algo inevitable para un escultor de imágenes religiosas, precisado no sólo de mecenazgo, sino de autorización, visto bueno y bendición, ya que en aquel entonces, en materia religiosa, no se hacía una imagen sin que la Iglesia emitiera su parecer y aprobación<sup>236</sup>.

Los tiempos no eran buenos. Los caletres andaban alterados. El país cabalgaba un tigre. S. M. el Rey era un triste títere en manos del destino. La suerte del Reino, sin descendencia, pendía de un hilo. Y el problema de la sucesión al trono aumentaba a medida que iban pasando los días y el monarca ofrecía los puntos más débiles de su naturaleza, que eran todos.

La llegada de Nicolás Salzillo al reino de Murcia coincide con el momento en que comienza a tomar cuerpo en el país la descabellada idea de que el maltrecho Carlos II está «hechizado» o «poseído de los espíritus malignos por obra de terceras personas»; lo que el propio monarca, atormentado, confía en secreto al inquisidor general, fray Juan Tomás de Rocaberti (enero de 1698)<sup>237</sup>. Nunca lo hiciera. El Gran Inquisidor llamó de urgencia a la Corte española al capuchino austríaco fray Mauro Tena, exorcizador de gran prestigio, cuya voz de trueno contribuyó a desmoralizar más al amedrentado monarca<sup>238</sup>. Todo lo cual debió dar al recién llegado a España Nicolás Salzillo una idea bastante precisa de dónde había instalado sus reales y de cómo se la gastaba por estos pagos la Santa Inquisición<sup>239</sup>.

Resalta, también, Montojo que «cuando Nicolás Salzillo, padre de Francisco, salió de Nápoles, esta ciudad era la capital de un virreinato, el de Nápoles, distinto del de Sicilia»<sup>240</sup>, y concluye que en esta etapa, de gran importancia para las

cofradías del reino de Murcia, se materializa «la edificación de una nueva ermita por la Cofradía de Jesús de Murcia (1676-1696)»<sup>241</sup>.

4. El papel que dicha cofradía (una de las más antiguas de Murcia) juega en el devenir de la familia Salzillo es indubitante. Nicolás Salzillo (1672-1727) le debe el que tal vez fuera el primer gran encargo<sup>242</sup> de su vida, una obra de gran empeño para la que acaso no estuviera del todo capacitado; y Francisco Salzillo (1707-1783), su aventajado hijo, los más decisivos (si no los más importantes) que recibió en su dilatada hoja de servicio al arte<sup>243</sup>: los singulares pasos que hoy forman la procesión de Viernes Santo en la mañana, bien llamada por ello 'Procesión de los salzillos'.

Circunstancia tal autoriza a interrumpir el hilo natural del discurso presuntamente biográfico de Nicolás Salzillo para tratar de esborzar, siquiera sea a grandes rasgos, el ambiente socio-político-religioso que late en la ciudad de Murcia en el convenido tiempo de su llegada.

Al margen de lo oficial, la vida sigue. De manera tal que mientras en la capital del Segura se espera con impaciencia la llegada del nuevo obispo, el 18 de febrero de 1696 el Concejo murciano concede gracia de representación a la Cofradía de Jesús, por las caritativas razones que recoge el acta del día:

«Jesús, gracias de representación

Al memorial de los mayordomos de la Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús<sup>244</sup> de esta ciudad, en que dicen que la compañía de comedias que actualmente está representando en ella, ha ofrecido de su parte la representación de hoy, para que su procedido sirva de limosna de por mitad a Jesús y al convento de Capuchinos.

236 Religioso en grado sumo, Nicolás Salzillo presumiblemente colaboró con la Inquisición (en calidad de veedor de imágenes religiosas), como más tarde haría su hijo Francisco.

237 *Historia de España* (dirigida por Luis Pericot), t. IV. "La Casa de Austria (siglos XVI y XVII)", pp. 268-269.

238 Comidilla era en la Corte que S. M. el Rey 'se cagaba encima al ver al exorcista'.

239 Grotesco episodio de nuestra historia, que causa sonrojo ya el sólo citarlo.

240 Montojo, Vicente, op. cit. p. 40.

241 El origen de las cofradías pasionarias en Murcia es muy anterior al siglo XVII; pero mil setecientos, antesala del siglo XVIII, es un momento decisivo para su posterior desarrollo. Reténgase esta fecha.

242 *La Mesa de los Apóstoles* (1700-1701). No consta, en la hoja de servicios de Nicolás Salzillo al arte, la realización de alguna otra gran obra previa, de semejante empeño. Ni en Murcia ni fuera.

243 Ocho obras maestras: *La Cena*, *La Oración en el Huerto*, *El Prendimiento*, *Los Azotes*, *La Caída*, *La Dolorosa*, *San Juan*, *La Verónica*; base de la procesión de Viernes Santo en la mañana. Más una, obra frustrada, con la que se pretendió en vano sustituir *La Mesa de los Apóstoles*, del padre; que, según todos los indicios, nunca gozó del parabién de la Cofradía de Jesús. A la tercera fue la vencida: *La Cena*, obra maestra de Francisco Salzillo.

244 La Cofradía de Nuestro Padre Jesús no permaneció indiferente a las obras de caridad y misericordia; sobre todo en el tiempo referido (siglos XVII y XVIII, principalmente).

En cuya consideración rendidamente suplican a esta ciudad, que usando de su grandeza, se sirva para el mismo efecto alargar la parte que tiene en la casa, dando por libre a su arrendador.

Y la ciudad habiéndolo oído, acordó hacer gracia de dicha entrada de Comedia a la dicha Cofradía y convento de Capuchinos y que por traslado de este acuerdo, se le haga buena a Juan Collados en su cuenta»<sup>245</sup>.

En los días 13 y 18 de agosto, la ciudad sufre inundaciones, nada extraño en sus anales. Y el 26 siguiente, sobre el ya asentado barro seco, se produce, al fin, la anhelada solemne inauguración y bendición de la iglesia o capilla de Nuestro Padre Jesús, por el vecino cura párroco de San Antolín, siendo el coste para la Cofradía de Jesús de medio millón de reales.

Cuando el mes acaba llegan nuevas de la toma de posesión por poderes del nuevo obispo de la diócesis, D. Francisco Fernández de Angulo.

Y, de vueltas con la tan citada cofradía, el 30 de septiembre la ciudad celebra la colocación de la imagen del titular, Nuestro Padre Jesús<sup>246</sup>, en la nueva iglesia de la cofradía, con toda pompa y en medio del popular regocijo.

Crónicas cuentan que hubo, a más de la fiesta religiosa, a que asistió el Concejo, luminarias generales, colgaduras, danzas, tarascas y gigantes, fuegos de artificio, desfiles, anises, refrescos y general refrigerio, con otros sucesos y lances dignos de feliz recordación.

Y, pasados los santos, el 8 de noviembre (restallante el horizonte), entró solemnemente en la capital de la diócesis el anhelado nuevo prelado, «postrado como su antecesor y yendo directamente al lecho»<sup>247</sup>.

Un buen modo de ganarse la santidad, el derecho al cielo<sup>248</sup>.

5. En cuanto a la motivación del viaje a España de Nicolás Salzillo, se han aventurado varias hipótesis. La más recurrente apunta a una recomendación al efecto del virrey de Nápoles. Por las fechas en que tal hecho acontece, sólo caben dos posibilidades:

- Francisco de Benavides, marqués de Santisteban, virrey (1687-1696)
- Luis Francisco de la Cerda y Aragón, duque de Medinaceli, virrey (1696-1702)<sup>249</sup>.

Todo intento de averiguar si entre los legajos y papeles de estos dos virreyes de Nápoles se halla algún dato sobre el particular ha dado hasta la fecha resultado negativo; lo que no empece que algún investigador más terne y capaz acabe hallando algún papel extraviado entre los numerosos tomos que de este tiempo y circunstancia histórica al parecer se conservan<sup>250</sup>.

El tutelaje del virrey de Nápoles sobre el joven artista santamariacapuano entra muy dentro de lo posible. Habría casi que darlo por seguro. Que mester de buen virrey es velar porque todo individuo destacado en alguna faceta sobresaliente de su virreinato encuentre el modo de desarrollar sus facultades. El jardín del arte, en Italia y en España, fue siempre objeto de especial seguimiento por parte de la monarquía. De manera que entra muy dentro de lo probable que si Nicolás Salzillo destacó en los estudios, bien en la escuela de artes o en el taller de escultura del maestro Ceraso<sup>251</sup> o en el de los Perrone<sup>252</sup>, llamara la atención de los responsables del virreinato<sup>253</sup> y fuera recomendado para desarrollar su carrera donde más posibilidades tuviera de éxito: en Madrid, capital del Reino, destino natural y lógico de Nicolás Salzillo, interrumpido en Murcia no se sabe bien porqué causa ni en qué momento.

Algo pasó, desde luego; algo que cambió para siempre el destino del viajero. Pero la razón del cambio es un arcano que tal vez sólo conozca San Benito, patrón de los desplazados, cancerbero de la bola de cristal de los decursos.

245 Archivo Municipal de Murcia, Acta capitular del 18-2-1696.

246 La única imagen (no de Salzillo) que procesiona en la procesión de los salzillos. Para más información sobre esta imagen véase la revista 'Nazarenos', cuyos diversos números recogen artículos de varias y bien documentadas autorías.

247 Díaz Cassou, op. cit.

248 Estos sucesos revelan lo huérfana de obispos que debió sentirse la ciudad en los últimos compases del siglo XVII y principios del siglo XVIII y el entusiasmo con que se recibiría la llegada de un obispo joven, sano, inteligente, emprendedor y capaz: don Luis Belluga (futuro cardenal). Un obispo para un nuevo tiempo.

249 Vid. n. IV-34

250 Archivo del Virreinato de Nápoles o Archivo de la Corona de Aragón; entre otros.

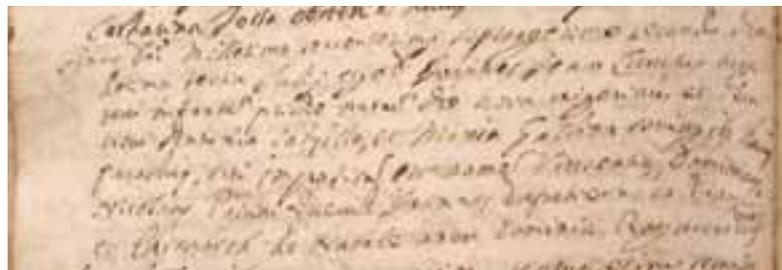
251 Pietro Ceraso, maestro de escultores en madera (tallistas) del barroco napolitano; maestro de Nicolás Salzillo, según Palmieri.

252 Aniello y Michele Perrone, maestros de Nicolás Salzillo, según Gian Borrelli.

253 Para más información véase n. IV-35.

---

Partida de bautismo de Nicolás Salzillo



6. Donde de manera más contundente se mantiene la tesis del virrey de Nápoles (como impulsor) y de Madrid (como presunto lugar de destino del prometedor escultor) tal vez sea en el caudaloso Espasa<sup>254</sup>, cuyo daño a los bosques redime su indudable aportación al general saber.

«Estudió en Roma y se estableció en Nápoles, donde el virrey, que admiraba la habilidad del joven artista, le brindó con su protección en la Corte de Carlos II. Aceptóla Salzillo y con el virrey se trasladó a España, desembarcando en Cartagena, desde donde, en vez de seguir hasta Madrid, pasó a Murcia y allí fincó definitivamente».

Que, en efecto, así fuera no hay porqué ponerlo en duda. Mucha miga encierra este apunte: estudios en Roma<sup>255</sup>, establecimiento en Nápoles<sup>256</sup>, apoyo del virrey. Que los dioses lo impidieran es de agradecer. En caso contrario, los murcianos nos hubiéramos quedado sin Salzillo y sin Semana Santa; destino: la Corte<sup>257</sup>...; todo lo cual no ha sido documentado a modo<sup>258</sup> ni estudiado con el rigor debido por quienes se limitan a escribir al dictado, repitiendo *ad nauseam* lo que otros previamente han escrito.

¿Estudió Nicolás Salzillo artes en Roma? ¿Abrió un taller de escultura en Nápoles? ¿Destacó hasta tal punto en la talla en madera que el virrey se interesó por él? ¿Le brindó el virrey su protección en la Corte de Carlos II? ¿Viajó el virrey con él

desde Nápoles a Cartagena? ¿Se separaron, por alguna causa, al tocar tierra, en ese puerto tan loado por Cervantes<sup>259</sup>?

Con esto, poco a poco,  
llegué al puerto.  
A quien los de Cartago  
dieron nombre.  
Cerrado a todos vientos  
y encubierto.  
A cuyo claro y singular  
renombre se postran  
cuantos puertos el mar  
baña, descubre el sol  
y ha navegado el hombre.

¿Se detuvo Nicolás Salzillo aquí por alguna razón, decidiendo no seguir a Madrid y fincar definitivamente en el reino de Murcia? ¿Fue el amor la causa, un flechazo repentino con una cartagenera en flor? ¿O los deleites de Capua en forma ya de irresistible mujer murciana: Isabel Alcaraz, futura esposa, compañera, musa y madre de sus muchos hijos?

Muchas preguntas sin respuesta, demasiadas dudas y ninguna certeza.

7. Otra línea, con hartos más arraigo en Murcia, apunta a la posible intervención de un personaje murciano amante de las bellas artes con relaciones mercantiles o asuntos varios en el reino de Nápoles.

---

259 Una placa en cerámica recuerda actualmente el pasaje, saludando al viajero en el puerto.

---

254 Véase: Salzillo, Nicolás. En Espasa, t. LIII, p. 475.

255 No se precisa dónde, qué cursos siguió, con qué maestros ni con qué duración y resultado.

256 Mis indagaciones en Nápoles han resultado infructuosas.

257 Benavides o De la Cerda, el antepenúltimo o el penúltimo virrey de Nápoles.

258 La vida y obra de Nicolás Salzillo abunda en sombras y escasea en luces.

Así lo sugiere, entre otros, el injustamente olvidado<sup>260</sup> Sánchez Moreno<sup>261</sup>, impagable biógrafo de Salzillo, quien puso orden, rigor y método en lo que hasta su feliz intervención la más de las veces no pasaba de ser sino mera improvisación y bienintencionado voluntarismo.

«La obligada relación y el natural contacto que Nápoles tiene con España, aunque estuvieran perturbados políticamente desde la insurrección de Tomás Aniello<sup>262</sup> y casi interrumpidos durante la época de la dependencia napolitana de Austria, originaron un trasiego continuo de individuos, mutuo y, a veces, crecido<sup>263</sup>. 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<sup>264</sup> que interviniese en asuntos españoles en Nápoles.»

En este breve, pero enjundioso pasaje, el biógrafo enuncia algo que siempre ha interesado mucho en Murcia saber y cuyo asunto permanece indespejado: ¿Cuándo llega exactamente Nicolás Salzillo a la ciudad? ¿Por qué viene? ¿Cómo viene? ¿Respondiendo a su propio impulso, a un afán de aventura? ¿Atraído por esperanzadoras nuevas sobre las obras monumentales (de carácter religioso en su mayoría) que se realizan en la ciudad y la posibilidad de ganarse la vida esculpiendo en ellas? ¿Recién salido de la escuela o con experiencia, verde o granado, inexperto o formado? ¿Precedido por algún crédito artístico de fuste? ¿Maestro en artes? ¿Recomendado por alguien? ¿A la buena de dios o sobre seguro? ¿Invitado y avalado por del virrey de Nápoles o por un poderoso caballero murciano de nacimiento o residencia, un tal Elgueta<sup>265</sup>?

260 Murcia, madre de extraños y madrastra de sus propios hijos. Todos los olvidos son penosos. El olvido en que Murcia, que se las da de acogedora, tiene a este investigador duele hasta el hueso. Se ha celebrado (o algo así) el tricentenario de Salzillo sin que se haya rendido el más mínimo homenaje a quien puso la primera piedra para que el edificio biográfico del maestro se alzara sobre sólidos cimientos.

261 Sánchez Moreno, José. *Vida y obra de Francisco Salzillo. Una escuela de escultura en Murcia* (1ª edic. 1945; 2ª edic., 1983).

262 Tomás Aniello o Massaniello (1620-1647), cabecilla de la rebelión napolitana de 1647.

263 Vid. n. 2.

264 Se tiene por lo más probable. Abona tal posibilidad la tradición oral, no documentada.

265 Elgueta o Ergueta entra en todas las quinielas.

8. El apellido Elgueta no es murciano, sino vasco; pero se documenta en Murcia desde luengo tiempo atrás. Y siempre, o casi siempre, relacionado con alguna manifestación artística, siquiera primaria.

Entre finales del siglo XVI y el primer tercio del XVII trabajan en la ciudad varios canteros-tallistas así apellidados. Pero las idas y venidas de estos Elgueta, canteros, por la región escapa al propósito del presente trabajo. El pintor, investigador y académico Muñoz Barberán<sup>266</sup> refiere algunos de ellos, que el interesado en el tema puede consultar. Que los aquí establecidos mantuvieran relación con la rama original vasca de la familia o con alguna parte de la misma establecida en otra región española es razonable. Como, asimismo, que esa relación se mantuviera con algún miembro establecido en Nápoles o con sólidas relaciones allí; pudiendo haber sido, en efecto, uno de estos Elgueta el causante del viaje de Nicolás Salzillo a Murcia<sup>267</sup>.

9. Fama, ciertamente, ha sido siempre en Murcia —y cuando el río suena, agua trae— que fue un miembro muy acomodado de la familia Elgueta quien invitó a Nicolás Salzillo a viajar a la ciudad asegurándole que aquí le esperaba un éxito seguro. Así se desprende claramente de la dedicatoria que Sánchez Madrigal antepone a su poema *El Ángel de la Oración del Huerto*: «A mi querido amigo D. José Elgueta»,

266 Muñoz Barberán, Manuel. Los artistas y la vida cotidiana en *Historia de la Región Murciana*, t. V, pp. 3.431-3.434): «Domingo de Elgueta es maestro que, en adelante, aparecerá con frecuencia en obras interesantes de la región. Padre de Diego de Elgueta y suegro de Diego de Villabona, ambos maestros de cantería, eficaces e incansables, cuya vidas transcurrirán en nuestra tierra, aunque su procedencia, como la de la mayoría de nuestros canteros, fuera Vizcaya. (...) Domingo de Elgueta, después de edificar una fachada nueva para San Bartolomé y hacer otros trabajos importantes en Murcia, fue a Lorca para continuar los trabajos de la colegiata de San Patricio. Allí en Lorca muere su esposa y aquí en Murcia se reparten la herencia de la buena mujer y su hijo Diego de Elgueta hace testamento. Diego, su hijo, nos dirá que quiere ser enterrado en San Francisco, en la sepultura de sus padres, junto a ellos. El apellido toponímico, y sus declaraciones de testamentos, nos dicen que la familia procede precisamente de Elgueta, en Vizcaya, pero el tiempo y los nacimientos sucesivos aquí les convierten en murcianos. Diego de Elgueta casa con su prima Lucía de Otazo, hija de otro cantero posiblemente, y como ha de sacar licencia de Roma prefiere ir él mismo a solicitarla y traerla. En ello gastó todo el dinero que tenía por entonces y así lo dice en sus dos testamentos. Pudo ahorrarse dinero solicitándola por medio de cualquier clérigo que, con esa misión y otras adicionales, viajaban con frecuencia a la Ciudad Eterna. Prefirió ir él mismo, acaso atraído por el eco formidable de tantas obras excelentes de cantería que allí se llevaban a cabo. Su experiencia sería, sin duda, magnífica y no sabemos si efectiva».

267 La relación del reino de España con el reino de Nápoles fue tal vez más fluida en el plano humano que en el político. Nápoles es espejo de vida desbordada; cuestión muy valorada en la España profunda.

que completa en el último del librito *Dos poesías*<sup>268</sup>; donde literalmente anota:

«A la amistad de Elgueta con el padre de Salcillo debe Murcia haber mecido la cuna del gran escultor, con cuya gloria se enorgullece; y es coincidencia feliz y curiosa de notarse, que, andando los tiempos, haya juntado la casualidad en una obra literaria, los nombres de un descendiente del aludido personaje y del osado poeta, al autor de la más portentosa obra de aquel genio de la escultura».

En artículo intitulado "Comentario al 'libro de los Obispos' de Pedro Díaz Cassou", el conde de Roche<sup>269</sup> corrobora la cuestión:

«D. Antonio de Elgueta y Vigil, no fué murciano por más que Murcia le deba su estudio sobre la seda, reputado aun hoy por el mejor, y también de haber contribuido á que viniera á esta D. Nicolás Salcillo, padre del gran escultor paisano nuestro».

Cual era inveterada norma suya, el aristócrata, murcianista e investigador no da la menor pista sobre la fuente. Pero la afirmación es categórica: fue el tal don Antonio de Elgueta y Vigil, alcarreño, el bendito responsable del viaje sin retorno de Nicolás Salzillo. Dos días después<sup>270</sup>, en el mismo medio, el conde de Roche publica una adenda aclaratoria:

«D. Antonio Elgueta Vigil y Quiñones, fue natural de la villa de Atienza, en el Obispado de Sigüenza».

La cuestión se concreta tanto con este nuevo dato que sorprende que nadie haya rastreado, en Atienza o Sigüenza, la pista del tal Elgueta y Vigil. Apellidos, por otra parte, ligadísimos al arte. Baste al efecto la figura de don Baltasar de Elgueta y Vigil, nombrado viceprotector de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, (4.11.1752) y consiliario y académico honorario (4.12.1752), registrándose su fallecimiento (3.4.1763) muy posiblemente en la capital de España.

No es descabellado pensar que éste fuera padre, tío o pariente de Antonio Elgueta Vigil y Quiñones, natural de Atienza, Obispado de Sigüenza, establecido temporal o definitivamente en Murcia, a quien el conde de Roche atribuye el mérito de haber recomendado a Nicolás Salzillo que viajara a esta ciudad, donde hallaría abundante y buen remunerado trabajo como escultor.

10. La cuestión no es nueva. Sorpresiva, sí. Y a estas alturas debería haber sido ya resuelta buscando, como digo, en Atienza, Obispado de Sigüenza, la fe de bautismo de Antonio Elgueta y Vigil y su más que probable empadronamiento, a finales del siglo XVII, en Murcia. Como no se hizo así en su día, ni posteriormente, el asunto colea, citándose indistintamente (según autores) al virrey de Nápoles y al tal Elgueta como promotor de la llegada a Murcia de Nicolás Salzillo. El causante del malentendido se me antoja fue Baquero Almansa.

Contemporáneo y coterráneo del conde de Roche. El también erudito y murcianista, en el artículo dedicado a Nicolás Salzillo, en su libro "Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos"<sup>271</sup>, sugiere que Nicolás Salzillo pudo venir a España con el virrey de Nápoles, vía Cartagena, anotando que su llegada fue en las postrimerías del siglo XVII, cual recoge el Espasa<sup>272</sup>:

«La causa de la variación de propósitos ha sido diversamente explicada por sus biógrafos, atribuyéndola los más a su amistad con el noble murciano Antonio Elgueta; pero Baquero Almansa demuestra que esto no pudo ser, y opina como más probable que el escultor se dirigió a Murcia con motivo de una especie de concurso que la Cofradía de Nuestro Padre Jesús abrió en 1700 entre varios escultores para la construcción de un 'paso' de la 'Mesa del Señor' o sea la Cena. Aceptado el boceto de Salzillo, quien ejecutó luego el paso a satisfacción de inteligentes, el escultor contó desde entonces con numerosos encargos».

Sentado el antecedente, la duda persiste. Si fue el virrey o el tal Elgueta quien dirigió los pasos de Nicolás Salzillo a Murcia sigue siendo una incógnita. Tampoco es de descartar que ambos intervinieran en la recomendación. En cuanto a que llegara a la ciudad de Murcia alertado por esa 'especie de concurso' abierto en 1700<sup>273</sup> entre varios escultores para la construcción del 'paso' de la 'Mesa del Señor' o 'Cena', se cae por su propio peso que no sería así<sup>274</sup>, pues la estadía

268 Sánchez Madrigal, Ricardo. *Dos poesías*, pp. 25-42. Imprenta de «El Diario de Murcia», 1897.

269 «El Diario de Murcia». Murcia, 21.IV.1896.

270 «El Diario de Murcia». Murcia, 23.IV.1896

271 Baquero Almansa, José. *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Con una introducción histórica, p. 153. Imp. Sucesores de Nogués. 8º mayor, 500 pp. 6 h. Murcia, 1913.

272 Espasa. Vid. n. 30.

273 Salvo que el tal concurso (del que muy poco se sabe) se hubiera dado a conocer (lo más probable) antes de 1700, en cuyo caso las piezas del puzzle encajarían. Sobre todo, si se divulgó hacia 1697, coincidiendo con la llegada de Nicolás Salzillo o antes incluso, pues no hay que descartar que el anuncio previo actuara a modo de reclamo, incluso en Nápoles, puerto en permanente contacto con el de Cartagena.

274 Nicolás Salzillo estaba en Murcia al menos desde el año anterior (marzo de 1699).

del santamariacapuano se documenta fehacientemente en la ciudad de Murcia al menos desde el año anterior. Pero tampoco es improbable que el anuncio del concurso fuera previo, lo que justificaría el efecto llamada.

11. Vini, vidi, vincit. Nicolás Salzillo entra en la siete veces coronada ciudad por la puerta grande de su murado recinto. Del porte, figura y compostura del italiano nada se sabe. Mas nada impide pensar que debió de ser gente de buena labia y gran capacidad de seducción, un dije italiano. Sólo así se justifica que nada más llegar a la ciudad consiguiera que una murciana de familia acomodada se rindiera al punto a sus encantos, dándole en la vicaría el 'sí quiero' que le atornillaba a Murcia para siempre jamás.

Nacida el 3 de julio de 1679, Isabel Alcaraz Gómez de Molina era hija de Juan de Alcaraz, de Herencia, y de Mag-

dalena Gómez, murciana, casada en segundas nupcias con Gerónimo Muzio el 4 de enero de 1680.

El ceremonial del matrimonio entre Nicolás Salzillo Gallina e Isabel Alcaraz Gómez de Molina se celebra el 30 de marzo de 1699 en la iglesia parroquial de San Pedro, Murcia<sup>275</sup>. Y las velaciones, el 2 de julio de ese año, en el mismo lugar. Veintisiete años cumplidos tenía el pimpollo. Y tan sólo veinte abriles la pimpollita.

El rey hechizado. El obispo, en cama. Los esposos, también. Un futuro esperanzador abríase ante la pareja.

ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO ES ACADÉMICO CORRESPONDIENTE  
DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

---

275 Archivo de la parroquia de San Pedro, Murcia. Desposorios, libro 2º, folio 123. Velaciones. folio: 124.

EL ESCULTOR  
FRANCISCO SALZILLO ALCARAZ

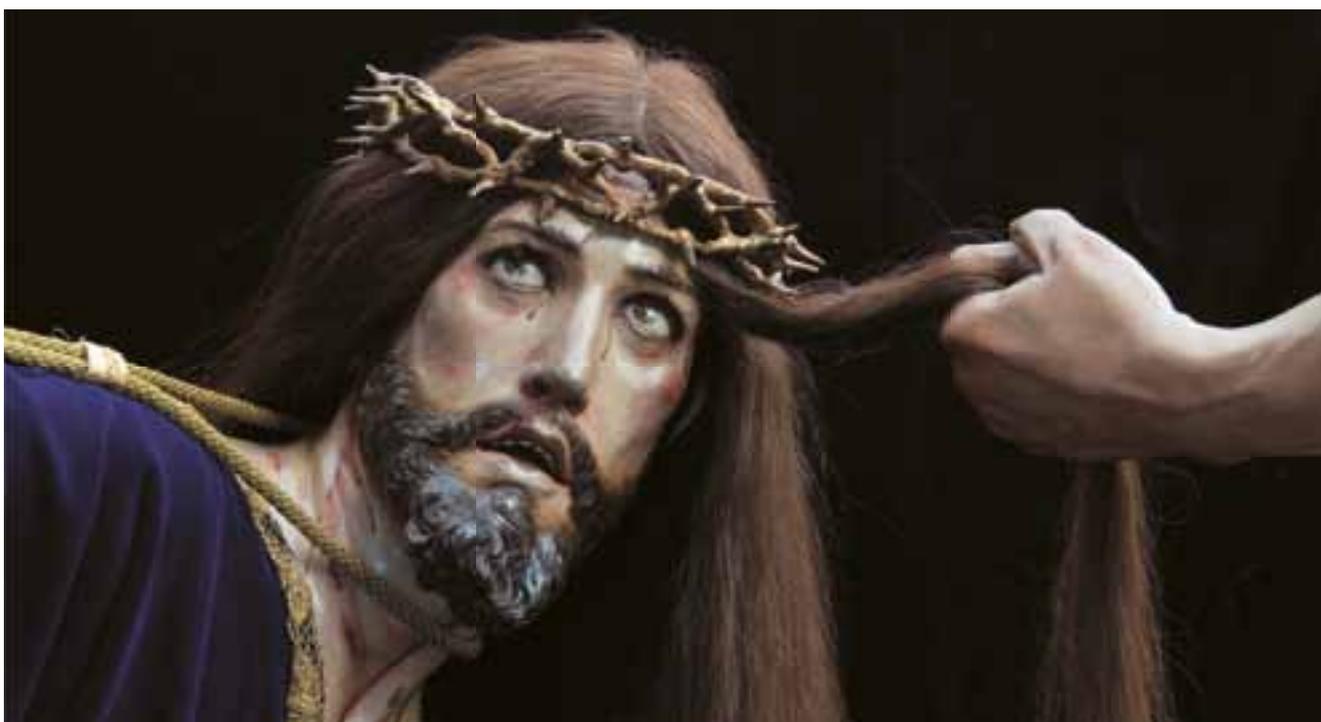




# El arte de Francisco Salzillo

## Imágenes para la compasión y el gozo

EMILIO GÓMEZ PIÑOL



La Caída, de Francisco Salzillo<sup>10</sup>

La celebración del tricentenario del nacimiento de Francisco Salzillo ha reavivado el interés general por su obra, prodigándose con este motivo el acostumbrado aparato de actos culturales y publicaciones asociado a estos acontecimientos.

### GRANDEZA Y HUMILDAD DEL IMAGINERO

Salzillo desborda ampliamente el sonoro reclamo erudito y mediático de las conmemoraciones ocasionales, pues, a diferencia de tantos artistas, incluso relevantes escultores de imágenes sagradas, su fama no se recluye en museos y colecciones, sino que palpita en la diaria y callada devoción que generan algunas de sus imágenes, y, en medio de un estallido

de fervor multitudinario, resurge en la procesión pasionaria de las mañanas luminosas de cada Viernes Santo.

La obra de Salzillo ha sido analizada con los criterios metodológicos habituales en la historiografía artística. Es sabido que las obras religiosas del pasado en gran parte han sido desplazadas de su ubicación originaria y por sus calidades formales y por su aura secular de obras de arte mantienen su prestigio y son objeto de una atención creciente en buena medida incitada por el consumismo cultural, pero que, en el fondo, no es sino el síntoma de una afanosa búsqueda de emociones espirituales de contenido simbólico. Si el desarraigo de sus funciones originarias mutila parcialmente la percepción de las obras de arte de siglos pasados, en el caso de la

imagería sacra la vinculación de su génesis con la sociedad que la promueve y el sentimiento religioso que expresa son datos esenciales para su estudio y apreciación. Por ello, la amplia obra subsistente de Salzillo y su arraigo secular en el pueblo murciano la convierten en paradigmática al tratar de desentrañar las complejas influencias activas en la concepción y práctica del arte del imaginero<sup>1</sup>.

Conviene despejar un prejuicio inicial, frecuentemente alimentado por motivos ideológicos, que atribuye una consideración secundaria, casi despectiva, a la imagería dentro del arte de esculpir. Es cierto que a partir del siglo XIX, la producción de imágenes cristianas rara vez alcanzó niveles de calidad comparables a los de la gran tradición. La crisis procedía de una secularización arrolladora, la debilitación del sentimiento religioso y el alejamiento de los artistas creativos de los encargos eclesiásticos y piadosos. Sin embargo, no puede negarse que hasta finales del siglo XVIII, la gran mayoría de los escultores valiosos han sido imagineros. Desde los simulacros del panteón olímpico, a cargo de los escultores griegos, los continuadores romanos, y tras las superación de largos años de cauteloso aniconismo en el cristianismo inicial, una magna corriente creativa se empeñó con creciente impacto emocional en la representación de los misterios cristianos, principalmente la vida, pasión y muerte de Jesucristo.

El imaginero era un artista plenamente inmerso en las corrientes espirituales y estilísticas de cada época, con muy limitadas posibilidades de decisión personal en sus labores creadoras. Conforme se ensanchaba el ámbito del arte profano y se ampliaba la autoconciencia creadora de los artistas fueron reajustándose los delicados equilibrios entre tradiciones iconográficas, cambios estilísticos y evolución del sentimiento religioso. La imagería perdió importancia temática al avanzar el proceso de secularización y en los países en los cuales las tradiciones procesionales se mantenían arraigadas –en España principalmente–, la tendencia arcaizante habitual en

los gustos de la devoción popular debía acompañarse con las actualizaciones estilísticas impulsadas por las elites y por la despierta conciencia creadora de los artistas.

Refiriéndonos ya a la obra de Francisco Salzillo resalta primeramente la amplitud cronológica de su actividad, más de medio siglo: 1727-1783 y la riquísima coyuntura de circunstancias tanto históricas como artísticas que hubo de vivir y asimilar. Su fecunda longevidad le permitió conocer y superar encrucijadas de diversa naturaleza, pero todas ellas de particular intensidad. Su nacimiento y el principio de su actividad coincidieron con un sustancial cambio histórico en España y sus reinos de ultramar tras la implantación –terminada la decisiva Guerra de Sucesión, con relevante papel de personajes de la Región Murciana– de la dinastía borbónica francesa. Decisivos acontecimientos nacionales y mundiales jalonan la fascinante contemporaneidad de Salzillo –en los diferentes tramos de su vida– con una constelación de personalidades excepcionales en todos los campos de la actividad humana<sup>2</sup>. No menos fascinante es la secuencia de estilos y corriente estilística que simultaneando sus propuestas trenzan a lo largo del siglo una evolución artística repleta de matices y contraposiciones. Al principio se expanden e imponen por toda Europa las corrientes barrocas de origen italiano; aparecen después modalidades francesas de recreación del clasicismo renacentista, fijadas en doctrinas académicas impulsoras de la belleza ideal. En España, la implantación de la Academia de S. Fernando postula la racionalidad clásica italo-francesa en lucha con las vigorosas tradiciones realistas en escultura, especialmente vinculadas a las imágenes sagradas y a sus castizas modalidades procesionales. Tras el auge de una estética de las formas delicadas y de atractivo sensible, grupos

1 El ensayo introductorio del catálogo de la exposición sobre Salzillo organizada en 1973 por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, se titulaba: "El imaginero Francisco Salzillo". Este ensayo, que justificaba el planteamiento científico de la exposición, así como la selección de las piezas y la dirección y revisión del catálogo estuvieron a cargo del autor de estas páginas. (Vid. Gómez Piñol, E. 1973a). De la exposición organizada con motivo del tercer centenario del nacimiento del artista: "Salzillo, testigo de un siglo", su comisario ha sido el profesor Belda Navarro. El catálogo, Murcia, 2007, contiene varios ensayos introductorios a las distintas secciones de la exposición ilustrados con la reproducción de las piezas expuestas sin que de éstas se hayan incluido fichas catalográficas individualizadas. Una amplia bibliografía sobre el artista se incluye al final del catálogo (pp. 501-511).

2 Un panel didáctico con varias columnas yuxtapuestas referidas a hechos políticos, artísticos, literarios y científicos experimentales figuró en la exposición de 1973. Es impresionante el proceso de aceleración histórica y de cambios radicales del siglo XVIII, advirtiéndose, además, los desfases que en algunos casos se perciben entre lo español e iberoamericano y el resto del mundo occidental. Sólo a título de ejemplo de los contrastes profundos que se observan en el curso de la simultaneidad temporal, señalemos que en tiempos de la actividad de Salzillo se repitieron crisis bélicas sucesivas: Polonia, Austria, Guerra de los Siete Años, levantamiento de las colonias inglesas y, finalmente, Independencia de los Estados Unidos (1776), y, en un inmediato horizonte histórico, tan sólo a los seis años de la muerte de Salzillo, en 1789, se produjo el estallido revolucionario francés de alcance universal, desencadenado tras el asalto a la Bastilla, y la proclamación de los Derechos del Hombre. En la reflexión filosófica: Leibniz, Hume, Condillac, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Lessing, Kant, jalonan un espectacular desarrollo de una polivalente *Ilustración* racionalista que configurará aspectos decisivos de la Modernidad en la Filosofía, la Política, el Derecho, la Pedagogía y el Arte.



Dolorosa, de Francisco Salzillo.  
Iglesia de Nuestro Padre Jesús, Murcia<sup>(1)</sup>

elitistas y algunos artistas extranjeros academicistas –por ejemplo, Mengs– propugnan la utópica belleza absoluta –ideal del Neoclasicismo–, de escasa aceptación en nuestro arte. El imaginero murciano se desenvolvió artemente entre las sollicitaciones formales de la idealidad de abolengo clásico-renacentista y la novedosa aptitud descubierta por el Barroco para la captación de la temporalidad y de las potencialidades expresivas derivadas de la sutil diferenciación de los estados de ánimo. Todo ello en el arte de Salzillo aparece refundido por un excelente oficio de tradición artesanal asimilado desde sus años de formación al servicio de las peculiares exigencias planteadas por la imaginería. Algún documento es sumamente esclarecedor de la plena vigencia en Murcia de los tradicionales condicionamientos que rodeaban la contratación de imágenes sagradas.

Del año anterior a su muerte (1782), se conserva una carta de Salzillo enviada a los cofrades de la parroquia de la Asunción, de Aledo, a propósito del encargo recibido para hacer una Dolorosa. El modelo solicitado introducía algunas variantes con respecto a la Dolorosa de la cofradía murciana de Jesús. A tal imagen se refiere Salzillo describiéndola como:

de vista elevada al cielo, “*las manos en admiración*” y con vestiduras de color rosado y manto azul<sup>3</sup>. Los cofrades de Aledo no deseaban una copia exacta del popularísimo modelo. El imaginero nos ha dejado en su carta unas preciosas puntualizaciones sobre la propuesta de sus clientes: “*Parece que la (que) se ha de haser se determina sea con las manos que tenga un corazón en ellas; siendo de esta forma será mas Soledad que Dolorosa pues siendo Soledad va vestida de negro. Si se quiere vaya de rosado y azul, se le puede poner una espada al pecho y entonces puede ser como la de Jesús, que así se han hecho muchas, que las de corazón en las manos ya no se hacen, aunque no me detengo en hacerla de la forma que se determine, embiando su altura*”<sup>4</sup>.

Los párrafos transcritos dejan de manifiesto con perfecta claridad las conversaciones previas y los minuciosos retoques que los proyectos escultóricos experimentaban hasta conseguir acuerdos. El texto contiene significativas matizaciones.

3 La carta de Salzillo, hallada entre los papeles de la Cofradía de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de la Asunción, de Aledo, fue transcrita por Sánchez Moreno, J. 1983, p. 148.

4 Vid. nota anterior. *Ibid.*

Los promotores del encargo, como consta documentalmente en tantas ocasiones, pretendían imitar un modelo concreto –el de la Dolorosa de Jesús–, pero solicitan algunas variantes que, según les advierte el maestro, modificarían la iconografía del modelo. Por ello, Salzillo les describe la Dolorosa murciana aludiendo a sus *“manos en admiración”*, así como al conocido color de sus vestidos. Los cofrades pretendían inicialmente una Virgen con un corazón en las manos, en cuyo caso, apostilla el escultor, sería una Soledad e iría vestida de negro. Es evidente la tradicional fijeza de las advocaciones y su iconografía, pero Salzillo, flexible y práctico en el trato –ninguna diferencia se discute sobre aspectos técnicos o estilísticos–, ofrece soluciones y para ello apunta que si se pretende repetir el vestuario de la Dolorosa murciana bastaría con poner una espada al pecho de la imagen, pues de esta variante *“se han hecho muchas, que las del corazón en la mano ya no se hacen”*<sup>5</sup>. Los escuetos párrafos confirman una nota esencial de la ingente producción del maestro: la constante solicitud de repetir los tipos de mayor predicamento popular; de gran interés es la alusión a cambios en la expresión del sentimiento religioso: ya no se hacían las Vírgenes con un corazón en las manos. Por último, las cuidadosas previsiones expuestas por el artista –con más de medio siglo de experiencia profesional a sus espaldas cuando redactó esta carta– culminan con una frase esencial. Ha procurado acercar posturas para alcanzar un razonado consenso entre la propuesta de los feligreses de Aledo y su larga experiencia al frente del taller más prestigioso de Murcia. Las alternativas expuestas quedan a la decisión final de los comitentes. De no aceptar las observaciones comentadas, Salzillo declara su disponibilidad para cumplir cualquier tipo de encargo: *“No me detengo en hacerla –la imagen– de la forma que se determine, embiando su altura”*.

Ya se apuntó anteriormente a la particular complejidad de las relaciones entre el imaginero y su clientela al ajustar la ejecución de una obra. Recuérdese, igualmente, que la dependencia, muy acentuada en el ámbito hispánico, en comparación con otros países europeos, del artista hacia los patronos no se restringe al ámbito de las imágenes sagradas. Es sumamente esclarecedor el imprescindible testimonio del tratadista y pintor A. Palomino sobre todo lo relacionado

con la formación de los artistas y sus modalidades creativas durante el siglo XVII y primer tercio del XVIII. Al glosar unas conclusiones programáticas del famoso historiógrafo alemán Sandrart sobre aspectos básicos de la creación artística, según un texto de Horacio sobre la mutua satisfacción de patrón y artista, apostilla el tratadista cordobés: *“...el complacer a los dueños de la obra importa mucho cuando son discretos en el pedir, con lo cual se logra uno y otro interés, pero ¡libre-nos Dios de dueños imprudentes que piden contra lo mismo que desean, pues deseando la perfección de su obra tal vez son tan tenaces en algunos despropósitos que totalmente le defraudan su mayor perfección!”*<sup>6</sup>.

Conservamos otro documento de Salzillo sobre esta delicada relación patrono-artista, y los acuerdos que inevitablemente estaban obligados a alcanzar, habida cuenta, además, que en lo tocante a temas religiosos, la común fe católica y el indiscutible decoro que en las imágenes sagradas a todos importaba predisponían al compromiso. Un año antes del contrato con los vecinos de Aledo, en 1781, la catedral de Almería y el escultor murciano pactaron las condiciones de ejecución de un San Indalecio, desgraciadamente desaparecido. Se especificaba en primer lugar la existencia de un dibujo previamente consensuado al cual se refería la ejecución de la obra y las posteriores comprobaciones sobre el cumplimiento del contrato. Es de lamentar profundamente la generalizada carencia de ensayos gráficos y proyectos de obras de escultores, retablistas y ensambladores. Es seguro que los dibujos eran paso obligado en la gestación de las obras, así como los bocetos en barro, yeso o cera antecedían a la ejecución de la imagen. Los modelos y bocetos conservados de Salzillo y algún grabado abierto según sus dibujos, no pueden sino hacernos añorar tantísimos apuntes y tanteos en la elaboración de figuras completas, detalles anatómicos, ensayos de ropajes, etc. que de mano en mano del personal del taller acompañaba la talla y policromía de la obra definitiva<sup>7</sup>. Del sustancioso

6 Vid. Palomino, A. 1947. Otro sustancioso párrafo del citado autor sobre el espinoso asunto de las relaciones entre promotores y artistas introduce una sensata distinción –en cuyo sobreentendido actuaba Salzillo– entre la idea o contenido de las obras y la libertad de ejecución por parte del artista. Así, en el capítulo III del citado *Tratado* se propone: *“... cuando suceda que el artífice, por complacer a el dueño de la obra (que es muy justo) se haya de gobernar por ajena idea, procure, cuando le sea posible ajustarse a ella en lo que no contraviniera a las reglas del arte, e ilustrarla, enriquecerla y adelantarla antes que disminuir; pues de todas maneras le estará bien a su crédito y a sus intereses”* (Palomino, A. 1947, p. 650).

7 El contrato para la hechura del S. Indalecio ha sido transcrito y reproducido en facsímil. En Herrero Pascual, Ana M<sup>a</sup>, coord. 2006, pp. 146-156.

5 *Ibid.* En la clausura del convento de la Encarnación de Osuna (Sevilla) se conserva una Dolorosa en pie del XVIII, sin relación con obras murcianas, que lleva un corazón en las manos como señala Salzillo en su carta a los cofrades de Aledo.

documento referido al S. Indalecio debe subrayarse su riqueza informativa respecto a la sensibilidad revelada en la demanda de ojos de cristal para la imagen y las exigentes prescripciones referidas a la brillante policromía. Una importante condición o cláusula afectaba a la cabeza del Santo. Se pedía a Salzillo: *"...ha de procurar que no sea semexante a la de S. Pedro Apóstol, por haber sido así trato"*<sup>8</sup>. Hemos de suponer, pues, que, siguiendo la terminología de Palomino, los *"dueños"* de la obra de S. Indalecio fueron discretos en esta petición y tras ver la escultura original de S. Pedro en su parroquia de Murcia, o bien examinar algún dibujo o imagen del mismo, llegaron al acuerdo – *"por haber sido así trato"*; se indica escuetamente– de modificar su fisonomía a la búsqueda de diferentes y explícitas dimensiones expresivas de nobleza y autoridad, esenciales en la irradiación simbólica de la imagen de un santo patrono.

Tras todo lo expuesto conviene insistir en que la habitual disposición de Salzillo para complacer a los comitentes se documenta en años de plenitud de su prestigio social como artista y en el disfrute de una holgada situación económica. Lograr tal estatus se debió en gran medida a la perfecta sintonía de Salzillo con su clientela, situación esta acorde con los condicionantes mutuos que regían los contratos de imaginaria religiosa. El escultor no desvela sino en ocasiones excepcionales cuáles eran sus más íntimos y personales sentimientos en la concepción de una imagen. Hemos perdido un Cristo crucificado de la Agonía al cual profesaba gran aprecio y devoción el artista y del cual podemos tener ecos en obras semejantes, pero ya ejecutadas para cofrades y otros comitentes<sup>9</sup>. Por tales circunstancias y dada la obligada y creciente importancia del taller en la atención de la demanda de obras en Murcia y en regiones limítrofes, los altibajos de calidad resultaban inevitables. Por ello, este imaginero paradigmático, evidente triunfador en este género artístico, sólo en contadas obras parece insuflar en la madera un hálito de inspiración y gusto

reveladores de la hondura del sentimiento y del perfecto y personal ajuste entre la idea y la plasmación sensible<sup>10</sup>.

### LA CREACIÓN ARTÍSTICA Y SUS FUENTES DE INSPIRACIÓN EN EL SIGLO XVIII. ALGUNOS EJEMPLOS MURCIANOS

Los tratos previos entre patrocinadores y artistas sobre la ejecución de obras, según se mostró en el epígrafe anterior, en numerosas ocasiones tomaban referencia de obras existentes. Es sabido que el arte casi siempre se inspira y nace del arte; considera modelos a seguir, a rechazar o a transformar; no concibe la invención como emanación abstracta del intelecto del artista. Las obras ya existentes en un determinado lugar, los intercambios personales y el trasiego de cuadros, esculturas, estampas, etc. son estímulos a considerar en la génesis de las obras. Naturalmente, los hallazgos de fuentes de inspiración no implican postular un determinismo condicionante de la creación artística. Lo importante consistirá en apreciar el grado de creatividad, la calidad y belleza que los verdaderos artistas obtienen de los modelos, solicitudes y dificultades que plantean los encargos.

El napolitano Nicolás Salzillo, padre del imaginero, en 1708 fue llevado a la casa del arcediano de Lorca y canónigo de la catedral, don Diego Fernández de Madrid, para ver una escultura de S. Miguel que el propio eclesiástico y los feligreses de la parroquia de S. Miguel querían repetir para la parroquia. El documento, significativamente, informa sobre la iniciativa colectiva y una especie de inspiración coral impulsora de tantas obras de estos tiempos, cuya génesis y concepto tan alejados están de los procedimientos artísticos que fueron consolidándose con el avance de la Modernidad. Había declarado Nicolás Salzillo que viendo la escultura, *"... la ejecutaría según el modelo de la referida y habiendo concurrido todos en casa de dicho arcediano, acordaron hiciera dicha hechura conforme a dicho modelo..."*<sup>11</sup>. El S. Miguel del altar mayor de

8 La condición segunda del contrato para hacer el S. Indalecio prescribe: *"... que la cabeza del referido santo ha de procurar que no sea semexante a la de San Pedro Apóstol, por haber sido así trato"*. Vid. nota anterior (p. 146).

9 Véanse las estipulaciones entre Salzillo y la congregación de M<sup>ª</sup> Santísima de la Victoria para promover el culto permanente a una imagen de su mano *"de talla y cuerpo natural, con movimiento en la cabeza"*. Un punto importante en el citado acuerdo es la obligada alternancia entre la citada Congregación y las madres capuchinas, *"para celebrar las tres horas de agonías en el día de Viernes Santo, un año sí y otro no, prinziando desde este de la fecha..."* El contrato se firmó el 16 de marzo de 1769. (Transcripción y facsímil del documento en Ob. cit. en nota 7, pp. 370-386).

10 Los testimonios aportados por A. Palomino en el Museo Pictórico sobre las relaciones entre patronos y artistas reflejaban una situación generalizada. El gran escultor Luis Salvador Carmona (1707-1767), coetáneo de Salzillo, sumamente hábil en trabajos en diversos materiales, académico de S. Fernando y con una amplísima producción de imágenes sagradas, también ajustaba cuidadosamente con los comitentes las condiciones de ejecución de las obras. Un dibujo preparatorio de la bella Virgen de la Asunción de Serradilla (Cáceres) aparece con indicaciones para el destinatario, en relación con la ubicación, policromía, detalles sobre ojos de cristal y pestañas postizas e incluso características del embalaje. (Vid. Martín González, J. José. 1990, pp. 263-267).

11 Vid. Sánchez-Rojas, M<sup>ª</sup> del Carmen. 1977-1978, p. 292.

la iglesia es una versión correcta, pero de escaso dinamismo de los abundantísimos modelos del Arcángel victorioso creados en la escuela napolitana. Obras de esta procedencia ya se conocían en Murcia, pero con Nicolás Salzillo se afirma esta imaginería airoso, de atrayentes formas y bella policromía, sumamente apreciada en España e incluso en las Indias, y cuyo conocimiento relativo a identificación de piezas y autores es por el momento parcial<sup>12</sup>.

Una situación de extraordinario interés en las condiciones de concepción de algunas de sus obras murcianas se intuye en Nicolás de Bussy. Se trata de un artista del cual la investigación va descubriendo su excepcional calidad y trascendencia en el desarrollo de la escultura levantina<sup>13</sup>. Había llegado a Murcia en fecha anterior a Nicolás Salzillo, previo paso por la Corte, en donde llegó a ser nombrado escultor del rey. Su personalidad ofrece una llamativa variedad de capacidades y aficiones. Dominó el trabajo en piedra y madera, era amante de la música, emprendedor de un frustrado proyecto industrial para obtener cobre, gran ornamentador, profundamente devoto y asiduo lector de libros religiosos, habiendo finalizado su vida de lego mercedario en Valencia. Sus imágenes conservadas en Murcia revelan una insólita inspiración de tono arcaizante, en el límite de un conmovedor expresionismo. La concepción de algunas desvela una amplísima cultura visual de estampas grabadas, inspiradoras de una imagen tan original y emotiva como la del Cristo de la Sangre, titular de la cofradía del Miércoles Santo. Es un extraño Cristo itinerante con los brazos clavados al tramo corto de la cruz y los pies libres en posición de marcha. El tipo iconográfico aparece directamente inspirado en el tema medieval del Lagar Místico. En el contexto de esta exploración de las condiciones de ejecución del arte de los imagineros debe recordarse que Bussy ha transformado el tórculo del lagar, visible en los grabados, en una cruz que aplasta a Cristo y cuya sangre –como el vino que brota de la uva prensada– es recogida por un ángel para que por el milagro de la transubstanciación las especies eucarísticas se

conviertan en alimento de salvación. Es importante subrayar que esta imagen singular fue especialmente demandada por los cofrades, probablemente por consejo y sugestión de Bussy. Los frailes donde radicaba la cofradía se inclinaban por encarar un Crucificado<sup>14</sup>. Bussy, como ratificaremos más adelante con el ejemplo de su popular Diabla, parece experto conocedor y devoto de temas piadosos y simbólicos medievales. La calurosa aceptación popular de sus versiones plásticas es un síntoma importante, a nuestro entender, de las corrientes de fondo del sentimiento religioso murciano a finales del s. XVII. De la profundidad de su arraigo da pruebas la inicial asimilación por Nicolás Salzillo del tono arcaizante y patético de la imaginería del estrasburgués. Por los años en que empieza su labor artística Francisco Salzillo, cambios sociales y la aparición de una nueva sensibilidad religiosa impondrán al artista una original síntesis, en ocasiones de hondo atractivo entre su adhesión a los principios tradicionales del decoro en la imaginería sacra, la belleza sensible de formas suaves y airosas y el consabido gusto popular por la apariencia realista.

Cabe añadir una última aportación al esbozo descriptivo del laborioso consenso que precedía a la ejecución de las obras escultóricas. La perspectiva en este caso es muy distinta de la ofrecida por los encargos de parroquias o cofradías. Nos referimos al ambicioso proyecto presentado por Jaime Bort para la construcción del soberbio imafrente pétreo de la Catedral de Murcia. Su detallada propuesta, respaldada por eruditas referencias a los tratadistas clásicos, se cifra en su deseo de compaginar, más propiamente, de centrar hábilmente en *"un buen medio"*, un proyecto en el cual *"tomando de los antiguos y modernos lo que ha parecido más del caso, para que sin desdecir de antigüedad la fábrica no dexa de parecer de estos tiempos"*<sup>15</sup>. Sus sutiles apreciaciones tanto técnicas como iconográficas sobre el fastuoso imafrente convergen en la defensa de la *"variedad"* como flexible actitud abierta a opciones en las cuales el derecho del artífice a una libertad de ideación le dé oportunidad para manifestar con primores su *"buen gusto"*. Tales aspiraciones, sin embargo, en

12 Pueden verse reproducciones escultóricas del Arcángel S. Miguel en las obras de escultores napolitanos tratados en la obra de conjunto de: Fittipaldi, T., *Escultura Napolitana del Settecento*, Napoli, 1980.

13 Sobre Nicolás de Bussy es preciso consultar los trabajos de M<sup>a</sup> del Carmen Sánchez-Rojas, citados en sus recientes ensayos sobre el tema, publicados con motivo de las exposiciones celebradas en Murcia sobre dicho escultor en 2003 y 2006. El ensayo de la citada autora, a cuyo cargo corrió la selección de obras de la 1<sup>a</sup> exposición y sus fichas técnicas, se titula Nicolás de Bussy. Véanse en el catálogo: Gómez Piñol, E., 2003, pp. 23-50, y Ramallo Asensio, G. 2003., pp. 53-69.

14 Vid. Gómez Piñol, E. 2003. También en este trabajo se reproduce el Cristo de la Sangre y varios grabados inspiradores de su devota y singular iconografía (pp. 36-37).

15 La memoria redactada por Jaime Bort para presentar su proyecto a las autoridades eclesíásticas de la Diócesis está firmada el 8 de noviembre de 1736. Véase de Gómez Piñol, E. 1973b. (Archivo de la Catedral de Murcia, legajo 674, n<sup>o</sup> 45). Véase igualmente la monografía de Hernández Albadalejo, E. 1990.

Nicolás de Bussy, Paso de los Labradores (La Diabla) <sup>(16)</sup>

perfecta sintonía con lo expuesto para las obras de imaginaria, habrán de someterse a que *"... su aprobación me dé la honrosa vanidad de haber acertado a servirle, que ha sido mi mayor deseo, sujetándome desde luego a quitar, añadir o variar lo que quisiere porque en todo anhelo a complacer gustoso y servir obediente a V. I..."*<sup>16</sup>.

La creciente autoconciencia de los artistas sobre la índole espiritual de los resortes profundos de su trabajo llevó a aquellos que reflexionaron sobre los instantes del misterioso acto creador a tratar de desentrañar su naturaleza. Al tiempo que dilucidaba las enfadosas demandas de los comitentes, la imaginación del artista comparaba formas, intuía expresiones, calculaba efectos. Al reflexionar sobre la génesis de la creación acudía a la mente de los tratadistas una metáfora biológica, la existencia de una especie de *"fecundación de la imaginación"* de la que nacía la invención. Las estampas, junto a otros tipos de imágenes, constituyeron un factor decisivo a la hora de sopesar ideas compositivas y fórmulas iconográficas en el recóndito trajín de los talleres.

Desde fecha muy antigua se planteó el problema de la identificación de las fuentes gráficas de la obra de Salzillo<sup>17</sup>. La cuestión no ha perdido actualidad, pese a no ser muy convincentes las aproximaciones hasta el momento señaladas, y menos aún ha llegado a esbozarse una cierta interpretación de los criterios y preferencias del escultor a la hora de inspirarse en una imagen. Es evidente la enorme dificultad de llegar a conclusiones válidas por el ingente repertorio a explorar y el decisivo peso del azar en el hallazgo de paralelos y semejanzas. En todo caso, permanece como cuestión esencial en la investigación del aprovechamiento de estampas, obras de arte y, por supuesto, textos literarios como fuentes de inspiración, el valorar el grado de apropiación y asimilación que se advierte en la manera de extractar o desarrollar motivos tomados de imágenes y obras ajenas.

En la obra, tan imprescindible como escasamente estudiada, de A. Palomino, el *Museo Pictórico y Escala Óptica*, se



recogen precisas observaciones, hijas de su propia experiencia y de su amplísima erudición historiográfica sobre la formación de los artistas, las diversas disciplinas de su aprendizaje y los criterios sociológicos y estéticos que estimulaban la creación y orientaban la apreciación de las obras de arte<sup>18</sup>. Advertimos, de inmediato, que la preferente dedicación de la citada obra a la pintura, dado el enfoque humanista y la excepcional cultura del autor, motiva la abundancia de valoraciones e información sobre escultura en el referido *Tratado*. Escribe el pintor cordobés de autores y problemas de finales del siglo XVII y el primer tercio del XVIII. Sobre la utilización de estampas por parte de los escultores ratifica observaciones ya consignadas por Pacheco, tratando de razonar una suerte de teoría sobre ventajas e inconvenientes que el generalizado uso de tales fuentes consultivas podía plantear para la sólida formación de los artistas. Son numerosos los pasajes de su obra donde se comentan con agudeza y profundo conocimiento de causa estas cuestiones. El tratadista advierte de las dificultades de la inspiración en estampas si no se rebasa el mero recurso

<sup>16</sup> Memoria. *Ibid.* Documento sin paginar.

<sup>17</sup> Véanse García de Diego, E. 2005, pp. 78-81; Sánchez Moreno, J. 1983, pp. 67-77. Belda Navarro, C. 1986, pp. 101-131.

<sup>18</sup> *Vid. supra* Palomino, A. 1947.

de copiarlas, sin servir de acicate a la invención; en suma, si aquéllas no se consideran como medios para el estudio, sino como fines para el descanso<sup>19</sup>. En el caso de la pintura –subraya Palomino– es erróneo pensar que para cualquier propósito que se ofrezca se ha de hallar estampa apropiada; si se actúa al azar será casualidad el éxito. Sin embargo, la amplia experiencia del autor le lleva a reconocer que en la constante práctica del aprovechamiento de imágenes ajenas los hay sumamente habilidosos: *“Algunos tienen en esto tal felicidad y genio que sin dificultad acomodan la figura que encuentran, reduciéndola a su modo, añadiendo o quitando alguna cosa o variando las insignias, instrumentos o atributos...”*<sup>20</sup>. Del uso de los medios gráficos como estímulo para la *“fecundación de la imaginación”*, nos transmite el citado autor una prueba fehaciente basada en una cuestión iconográfica, largamente discutida entre artistas y eruditos a propósito de la situación de la herida del costado de Cristo causada por la lanzada de Longinos, Palomino afirma que la inversión especular del lugar de la llaga *“es la causa de que los pintores y escultores comúnmente expresan la herida del costado de Cristo en el lado derecho; porque como todos, o los más, se gobiernan por las estampas, y éstas sacan a el derecho lo que en la lámina es izquierdo, siguen lo que ven, sin pasar a más especulación”*<sup>21</sup>. Otro importante aspecto considerado en el texto que comentamos, de particular importancia en la recepción de influencias por el arte español, es el esencial papel de las estampas como medio de transmisión a distancia de tendencias estilísticas originadas en lugares y centros que los artistas no han conocido directamente. Esta expedita circulación de las ideas gráficas, aparentemente superadoras de limitaciones de espacio y tiempo, la menciona Palomino como salida ingeniosa a propósito de quienes no habían podido cumplimentar el prestigioso y casi obligado viaje a Italia. Son párrafos deliciosos los que el tratadista dedica a desmitificar los supuestos méritos que parecían necesariamente derivarse de aquel mitificado viaje de estudios. Expone cautelas didácti-

cas en los artistas que todavía inmaduros, en grados iniciales de aprendizaje, *“aturdidos de verse en aquel portentoso laberinto de maravillas primero que convalecen de este asombro se pasan muchos meses, y aun años, sin haber emprendido cosa de substancia...”*<sup>22</sup>. Describe Palomino la picaresca de quienes, a su vuelta, en italiano macarrónico presumían de su viaje y de la pretendida superioridad de gusto y aptitudes, cuando a la hora de la verdad de mostrar el nivel de su formación se comprobaba que el aprendizaje artístico en España era mejor que el solamente dedicado –apunta mordazmente– a frecuentar las hosterías de Roma<sup>23</sup>. Concluye Palomino estas substanciosas consideraciones afirmando que si el artista en formación no tiene oportunidad de disfrutar del *“laberinto de maravillas”* romano, y, sin dejar de admitir que las ocasiones de adelantar *“por allá las hay mayores”*, no obstante, defiende que las existentes aquí, *“hay las bastantes para los que se quieren aplicar, especialmente desde que se ha fecundado España con tan eminentes estatuas y pinturas como hoy veneramos, de los primeros artífices de Europa y Grecia; y las que nos ha escaseado la fortuna nos la franquea el beneficio de las estampas y la noticia de los libros...”*<sup>24</sup>.

El *“beneficio de las estampas”* plantea diferentes opciones selectivas iconográficas y formales según se apliquen sus motivos a la pintura o a la escultura. Los grabados de cualquier formato, obviamente, son imágenes bidimensionales análogas a la mayoría de los soportes pictóricos. Sus disposiciones y elementos formales: composición, líneas, gradaciones luminosas, detalles descriptivos, etc. son directamente asimilables a las imágenes pictóricas. En el caso de la escultura, su insoslayable realidad volumétrica impone adaptaciones formales indirectas y más bien tendentes a tomar préstamos de tipo iconográfico, detalles compositivos y algunos acabados de texturas y cromáticos en principio muy alejados de las láminas bidimensionales. En cualquier caso, el ingente volumen de material gráfico difundido por toda Europa, y en las Indias occidentales a través de España desde el siglo XV y las colecciones de

19 Sobre las técnicas de taller en la elaboración de las obras: Pacheco, F. 1990. Afirma que los pintores a veces utilizaban bultos para progresar en su aprendizaje, porque *“no todas veces tienen tan a la mano el natural”*. Pero –continúa el pintor y tratadista–, en contraposición, *“también los pintores hacen cartones y debuxos de cuyos trabajos puestos en estampas vemos que se valen casi todos los escultores del universo. Yo vi a dos valientes en esta profesión, labrar en esta ciudad algunas historias de piedras por estampas de Tadeo y Federico Zúcaro...”*. El párrafo de Palomino, A. 1947, p. 523.

20 Palomino, A. 1947, p. 532.

21 Palomino, A. 1947, p. 654.

22 Palomino, A. 1947, p. 526.

23 El párrafo de Palomino es sumamente gracioso: los pícaros artistas aludidos llega un momento en que dicen: *“¡Ea, vámonos a España que con decir que hemos estado en Roma nos tendrán por los mayores hombres del mundo! y con esto y un poco de cháchara italiana y aquello del Campidolio, el Vaticano, la Piazza Navona, la Ferme (sic) di Diocleciano, il Hercola di Farnesio, la Venere di Medici, il Laoconte di Belvedere etc, emboban a muchos mentecatos en las conversaciones, de suerte que los juzgan unos Migueles y Rafaelés”* (Palomino, A. 1947, p. 526).

24 Palomino, A. 1947, p. 528.

monumentos arquitectónicos, series de esculturas antiguas y renacentistas reproducidas, infinidad de imágenes sagradas, colecciones ornamentales, etc., ofrecen un número incontable de sugerencias susceptibles de utilización plástica. Es verosímil que los escultores primero hicieran rasguños y esquemas para tratar de definir sus ideas antes de componer dibujos precisos sobre cuya apariencia y características se pactaba con el patrono correspondiente. En la variadísima práctica de los escultores desde los esbozos iniciales de motivos plásticos hasta el planteamiento de variantes y alternativas previas al modelo final, los bocetos jugaron un papel esencial en el desarrollo de la invención. Se conservan numerosos bocetos del siglo XVIII de autores italianos y alemanes que ofrecen un panorama comparativo que sería útil confrontar con el material de este tipo relacionado con Salzillo. Son dudosas identificaciones iconográficas de algunos de los bocetos procedentes de su taller. Entre ellos se conservan obras, de autores foráneos, como el conocido *modellino* del S. Mateo de C. Rusconi, hoy confirmado como realización escultórica de un dibujo de C. Maratta<sup>25</sup>. Es probable que el taller del imaginero más prolífico de la región renovase sus modelos con copias y moldes de los que no ha quedado rastro. Las posibles fuentes inspiradoras del trabajo escultórico pudieron ser de aspecto insospechado. Las modalidades de microescultura fueron muy numerosas y no han sido suficientemente estudiadas. En escenas de claro signo popular y connotaciones simbólicas encontramos pervivencias ancestrales arraigadas hasta fechas muy tardías. Anteriormente se subrayó la proclividad medievalizante de importantes esculturas de Nicolás de Bussy. Es famoso el paso de la llamada *Diablesa*, de Orihuela<sup>(III)</sup> <sup>26</sup>. Una cruz desnuda culmina un globo terráqueo envuelto en nubes por donde trepan querubines y otros ángeles-niños que sostienen en las manos instrumentos de la Pasión. En la base de la composición aparecen tendidos y entrelazándose, a la izquierda, un esqueleto, representando a la muerte, y, a la derecha, una grotesca cabeza cornuda de un Diablo con



La Gloria en duelo (detalle). Claustro del convento de Clarisas Franciscanas (Sevilla) <sup>(M)</sup>

deforme pecho femenino que ha dado título al grupo. No cabe duda sobre el sentido alegórico de triunfo de la cruz redentora sobre el pecado (Satán-el Mal) y su abominable legado, la Muerte. Tampoco es difícil atribuir a la cristiandad medieval el origen de esta cruda imagen, mantenida durante siglos en procesiones penitenciales populares y adaptándose a distintas modalidades expresivas del sentimiento religioso. De la persistencia de estos emblemas figurados en fisonomías grotescas y su inserción en obras piadosas tardías puede darnos muestra una escena repleta de pequeñas figuras de barro, madera y telas encoladas protegidas en una urna acristalada conservada en el convento sevillano de clarisas franciscanas de Santa Inés. Como tantos de estos fanales, abundantes en clausuras y en altares domésticos, este ejemplar no ha sido estudiado y es probable incluso que, como parece en este caso, muchos

<sup>25</sup> El campo que para estudios comparativos ofrecen los bocetos de escultores alemanes del siglo XVIII es de enorme amplitud. Es particularmente interesante el catálogo de una exposición que tuvo lugar en el Museo Nacional de Baviera sobre el proceso que en escultura lleva desde el esbozo a la obra. El citado catálogo es: *Bayerische Rokokoplastik*. 1985. Sobre los modelos pictóricos de las esculturas de apóstoles de la basílica de S. Juan de Letrán, en Roma, véase: Engass, R. 1976, p. 21-32.

<sup>26</sup> Vid. en nota 13 las referencias bibliográficas sobre N. de Bussy. Sobre la singular *Diablesa*, consúltese también: Martínez Blasco, T. y M. 1983, pp. 105-108.

Juan de Bolonia, Rapto de la Sabina<sup>(M)</sup>

hayan sido importados. La multitudinaria escena representada evoca una visión cósmica de la Creación conmovida por el sacrificio redentor de Cristo representado en un bello grupo de la Piedad o Angustias<sup>(M)</sup>, habiéndose situado en primer plano a nivel inferior de los restantes personajes –como en el paso de Bussy en Orihuela– a un diablo cornudo a la izquierda y a un esqueleto que señorea el mundo, a la derecha.

Se apuntó anteriormente a la escasa y fragmentaria información subsistente sobre el material figurativo de todo tipo que sin duda abundó en talleres como el de Salzillo, volcado en una producción constante de imágenes religiosas. Los inventarios conservados apenas reseñan sino el instrumental del oficio escultórico, o bien como en el testamento de N. Salzillo, se anotan modelos en yeso o cera de figuras completas o miembros aislados que sirvieron de muestra en las tareas del taller<sup>27</sup>. Algunos apuntes del citado documento, sin embargo, permiten intuir aspectos de la creatividad de los Salzillo, padre e hijo, que han pasado inadvertidos.

Es interesante señalar que uno de los registros anota la presencia de marcos pequeños para estampas (*"ocho marquicos de estampas de papel, en ocho reales de vellón"*). Es difícil pronunciarse sobre si los marcos contenían estampas devotas o si tales marcos guardaban modelos especialmente apreciados cuya fragilidad era preciso proteger del rápido deterioro entre la suciedad y el ajetreo del taller de escultura. Lo ciertamente indiscutible es el uso de estampas en la preparación de las obras junto a los modelos genuinamente escultóricos. A uno de ellos se refiere indudablemente un registro de singular interés: *"Tres figuras del Robo de las Sabinas, en dieciocho reales"*<sup>28</sup>.

El inventario hemos de suponer fue revisado en los aspectos técnicos por su heredero Francisco –uno de los firmantes del documento– y por ello llama poderosamente la atención la precisa identificación del grupo más famoso y admirado del gran escultor flamenco Juan de Bolonia (Giambologna) (1529-1608), afincado en Italia –principalmente en Florencia–,

autor de una amplísima producción escultórica plasmada en formas manieristas, en parte asimiladas de Miguel Ángel, pero desarrolladas por el artista flamenco en una múltiple variedad de interacciones entre cuerpos desnudos entrelazados en escorzos de particular calidad<sup>(M)</sup><sup>29</sup>. Su famoso grupo denominado habitualmente "El rapto de una sabinia" (1581-1582) –en realidad constituye una exhibición de virtuosismo plástico, sin apreciables connotaciones temáticas–, fue trasladado a tamaño monumental en mármol. Son tres figuras enlazadas en torsión "serpentinata" girando en el espacio, dos hombres y una mujer, que remata el conjunto, en cuya base un hombre derribado alza su brazo y simula protegerse del violento dinamismo que agita a los protagonistas. Las reducciones en bronce de esta obra circularon, como ocurrió con numerosas de Giambologna, por toda Europa, siendo ávidamente solicitadas por un creciente y entusiasta coleccionismo de esculturas de pequeño formato. Ninguna asimilación plausible de este espectacular alarde plástico, centrado en el refinado juego de fuerzas y desprovisto de contenidos emocionales auténticos, era asequible a los limitados recursos técnicos de Nicolás Salzillo. Pero adelantaremos una observación sobre

27 Vid. Sánchez-Rojas, M<sup>a</sup> del Carmen. 1977-1978.

28 Vid. Sánchez-Rojas, M<sup>a</sup> del Carmen. 1977-1978.

29 Cfr. Avery, Ch. 2000.

la que volveremos más adelante. El brazo izquierdo alzado en ademán defensivo nos parece hábilmente adaptado por Salzillo al gesto de Malco, aterrorizado a los pies de S. Pedro en el paso del Prendimiento y a punto de sufrir la mutilación de una de sus orejas.

Cuando Francisco Salzillo se hizo cargo del taller familiar se vio obligado a hacer frente a la amplia demanda de imágenes sacras en madera que había afrontado su padre y todos los restantes escultores de la primera mitad del siglo, con la significativa excepción de Jaime Bort, su hermano Vicente y el equipo de escultores y ornamentadores del imponente pético de la Catedral<sup>30</sup>. No es ocasión este trabajo para volver sobre la singular actitud de Salzillo, sus aproximaciones y desvíos en relación con el excepcional plantel de escultores activos en Murcia en la primera mitad del siglo XVIII. Mantuvo el taller heredado de su padre circunscrito a labores de imaginería y retablos, convirtiéndose de inmediato en referencia dominante e indiscutida en una sociedad sacudida por grandes cambios. Tal circunstancia le impuso un afinadísimo sentido de orientación sobre los nuevos rumbos por los que discurría el sentimiento religioso y los atavismos figurativos y piadosos amados por el pueblo y que se resistían a desaparecer.

#### ALGUNOS ASPECTOS DE LOS CAMBIOS SOCIALES Y CULTURALES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII Y SUS REPERCUSIONES ARTÍSTICAS

España y sus reinos de ultramar experimentaron un sustancial cambio político con la implantación de la dinastía de los Borbones franceses tras una larga Guerra de Sucesión con gran protagonismo e importantes intervenciones de dirigentes eclesiásticos y políticos de la región levantina. Los cambios impulsados desde las primeras décadas del siglo incidieron asimismo en la evolución del sentimiento religioso y generaron una permanente tensión dialéctica entre vigencias de la arraigadísima sociedad tradicional y las nuevas actitudes potenciadoras de las cualidades y sentimientos individuales promotores de una creciente mundanización de las vivencias y prácticas religiosas.

En el novedoso y amplísimo campo de investigación de la evolución de las mentalidades y su reflejo en el arte, los años críticos del brillante siglo XVIII murciano ofrecen una singular oportunidad de confrontar la interacción de corrientes espi-

rituales, manifestaciones artísticas de signo popular y culto y valorar la reacción ante este complejo panorama de un artista de singulares dotes permanentemente asediado por encargos de muy diverso nivel de exigencias.

A propósito del apartado esencial dentro de su amplísima producción constituido por sus obras procesionales, nos parece que estas escenificaciones sacras en espacios abiertos, por su acusada repercusión ciudadana, inevitablemente tienen que responder a las vigencias sociales y espirituales predominantes en cada momento histórico.

Sabemos que en Murcia durante las primeras décadas del siglo XVIII mantenían su arraigo secular y éxito popular los diversos juegos escénicos asociados a los diferentes ciclos litúrgicos, con manifestaciones particularmente apreciadas en Semana Santa y en la festividad del Corpus. De la desbordante vitalidad de la religiosidad popular y de todos los aspectos que afectaban a la acción pastoral de la iglesia diocesana murciana se ocupó obsesivamente en varios documentos el obispo Belluga. En las precisas descripciones de costumbres a erradicar y comportamientos a reformar tenemos una fuente abundantísima de datos fidedignos sobre circunstancias influyentes en la vida espiritual y lógicamente sobre la imaginería y la recepción popular de sus valores.

A este respecto entendemos que los documentos destinados a reformar las costumbres y a corregir comportamientos de todos, clérigos y seglares, contienen descripciones de usos, festejos y pormenores sobre indumentaria que suministran importantes referencias sobre la sociedad implicada en el patrocinio y contemplación de las obras de arte. La reiteración de las normas tras breves lapsos de tiempo descubre la fuerza imparable de los cambios y los obstáculos que frenaban en la práctica las restricciones morales y la reforma de modas y costumbres. Un importante compendio doctrinal publicado por Belluga en 1717 recoge una detallada visión de la situación religiosa de la sociedad murciana, y entre un cúmulo de preceptos se insertan advertencias sobre trajes, adornos, particularmente femeninos, y rigurosas admoniciones sobre el exceso en los escotes, las llamadas "*mangas de ángel*", las largas colas de los vestidos y otros curiosos detalles de indumentaria. La lectura de estos párrafos trae a la memoria los relevantes efectos que en algunas imágenes de Salzillo tienen las colas de largos mantos de mayor o menor longitud, visibles

30 Vid. Hernández Albadalejo, E. 1990.

en las figuras de S. José, S. Pedro o S. Juan<sup>31</sup>. No podemos entrar a fondo en el análisis de las evidentes connotaciones de posición social, gusto, riqueza, etc. implicadas en la elección de telas e indumentarias vestidas por las imágenes sagradas –particularmente, las procesionales– con su repercusión en las exigencias de refinada policromía y en el complejo núcleo de dimensiones simbólicas que se derivan de la naturaleza de las imágenes de vestir.

En el citado documento, también se revisan comportamientos de las cofradías penitenciales, y, lógicamente, a tenor de la corrección de los excesos y abusos señalados es posible colegir el alcance real de estas prácticas devotas. Es admirable por su prolijidad y exacta mención de las circunstancias que rodeaban a las actividades religiosas en iglesias, sacristías, procesiones, etc., con una riqueza de observaciones reveladora de la previa realización de meticulosos informes sociales incorporados a las prescripciones doctrinales. En las instrucciones a cumplimentar por los clérigos se ordena a vicarios y curas que los nazarenos en Semana Santa no lleven cubierto el rostro *"sí no es que vaya de penitencia"*, ni se permita al flagelante que vaya vestido con galas o túnica profana que desdiga del acto a celebrar<sup>32</sup>. Se representaban por entonces autos sacramentales en los espacios cercanos a las iglesias, así como representaciones de los Misterios de la Redención, *"en que quieren imitarles a lo vivo"*, que se pretende restringir sólo a los sacerdotes *"y esto sin mezclar representación alguna, ni en verso ni en prosa"*<sup>33</sup>. Es patente el inequívoco acento popular en la representación *"a lo vivo"* de las escenas sacras. Recuértese a este respecto, que un crucificado de Salzillo, desgraciadamente desaparecido, con la advocación de la Agonía, presidía el sermón de tres horas del Viernes Santo celebrado en la ermita de S. Ginés. Esta imagen, el propio Salzillo, en documento de donación a la Congregación de Sta. María de la Victoria para turnarse con las Capuchinas en la celebración del sermón de la Agonía, en varios párrafos designa al Cristo como *"soberana imagen"*, y su cabeza tenía movimiento: la ancestral articulación de imágenes que desde el fondo del Medioevo gustaba de la movilidad de las cabezas de Cristo, también de algunas

Virgenes, así como de brazos de Crucificados, para servir en el montaje de escenas de encuentros, reverencias, muerte de Cristo, descendimiento y su deposición yacente en la tumba. En su *Pasionaria murciana*, Díaz Cassou afirma que las gentes de la huerta llamaban al impresionante acto penitencial del Viernes Santo *"el sermón de las boqueás"*<sup>34</sup>. El pueblo devoto, con tosca y cruda verdad visual, aludía al impacto final de la expiración de Cristo, angustiosamente evocada en las fogosas palabras del predicador, trágica y espectacularmente corroboradas en el instante en que la cabeza se inclinaba ante la emocionada sorpresa del *"consumatum est"* representado *"a lo vivo"* ante los fieles.

¿Puede suponerse que estas corrientes de hondas emociones religiosas repetidas anualmente en los ciclos litúrgicos, ante la creciente apertura de la sensibilidad hacia la humanización sentimental de los temas, no habría de influir en los encargos a los imagineros? Sobre el profundo cambio de comportamientos y vigencias vitales de la sociedad española en la primera mitad del XVIII pueden aducirse testimonios literarios de gran riqueza expresiva que revelan una clara convergencia en sus tendencias de fondo con lo comentado en relación con Murcia.

Un amplio y detallado panorama conteniendo agudos juicios descriptivos sobre los cambios sociales visibles –en este caso contemplados desde el observatorio privilegiado de la Villa y Corte– pertenecen a un escritor de punzante espíritu crítico: Diego de Torres Villarroel, el cual en imaginarios diálogos con su maestro y modelo, Quevedo, traza un paralelo de enorme enjundia político-social, literaria, moral y religiosa entre la desaparecida España de los Austrias y las cambiantes realidades de los nuevos tiempos<sup>35</sup>.

En 1743 se publicaron los *Sueños Morales* del citado autor salmantino; unas fantasías satiricomorales a la manera de su admirado Quevedo, las cuales precedieron a la aparición, en 1752 –en época de plenitud de Salzillo–, de una edición de sus escritos por suscripción pública<sup>36</sup>. En su *"visión y visita segunda"*, el irónico Torres Villarroel menciona a sastres, zapa-

31 Sobre el edicto o compendio del obispo Belluga como recopilación de normas dirigidas a la reforma de las costumbres, véase Peñafiel Ramón, A. 2005, pp. 201-205.

32 Peñafiel Ramón, A. 2005, p. 213.

33 Peñafiel Ramón, A. 2005, p. 214.

34 El contrato entre Francisco Salzillo y la Congregación de M<sup>o</sup> Stma. de la Victoria, con sede en la ermita de S. Ginés, en Murcia, ha sido transcrito y reproducido en facsimil en el Repertorio de Documentos del Archivo Histórico Provincial de Murcia, citado en nota 7, pp. 376-386. La referencia en la *Pasionaria murciana* de Díaz Cassou al *"sermón de las boqueás"* aparece recogida en: Candel Crespo, F. 1983, p. 120.

35 Véase: Torres Villarroel, Diego de. 1960.

36 Torres Villarroel, D. de. 1960, p. 11.



Cristo del Refugio (detalle), iglesia parroquial de San Lorenzo, Murcia <sup>(M)</sup>

teros y peluqueros como *"los hombres ricos de este siglo"*. Manifiesta a su interlocutor imaginario, Quevedo: *"En tu edad no había una tabla de pelucas, y hoy no se escapa calle sin tres o cuatro muestras, porque es raro el hombre que viste su natural cabellera"*<sup>37</sup>. Acaparar zapatos y vestidos *"hoy es costumbre y moda que llaman"*. Por cierto, el inventario del vestuario, mobiliario y menaje doméstico del gran escultor y asimismo excelente imaginero el castellano afincado en la Corte Luis Salvador Carmona, es buen ejemplo, por las calidades de sus pertenencias, del auge de una moda que en su caso correspondía al elevado nivel económico alcanzado por la capacidad de trabajo que respaldó el éxito profesional del citado autor. Salzillo, a un nivel inferior, también disponía de un nutrido ajuar de buen tono, sin poder compararse con el de su colega vallisoletano. Es sabido que el artista murciano

37 Torres Villarroel, D. de. 1960, p. 224.

poseyó un buen lote de tierras, morerales y algunas casas producto de su incesante labor escultórica, extendida desde Murcia a zonas de Albacete, Alicante y Almería<sup>38</sup>.

En otro pasaje de sus mordaces *Sueños*, el escritor salmantino ratifica su tesis sobre el cambio experimentado por España al comenzar el siglo XVIII. Contrapone la enumeración de tertulias y conferencias, que, según Quevedo, en su tiempo servían para ejercitar a los jóvenes en la pureza de la locución y el cultivo del idioma en la oratoria y la poesía, frente a la realidad desoladora de la desaparición de tales actividades, *"especialmente desde el principio de este siglo, que empezaron los españoles a gastar cabelleras, pliegues, corbatas y tacones, y con la elección del traje bebieron la lengua y las costumbres a los malos franceses..."*<sup>39</sup>

Nótese la crítica recurrente a las modas del cabello largo y las pelucas en los hombres, coincidentes en este punto con el severo *Compendio* del cardenal Belluga, que censuraba estos usos tanto en seglares como en clérigos. Es patente la aparición de largas melenas en imágenes masculinas de Salzillo: Jesucristo, S. Juan, y de su aceptación generalizada nos parece claro testimonio una insólita manipulación realizada en un Crucificado del siglo XVI. El Cristo del Refugio, de la iglesia de S. Lorenzo, en Murcia<sup>(M)</sup>, ostenta la llamativa adición de una larga y tupida cabellera tallada, caída sobre su hombro derecho, semejante a la visible en conocidas imágenes de Salzillo, muy diferente en técnica a la originaria esquematización del cabello del severo Cristo, igualmente retocado en el paño de pureza y cuya expresión doliente le relaciona claramente con obras del gran escultor montañés activo en Murcia en el siglo XVI, Jerónimo Quijano<sup>40</sup>. Un matiz llamativo

38 Se conserva el extenso inventario de partición de bienes que se hizo en 1755, cuando Luis Salvador Carmona era teniente director de Escultura de la Academia de S. Fernando, a la muerte de su primera mujer, y se disponía a contraer matrimonio con doña Antonia Ros Zúcaro. Véase García Gainza, M<sup>a</sup> Concepción/Chocarro Bujanda, Carlos. 1998, pp. 299-326. El patrimonio de Francisco Salzillo comprende un epígrafe desde la página 400 a la 724, en el cual en facsímil y transcripción adjunta se aprecia la amplia actividad mercantil de compra y alquiler de casas, adquisición de morerales para el cultivo del gusano de seda, etc. en la que participó Salzillo en sus años más prósperos. Los testamentos del artista y un inventario de partición de bienes con su mujer, Juana Vallejo Taibillas, han sido incluidos en el epígrafe: "Salzillo y su familia", pp. 228-284. Todo este conjunto de documentos en el sistema citado de facsímil y transcripción ha sido recogido en el Repertorio de Documentos del Archivo Histórico Provincial de Murcia, citado en la nota 7.

39 Torres Villarroel, D. de. 1960, p. 229.

40 Sobre J. Quijano véase un trabajo reciente, con bibliografía sobre el tema: Gómez Piñol, E. 2002. Especialmente el epígrafe titulado "El crucificado de la segunda iglesia: una propuesta de atribución a Jerónimo Quijano", pp. 134-144.

en la realidad social acremente satirizada por Torres Villarroel es el que designa como de insólita feminización en los usos y costumbres de los varones. Sus recriminaciones, en permanente contraposición dialéctica con los tiempos pasados de la Monarquía que vivió Quevedo, inciden en la pérdida por los hombres de destreza en el manejo de las armas, habilidad ecuestre y otros tradicionales usos bélicos tenidos como varoniles y nobles. Se pregunta el autor por la ocupación de los hombres, y a este propósito afirma que los de su tiempo se ocupan de afeitarse a menudo, tomar tabaco y chocolate, acumular sortijas, relojes y fruslerías, "y todo su estudio es imitar a las mujeres, y hurtarles el genio y los adornos". Quevedo se enojó calificando de desdichada edad "aquella en que los hombres viven tan afeminados", y por su parte. Torres Villarroel abundó en sus prevenciones indicando: "Y en nada se deja conocer mejor la infelicidad de este siglo, que en esta transformación y metamorfosis. Es tal... que no solamente en los jóvenes delicados pretendientes a maridos que quieren ganar mujeres haciéndose a su similitud, que ha pasado a los hombres graves y ocupados en el gobierno; mas cuidan de que la peluca esté bien peinada, el bastón bien limpio, el coche bien pintado, y toda su persona bien rapada y engomada..."<sup>41</sup>

La evolución del sentimiento religioso reflejó en su ámbito la amplitud y hondura de las transformaciones sociales. La disposición y adorno de los templos y el desarrollo de las ceremonias también fueron criticados por Torres Villarroel, demostrándose con el paso del tiempo la generalización de las tachas denunciadas por el escritor. Avanza imparable la debilitación de lo sagrado por haberse penetrado de una humanización sensiblera, distinta y opuesta al sentimiento religioso profundamente riguroso de las fases más intensamente contrarreformistas del siglo XVII. El incisivo talento observador de Torres Villarroel se sorprende del auge en los templos de los superficiales atractivos sensibles y de la afición al espectáculo. Uno de sus párrafos critica la asimilación a los templos de recursos ornamentales típicamente teatrales: "Los templos están sumamente preciosos y asistidos... los remolones y perezosos a la asistencia de los cultos de Dios somos los que vivimos fuera de las religiones y es necesario, además de la campana, llamarnos con clarines y timbales; y en algún modo están hoy profanos los templos porque todos

los lienzos burlones y festivos que finge y dispone la óptica y perspectiva para los coliseos, patios y corrales ya son más frecuentes en la iglesia que en el Buen Retiro..."<sup>42</sup>. El trasvase de las bambalinas y técnicas teatrales al adorno de los templos; las convocatorias a los cultos con anuncios con caracteres destacados para los predicadores famosos y la mención de la participación de grupos musicales de cámara; tales recursos, en opinión del sarcástico salmantino, se derivan del deseo de atraer con señuelos profanos "...porque temen que no asista la gente si no les dicen que hay también holgueta entre la devoción; y el templo en donde no suenan músicas festivas y la iglesia que no tiene sabor a coliseo está desierta lo más del año"<sup>43</sup>. No abundan pasajes literarios que muestren más a las claras la cara crecientemente secularizada y mundana de la religiosidad de esta época, fenómeno de aceleración imparable en los países del norte y centro de Europa, manifiesto incluso en las obras religiosas típicas del Rococó bávaro, principalmente en escultura, pero que en España se enfrenta –como demuestra la obra de Salzillo– al arraigo y resistencia de la sensibilidad religiosa tradicional española, firmemente asentada en la honda vivencia del catolicismo.

#### La congregación murciana de los Servitas y la imagen de la Virgen de las Angustias de Salzillo

Tan sólo un poco más de una década después de haberse hecho cargo del taller familiar de escultura, en 1739, Salzillo talló una de sus obras maestras de imaginería religiosa, el primer grupo de Virgen de las Angustias, que repetirá en varias ocasiones como prueba irrefutable de la cálida aceptación popular de sus mejores creaciones. El grupo de la Virgen sentada que sostiene apoyado en el regazo a su hijo muerto es una de las creaciones cenitales del arte cristiano. Su evolución iconográfica en el arte europeo es conocida y en el arte español moderno es frecuente considerar al gran relieve de la Piedad, de Gaspar Becerra, en el primer cuerpo del retablo de Astorga como punto de partida de una serie abundantísima de imágenes pictóricas y escultóricas. El gran escultor baezano se inspiró para su relieve en el emotivo dibujo que de dicho tema hizo Miguel Ángel para Vittoria Colona: la Virgen, sentada, tiene apoyado sobre sus piernas, a Cristo muerto; dos ángeles niños a los lados sostienen los brazos y

41 Torres Villarroel, D. de. 1960, pp. 234-235.

42 Torres Villarroel, D. de. 1960, pp. 232-233.

43 Torres Villarroel, D. de. 1960, pp. 233.

la Madre eleva los suyos al cielo en solemne ademán de dolor y súplica<sup>44</sup>. El tipo físico del Señor difunto de Becerra es una digna recreación del gigantismo heroico miguelangelesco. Una innovación decisiva por parte del autor español fue desactivar el frontalismo hierático del dibujo del genio florentino mediante el deslizamiento del cuerpo de Cristo sobre el suelo, a la derecha del contemplador, con la cabeza y torso apoyados sobre las piernas de la Madre –que abre sus brazos hacia el frente–, originándose un infinito grado de matices afectivos tiernos y dolorosos que sellarán secularmente la popularidad inmortal de la medieval *Vesperbilder* germánica.

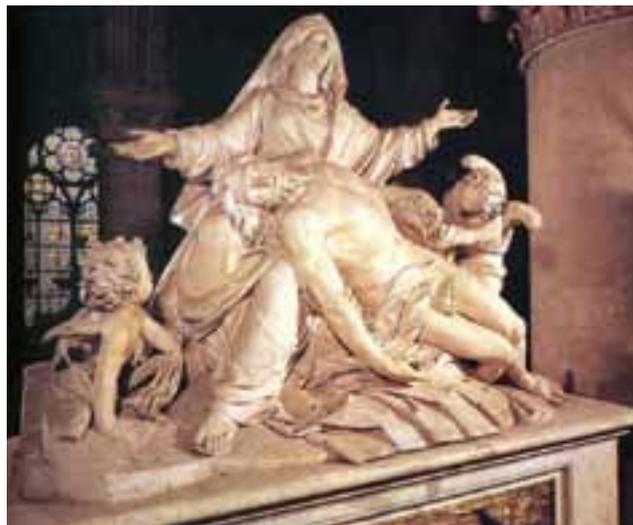
Las versiones salzillescas de las Angustias o Piedad se derivan de un conmovedor modelo italiano, la Piedad que para los Farnesio pintó hacia 1600 Annibal Carracci, uno de los grandes líricos en la finísima expresión de un dolor femenino unguido de ternura y de ofrenda sacrificial. Sus espléndidas versiones de la Piedad se difundieron por toda Europa gracias a las abundantes estampas divulgadoras de la producción de los Carracci<sup>45</sup>. La citada obra hecha para los Farnesio –hoy en el museo napolitano de Capodimonte– introdujo a los lados del grupo a dos angelitos dolorosos, uno que sostiene la mano de Cristo y otro que se hiere inopinadamente con una espina de la corona. Fueron innumerables las réplicas pictóricas y escultóricas de este grupo admirable. En mármol, Nicolás Coustou talló entre 1713-1723 una Piedad para el altar mayor parisino de Notre Dame<sup>(VII)</sup>. La versión de Salzillo para S. Bartolomé muestra la común inspiración en el citado modelo, sin imitar el español la actitud declamatoria de la Virgen francesa; en las Angustias de Yecla (1763), Salzillo sí hace a la Virgen levantar comedidamente los dos brazos<sup>46</sup>.

El grupo de las *Angustias*<sup>(VIII)</sup> de San Bartolomé confirma la predominante inclinación de Salzillo hacia las tipologías italianas –napolitanas, en concreto– que nunca elabora servilmente, sino que gracias a su capacidad sintética asume fácilmente idealizaciones presentes en la obra del francés A. Dupar,

44 Vid. Nagel, Alexander. 1997, pp. 647-688.

45 Vid. Boschloo, A. W. A. 1974.

46 Véase reproducción de la Piedad que fue de los Farnesio, actualmente en el Museo de Capodimonte (Nápoles). En Boschloo, A. W. A. 1974. Lám.151. La Piedad de N. Coustou fue realizada para Luis XIV en cumplimiento del voto hecho a su padre, Luis XIII, de renovar el altar mayor de la catedral parisina. Vid. Kalnein, W. G./Levey, M. 1972. La reproducción de la Virgen de las Angustias que hizo Salzillo para S. Bartolomé puede consultarse en este trabajo, figuras 8-9. El grupo que se encuentra en la iglesia parroquial de la Purísima Concepción, en Yecla (Murcia), véase en catálogo de la exposición antológica sobre Salzillo celebrada en 1973, citada en nota 1, lám. 93.



Nicolás Coustou, "Pietà".  
Catedral de Notre Dame, París<sup>(VII)</sup>

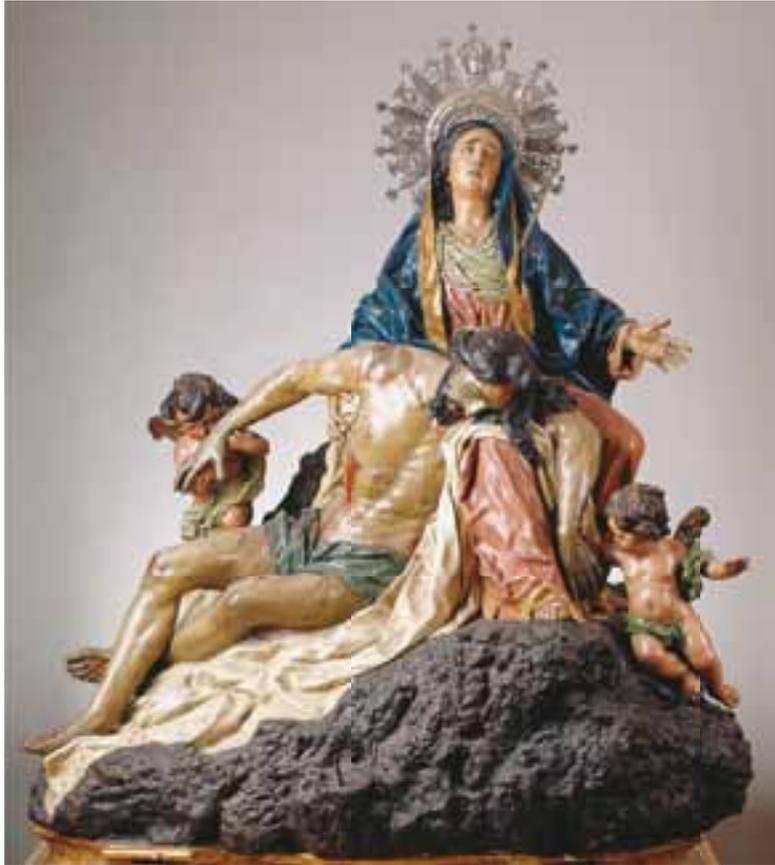
sin dejar de acentuar en el rostro de la Virgen el "afecto" doloroso intenso (cejas elevadas, leves arrugas en la frente), actitud típicamente barroca con reminiscencias –atenuadas– del severo tono devocional implantado por Nicolás de Bussy. Nota inconfundible de Salzillo es su agraciada idealización de la belleza femenina, en este caso con expresión conmovida y mirada desolada al cielo. Atrae poderosamente el caudaloso flujo de blandas formas que sugieren los pliegues de los paños y la suave textura lumínica envolvente.

Del grupo de las Angustias de San Bartolomé se hizo un grabado, hasta el momento inédito, enmarcado por un perfil de secas rocallas características de D. Ximénez. Respecto a la escultura, en la estampa se advierte una ligera variante en la disposición de los plegados de las telas que cubren el pecho de la Virgen y aparece colgando de su mano izquierda, la extendida lateralmente, un escapulario de la congregación servita: el Corazón de María atravesado por los siete cuchillos alusivos a sus misterios dolorosos<sup>47</sup>.

Este grupo de las Angustias, en efecto, provocó una reverente y profunda admiración cuando fue instalado en la parroquia de San Bartolomé, suscitándose en torno a la dramática escena pasionaria un multitudinario movimiento

47 El grabado de las Angustias tiene un tamaño de 9 x 6,5 centímetros y aparece en el frontispicio de la obra de Salván, J. A. 1756.

Francisco Salzillo,  
Virgen de las Angustias.  
Iglesia parroquial de  
San Bartolomé, Murcia <sup>(VIII)</sup>



piadoso activado por la penetrante fuerza de la imagen, cuyas calidades formales, cumpliendo su finalidad teológica, estimularon profundas vivencias ascéticas de las cuales conservamos la descripción de sus prácticas más significativas.

Salzillo, en 1736 había creado un paso del Prendimiento, sustituido en 1763 por el actual, para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús<sup>48</sup>. En el caso de las Angustias de S. Bartolomé, el grupo fue encargado para uno de los retablos de dicha parroquia, y sin duda, favorecida por la devoción a los dolores de la Virgen tenazmente impulsada por Belluga, el párroco titular en 1755, don Casimiro Sánchez de León, tuvo la inspiración de crear en torno a la imagen una "Escuela de María Santísima de las Angustias y Congregación de los Siervos de los Dolores"<sup>49</sup>. Un capellán de la misma parroquia, buen escritor

de colorista prosa plena de metáforas barrocas y transida de hondo sentimiento religioso, don José Antonio Salván, nos ha dejado un breve, pero extraordinario documento al resumir los datos fundamentales sobre estos servitas murcianos; las circunstancias de su fundación, reglas, prácticas espirituales, etc.; en suma, un documento esencial sobre las mentalidades religiosas de este tiempo. La minuciosa descripción de sus actos piadosos nos permiten vislumbrar la otra cara de la coyuntura religiosa y espiritual española; la tradición severa contrarreformista anteriormente evocada en el progreso de la secularización y de la apariencia amable y mundana del sentimiento religioso. La arraigada actitud rigorista y ascética en la vivencia de lo sacro era la representada por la piedad servita.

Los citados clérigos de San Bartolomé –después fundadores y primeros dirigentes de la congregación servita– junto a centenares de feligreses; en los diez primeros meses de vida de

48 Vid. Montojo Montojo, V. 2003, p. 39. Sobre el actual paso del Prendimiento, véase *Catálogo* de la exposición de 1973 (citado en nota 1), nº 94.

49 El citado J. A. Salván, autor de la historia de la fundación en Murcia de la *Escuela de M<sup>ra</sup> Santísima de las Angustias y Congregación de los Siervos de los Dolores*, se deshace en pomposos elogios, de típico estilo literario barroco, hacia don Casimiro Sánchez de León, "ejemplarísimo párroco de la Insigne

*iglesia parroquial del Señor San Bartolomé de esta ciudad de Murcia y dignísimo fundador de esta venerable congregación de los Siervos de los Dolores de M<sup>ra</sup> Santísima, sita en dicha Iglesia*".

la institución pasaron los congregantes de 150 a 800, adoptaron la espiritualidad de esta cofradía nacida en Florencia en el siglo XIII, difundida por toda Europa y llegada a Murcia como hermanada con la de Barcelona. El pequeño libro escrito por José Antonio Salván contiene, además del comentado grabado de la imagen titular, una reseña histórica de los orígenes de este movimiento piadoso, un devocionario de sus prácticas y la regla de funcionamiento de su estructura organizativa. De la riqueza informativa sobre tan amplia temática creemos de interés extractar algunos puntos relacionados con las ceremonias básicas de esta comunidad –los *Ejercicios*, ante todo–, porque ofrecen un punzante contrapunto con lo anteriormente comentado sobre la deriva mundanal del sentimiento religioso y descubren la complejidad de esta sociedad en el plano religioso. Salzillo logrará un notable equilibrio entre tendencias y gustos contrapuestos, sin dejar de mantener un personal núcleo de autenticidad devota decididamente tradicional aunada con un infalible instinto por las preferencias populares en imaginería sagrada.

Sólo dos breves párrafos aluden en el devocionario servita a la imagen de las Angustias, el grupo escultórico que movilizó los entusiasmas afectos hacia la compasión mariana. Dos escuetas y convencionales alusiones muestran el nacimiento de una hondísima devoción inicialmente prendida en los valores plásticos de la imagen titular. El verdadero fervor que alimentaba la fe, sin embargo, no entraba sólo esporádicamente por los ojos. El fervor se caldeaba en una riquísima tradición contrarreformista de predominante influencia jesuítica, actualizadora de prácticas ascéticas ancestrales de la cristiandad.

Al discurrir don José Antonio Salván sobre la meditación del Dolor de la Virgen en su comparación con los tormentos y la muerte de su Hijo, en un pasaje de exaltación contemplativa se pregunta por la necesidad de llorar día y noche el misterio amoroso de Dios difunto en el regazo de la *"Angustiadísima reina"*, y entonces, el inspirado capellán declara: *"Cuando os miro Señora en esa bella, peregrina y dolorida imagen con vuestro Hijo difunto en vuestros brazos, os contemplo como en altar vivo que ofrecéis al Dulcísimo Jesús en sacrificio vespertino al Eterno Padre por los pecados de los hombres"*<sup>50</sup>. En otro párrafo, la imagen de Salzillo es ensalzada al ponderar el citado Salván la esmerada veneración que desde su llegada

al templo recibía el *"sacro, portentoso simulacro de María Santísima de las Angustias"*<sup>51</sup>.

Sólo esas breves frases descubren un atisbo de la percepción y apreciación del simulacro artístico. La auténtica atmósfera simbólica y el océano de emociones desencadenadas por la imagen pertenecen a un ámbito espiritual del que sólo cabe intuir sus infinitos matices y las modalidades de su evolución al paso del tiempo. En el caso de la congregación servita murciana, la contemplación de la Pasión de Jesús y la dolorida compasión de su Madre desgranaban una permanente plegaria, para todas las circunstancias y horas del día, en oraciones, jaculatorias, meditaciones, el místico refugio del orante en las llagas de Cristo y unos cultos y ceremonias inspirados en la más estricta piedad contrarreformista. Estas oraciones están transidas de la finura analítica que en la época barroca alcanzan la exploración de los estados de ánimo, y, particularmente, en el arte, el auge iconográfico de los estados de visión y éxtasis. Las designaciones de diversos tipos de sentimientos dolorosos en relación con el rezo de la *"Corona Dolorosa"* trae al recuerdo los difundidos tratados de las pasiones ilustrados por los artistas. En la meditación sobre los dolores de María, el devocionario servita califica sucesivamente las angustias de la Madre en dolores de: aflicción (Presentación de Jesús en el Templo. Profecía de Simeón); tristeza y turbación (Niño perdido); Amargura (Cristo con la cruz a cuestas camino del Calvario); congoja y aflicción (Muerte en la cruz); agonía (Cristo descendido en brazos de su madre); soledad (sepultura de Jesús)<sup>52</sup>. De la lectura de estas emocionantes efusiones anímicas se intuye en el ambiente de estas meditaciones y ceremonias una desgarradora compasión lacrimosa de idéntica naturaleza a la experimentada por el citado escultor Nicolás de Bussy y escritas por él en las cédulas introducidas en sus imágenes.<sup>53</sup>

La culminación de esta riquísima espiritualidad acendrada en la plegaria y el ascetismo se alcanzaba en la práctica de los denominados *Ejercicios*. Sus contenidos obviamente estaban inspirados en el altísimo tono emocional evocado, pero, de acuerdo con un enfoque actualizado de la Hª del Arte atento a la vigencia y características de las mentalidades

51 Vid. Salván, J. A. 1756, p. 115.

52 Vid. Salván, J. A. 1756, p. 171.

53 Sobre las conmovedoras deprecaciones escritas por Nicolás de Bussy en cédulas de papel que introducía en sus esculturas, véase el citado trabajo Gómez Piñol, E. 2003, p. 41-45.

50 Vid. Salván, J. A. 1756, p. 13.

como substrato conceptual del cual emergen las obras, las anotaciones sobre el ceremonial de los *Ejercicios* desvelan datos de altísimo interés.

Convocados los congregantes con arreglo a lo preceptuado en las reglas, y en todo momento bajo la dirección espiritual de los padres corrector y subcorrector, en la capilla de la Virgen de las Angustias, delante de su altar, se desarrollaban puntualmente previstas una serie de lecturas, meditaciones y plegarias recitadas a coro que culminaban en el llamado "*ejercicio penal*"; la autoflagelación de todos los participantes en la casi total oscuridad del recinto. Una cuidadosa ambientación sonora y lumínica contribuía a generar la tonalidad psicológica apropiada a cada acto de culto. En las comuniones solemnes "*se dispondrá haya música acorde y suave que ayude a la devoción*"<sup>54</sup>. En los *Ejercicios*, para las primeras lecturas y meditaciones, "*se procurará que la iglesia esté con menos luz que se pueda para que ayude al recogimiento y devoción*". Tras un acto de contricción rezado postrados en tierra, una meditación directamente tomada de libros del jesuita padre Luis de la Puente –cuya escenificación se comentará mas adelante–, el recitado de antifonas y el "*Stabat Mater*" coralmente rezado por el padre corrector "*con voz muy compasiva*" y respondido por los asistentes, llegaba el momento en el cual el director ordenaba: "*Frates...aprehendite disciplinam*", y, con la capilla a oscuras, mientras a coro se recitaba el Salmo 50: "*Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam*", sonaban los trallazos de las disciplinas sobre las espaldas de los congregantes. Por último, a una señal del padre corrector cesaba el castigo físico y "*acabado esto sacarán los sacristanes luz y encenderán las velas*"<sup>55</sup>.

La dirección del *Ejercicio* se realizaba desde la cabecera de la capilla, a los pies de la Virgen de las Angustias, según una disposición de notorios contenidos simbólicos plenamente inspirados por una conjunción de factores psicológicos y expresivos genuinamente barrocos.

El altar de la Virgen aparecía "*decentemente adornado y con moderado número de luces, que no baxe de seis*"<sup>56</sup>. Sobre la mesa se había colocado un pequeño crucifijo con una vela y abajo, en el suelo delante del frontal, se veía una calavera. En plano ligeramente adelantado con respecto al citado altar

había un banco para el padre corrector y el prior, y delante de ellos, una mesa con un crucifijo entre dos velas; un hisopo con su caldereta de agua bendita; un libro de las constituciones de la congregación; un "compendio" de las consideraciones del jesuita padre La Puente y un reloj de arena. Al comenzar los *Ejercicios*, el corrector se dirigía al pie del altar llevando el acetre con el hisopo; se postraba en tierra, besaba el suelo y después rociaba el altar. A continuación recitaba la solemne invocación al Espíritu Santo: el "*Veni Creator Spiritus*" y, al llegar el momento de la lectura de la meditación –de los textos escogidos del padre La Puente–, se levantaban dos congregantes nombrados por el padre corrector llamados "*hermanos mortificados*". Recibían éstos de los sacristanes, el del lado derecho, el crucifijo y la vela encendida situados sobre el altar; el desplazado al lado izquierdo sostenía entre las manos la calavera. Los dos congregantes permanecían cara a cara durante las oraciones que precedían a la aplicación de las disciplinas<sup>57</sup>.

Esta insólita escenificación a lo vivo de una espectacular "*vanitas*" barroca (calavera, reloj de arena, disciplinas) proyectaba sobre los asistentes una abrumadora presión sensorial y psicológica dirigida a excitar en ellos la contemplación de la Pasión de Cristo y la compasión de la Virgen. En torno a una imagen señera –las Angustias– se desarrollaba el componente interno espiritual y ascético de la secular tradición española del culto a las imágenes. La vertiente externa de esta compleja fenomenología religiosa se manifiesta en las procesiones. Su asombrosa multiplicidad en el mundo hispánico ha alcanzado una de sus cimas en la obra de Francisco Salzillo.

## LOS PASOS DE LA COFRADÍA DE NUESTRO PADRE JESÚS

El conjunto de ocho pasos procesionales que acompañan al titular de la Hermandad, Nuestro Padre Jesús ha sido siempre reconocido como la obra máxima de Francisco Salzillo, tanto por su planteamiento compositivo general como por algunas determinadas figuras: el Nazareno de "La Caída"; la Dolorosa, S. Juan, el Ángel de "La Oración en el Huerto", el S. Pedro, del "Prendimiento" y alguno de los sayones, imágenes todas en las cuales se manifiestan en plenitud algunos de sus

54 Vid. Salván, J. A. 1756, p. 153.

55 Vid. Salván, J. A. 1756, pp. 171-175.

56 Vid. Salván, J. A. 1756, p. 162.

57 Vid. Salván, J. A. 1756. El capítulo XXII (pp. 163-179) recoge todas las oraciones recitadas durante los *Ejercicios* de los congregantes intercalándose en letra bastardilla, entre los textos sagrados, las cuidadosas rúbricas que marcaba el desarrollo de estos actos penitenciales.

mejores logros, tanto técnicos como expresivos. A juicio de quien esto escribe sería una reiteración innecesaria repetir lo conocido sobre los pasos e insistir sobre tantos detalles que acreditan su lugar excepcional en la historiografía artística española<sup>58</sup>. Por suerte guardamos un recuerdo personal inolvidable, gracias a la generosidad del entonces párroco de S. Nicolás, don Antero García Martínez, de la mañana de un Viernes Santo y de la visión, en la transparente atmósfera murciana, del solemne deambular de los pasos llevados por sus cofrades ante una ciudad expectante y enfervorizada. Parece impertinente aproximarse a tan impresionante acontecimiento y tratar de sondear las raíces de su rotundo consenso popular sólo provisto de la metodología de investigaciones histórico-artísticas. Es abrumador el cúmulo de consideraciones eruditas, líricas y religiosas sentidas y publicadas sobre este espléndido conjunto escultórico. Modestamente pensamos que pueden aportarse a su conocimiento y apreciación algunos datos y reflexiones que, al referirse a un conjunto procesional paradigmático, puedan contribuir a penetrar en su excepcional riqueza espiritual y artística.

Los pasos procesionales españoles de Semana Santa son andas que sustentan esculturas transportadas al aire libre representando personajes y escenas de la Pasión de Cristo. Se trata de un arte para ser contemplado en tránsito, a la cambiante luz de las horas del día, por multitudes que reaccionan ante valores plásticos y expresivos calculados para conmover en un instante. Los personajes se disponen en escenas cuyo argumento es de todos conocido, pero en cada aparición pública interpretan sus papeles en una escenografía de espacio abierto, con figuras dueñas de su entorno y, por tanto, funcionalmente influidas por la dinámica inserción espacio-temporal de la escultura promovida genialmente por Bernini. La original configuración compositiva de imágenes no concebidas para la escasa profundidad de hornacinas y retablos, en su tránsito ante el público cobrará nuevas perspectivas y escorzos con el continuo cambio de ángulos de visión.

58 Sobre la historia de los pasos de la Cofradía de Ntro. Padre Jesús son muy numerosos los libros que insertan datos y fotografías sobre este excepcional conjunto. Además del citado catálogo de la exposición de 1973 (vid. nota 1), pueden consultarse: Sánchez Moreno, J. 1983; Belda Navarro, C. 1980, pp. 395-519, y Belda, C./Moisés García, C. 2001, pp. 127-164. Una actualizada síntesis de la obra de Salzillo ha sido recientemente publicada por Ramallo Asensio, G. 2007.

## NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO

La procesión del Viernes Santo incluye, como es sabido, al venerado titular de la cofradía, obra de vestir anónima, al parecer restaurada por Juan de Aguilera y el pintor Melchor de Medina, con cabellera de pelo natural y expresión noble y severa<sup>59</sup>. En el contexto de uno de los pleitos entre la hermandad y los agustinos, el padre Butrón apuntó el dato escasamente verosímil de la procedencia italiana de la imagen<sup>60</sup>. Es preciso subrayar la secular devoción suscitada por este antiguo simulacro, respetado a lo largo de la general renovación de los pasos llevada a cabo durante el siglo XVIII. Este profundo apego hacia la imagen tradicional, muy alejada formalmente de la nueva sensibilidad triunfante, nos parece un rasgo profundamente revelador de esta paradigmática cofradía murciana. Hace unos años, quien esto escribe recordaba este caso singular al estudiar el encargo hecho, a mediados de la citada centuria, al gran escultor vallisoletano Luis Salvador Carmona por parte del marqués de Estepa, de realizar una efigie de vestir para sustituir a un viejo Nazareno, del cual se mantuvo el rasgo arcaizante del pelo natural, pero la nueva imagen respondía por completo a la estética dieciochesca de su autor<sup>61</sup>.

## LA CAÍDA

En la escena de Jesús Nazareno caído camino del Calvario consiguió Salzillo uno de sus más rotundos aciertos compositivos de lo conocido y superviviente de su amplia producción de pasos procesionales. La genuina conjunción espacio-temporal barroca ha plasmado una fugaz sensación de instante detenido en la actitud de los personajes y en el nobilísimo Cristo momentáneamente apoyado con la mano izquierda sobre una peña para evitar su completo desplome (Fig. XII). La violenta acción de los sayones ha sido cuidadosamente dispuesta para producir un fuerte impacto emocional en los espectadores. El situado en la delantera, cercano a Jesús, tira de sus cabellos y está a punto de descargarle un cruel garrotazo (Fig. 13). El otro sayón tira de una cuerda que el Nazareno lleva al cuello y trata de levantarlo. Es preciso imaginar que las injurias y gestos violentos se prodigarían en las representaciones de la Pasión que por toda España y desde luego en la Región

59 Los datos de la restauración de la imagen de N. P. Jesús figuran en: Marín Torres, M. T. 2006, p. 118.

60 Vid. Montojo Montojo, V. 2006.

61 Vid. Gómez Piñol, E. 1996, pp. 536-537.

---

"Maestro de Osma", Camino del Calvario (detalle) <sup>[62]</sup>

---

Gianlorenzo Bernini, Alma condenada <sup>[63]</sup>



Murciana en el siglo XVIII se mantenían plenamente vigentes. Es seguro el origen iconográfico medieval, tanto en el teatro como en el arte, de la turba vociferante y agresiva que acosa a Jesús. Es verosímil que las colecciones de estampas manejadas en los talleres artísticos retuvieran series antiguas útiles para extraer detalles iconográficos susceptibles de ser adaptados estilísticamente para conseguir efectos expresivos de fuerte impacto. Este fue el caso, a nuestro entender, de la utilización por Salzillo de una desconocida fuente gráfica que en torno a 1500 sirvió de modelo al llamado "Maestro de Burgo de Osma", pintor castellano de la corriente gótica hispanoflameca, para realizar una tabla del "Camino del Calvario"<sup>[62]</sup>, parte de un retablo de la catedral de la citada ciudad<sup>62</sup>. Desconocemos la estampa inspiradora, pero coincidencias tan significativas entre la tabla castellana y el paso de "La Caída" postulan una fuente común. El agresivo sayón del paso murciano con una mano tira a Cristo del pelo, mientras que con la otra enarbola una clava erizada de púas, composición en todo semejante a la pintura del retablo castellano. También Cristo, tanto en el paso como en la pintura, lleva atada la soga al cuello; en otras escenas semejantes –muy antiguas–, la cuerda se anuda a su cintura. Ya se ha repetido en varias ocasiones que la investigación sobre modelos gráficos no debe limitarse a una ingenua pesquisa en plan de gustoso pasatiempo a la búsqueda de coincidencias. Nos parece que, dada la probable inspiración de Salzillo en antiguas fuentes gráficas como las del "Maestro de Osma", lo que resulta artísticamente significativo es su capacidad transformadora de los motivos tomados en préstamo; lo que el artista ha quitado y añadido, en gráfica expresión de Palomino al comentar esta práctica generalizada entre pintores y escultores. Salzillo redujo el acusado "pathos" medieval nórdico de la estampa inspiradora; escogió tan sólo a dos sayones de la

---

62 Vid. Caamaño Martínez, Jesús M<sup>o</sup>. 1997. Ficha catalográfica nº 100, pp. 200-201. La ilustración de la tabla "Camino del Calvario" aparece en la p. 201.

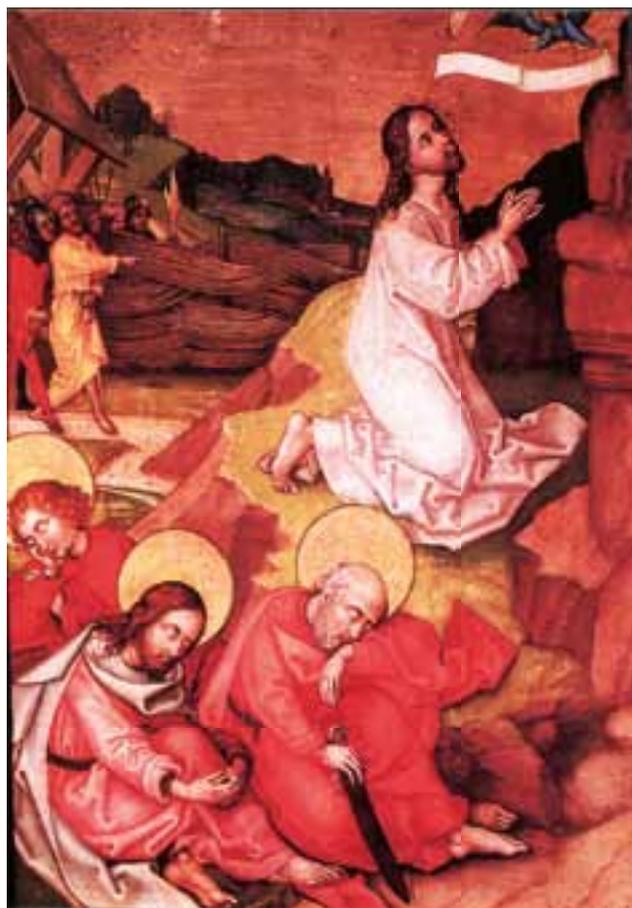
Martín Schongauer y taller, Oración en el Huerto. Del retablo de la antigua iglesia de los dominicos. Museo de Unterlinden. Colmar<sup>(X)</sup>

comitiva vociferante; "añadió" una actualizada interpretación barroca de notable claridad compositiva, en pos de la captación del clímax de la acción, y aplicó diversos criterios formales y expresivos procedentes de las corrientes creativas italianas del siglo XVII. La anatomía de los sayones semidesnudos ha sido tratada con sabia contención para controlar el dinamismo de las actitudes sin que un detallismo superfluo interfiera en la captación de la violencia expresiva asignada a ambos personajes. Particularmente, el sayón de la clava, de rostro demudado por la brutal concentración con que se apresta a descargar el golpe, revela el conocimiento por Salzillo de la famosa cabeza del "Alma damnata", de Bernini<sup>(X)</sup> y algunas otras de las experiencias expresivas del genial artista en sus primeras obras sobre investigación de los estados de ánimo y la técnica representativa de los "affetti"<sup>63</sup>. La cabeza de Jesús Nazareno caído, por último, es una de las grandes creaciones de Salzillo. El perfecto ajuste de las nobles formas idealizadas, sin caer en blanduras ni sentimentalidad excesivas, es un prodigioso ejemplo de la armonía sintetizadora de las mejores imágenes españolas del rostro de Cristo. Anticipa en ella Salzillo los ideales estéticos de la más profunda reflexión teórica escrita por un filósofo español de la época, Esteban de Arteaga, cuando en su tratado sobre *La belleza ideal* (1789) afirmó que: "Es necesario que Jesucristo tenga en todas ocasiones una belleza ideal suma, conservándola sin alteración aun en los mayores tormentos y angustias... (manteniendo) en el semblante una fuerza tan superior que no puede convenir sino a un Hombre-Dios"<sup>64</sup>.

### LA ORACIÓN EN EL HUERTO

Terminado en 1754 es otro de los grupos magistrales de la procesión del Viernes Santo. El autor ha sintetizado la composición de esta escena, a veces con diversos focos de atención en la iconografía tradicional, centrándose en la figuración de dos grupos. El de Jesús y el Ángel, que según la versión de S. Lucas (22, 43 y 44) al describir la angustiada oración de Cristo señala: "Se le apareció un ángel del cielo que le confortaba"; y el grupo de los tres apóstoles: Pedro, Juan y Santiago profundamente dormidos sobre la tierra de Getsemaní.

Este conjunto es de los que muestran mayor calidad plástica unitaria de toda la serie y es uno de los que denotan más hábil composición para una aventajada visión de sus com-



ponentes. El S. Pedro dormido apoyado en el brazo derecho y sosteniendo con la otra mano una espada por el pomo es una espléndida escultura que tanto por la postura como en la viveza de los detalles anatómicos revela la consulta del natural. Sin embargo, como es propio de las auténticas obras de arte, el autor no se limita a copiar lo visible –pese a que la fidelidad a la apariencia óptica de las cosas fue una tendencia innovadora del Barroco–, sino que transfigura lo real someténdolo a intensa estilización, es decir, a la regularidad de un diseño embellecedor de sus formas. Se aprecia esto mismo en uno de los durmientes, el S. Juan, no bien visible desde la calle, pero que en perspectiva cenital aparece configurado su dibujo en unas espléndidas curvas rítmicas. Una excelente muestra de la mejor técnica de Salzillo en el modelado fluido y blando de las telas se observa en los tres Apóstoles. En cuanto a la utilización por el maestro de alguna estampa que sirviese de apoyo a la invención, nos parece advertir que precisamente la figura de S. Pedro presenta en imagen invertida una directa semejanza con una pintura de Martín Schongauer y su taller<sup>(X)</sup>

63 De la ingente bibliografía sobre Bernini, en relación con los aspectos mencionados en el texto, véase Avery, Ch. 1997.

64 Vid. Arteaga, Esteban de. 1955, p. 81.

Francisco Salzillo, Ángel (detalle).  
Paso de La Oración en el Huerto<sup>(XII)</sup>



<sup>65</sup>. El excepcional grabador –uno de los más grandes artistas gráficos, junto a Durero y Lucas de Leyden, del tránsito del XV al XVI– compuso con su taller un retablo para los dominicos de Colmar conservado en la actualidad en el Museo de Unterlinden de la citada ciudad. En el panel de "La Oración del Huerto", S. Pedro dormido presenta la misma postura que, invertida, recreó Salzillo con una cabeza naturalista del durmiente y una armoniosa correspondencia entre anatomía y disposición de las telas.

El Ángel que conforta a Cristo es una de las más afamadas obras de la imaginería española<sup>(XII)</sup>. Su composición, rostro y anatomía satisfacen cumplidamente la más exigente demanda de belleza idealizada, sublimada en un rostro inolvidable de atractiva fisonomía andrógina. Esta luminosa suavidad y dulzura de las facciones podría considerarse afín a las tendencias feminizadoras tan en boga en la época, según el testimonio ya comentado de Torres Villarroel. Sin embargo, es preciso invocar otro ingrediente esencial inspirador de la peregrina belleza del Ángel. El artista Salzillo, en esta obra singular se apartó de los caminos trillados de la imaginería y concentró al máximo tanto sus dotes técnicas como poéticas para tratar de plasmar un insuperable modelo de perfección. Como intuían los teólogos e iconógrafos de la época, Salzillo, en la medida de las posibilidades de la escultura, aspiró a hacer visible la imagen de un ser de perfecta juventud, santidad e inteligencia en cuyas alas se simbolizan ingenuamente su fulgurante eficacia y velocidad en el obrar.

El Ángel apunta con decidido ademán a la palmera datilera de la que pende el amargo cáliz de la Pasión, situada en la delantera del paso (Fig. 20). Se han aducido posibles paralelos a este gesto llamativo, muy repetido, sobre todo, a partir del desarrollo en el Barroco de las actitudes de visión y éxtasis. Incluso en monumentos funerarios, un ángel confortador a veces acompaña al difunto señalando el cielo<sup>66</sup>. En el paso de Salzillo nos parece que el artista ha conjugado genialmente

la extremada idealización del Ángel como criatura celestial con un familiar y humanísimo gesto de consuelo y protección inmediatamente inteligible por todos. El Cristo desfalleciente entre sudores de sangre aparece respetuosamente sostenido y casi abrazado por el Ángel. En rigor pensamos que Salzillo ha sumado a su intuición creadora la evocación del gesto de guía y protección del Ángel de la Guarda. Su devoción era muy popular en todos los países cristianos y no nos parece ocioso recordar que Nicolás, su padre, al encabezar un testamento redactado con ocasión de una enfermedad que no le ocasionó la muerte (1708), entre las invocaciones piadosas más bien convencionales que solían insertarse en estos documentos, al nombrar a sus intercesores y abogados en el duro trance se refirió al "*Ángel glorioso de mi Guarda, de quien siempre he sido y soy especial devoto...*"<sup>67</sup>.

Por último, se advierte que el Ángel que conforta a Cristo tiene una larga melena bellamente estilizada que parece cla-

<sup>65</sup> Vid. Heck, Ch. 1985, p. 32.

<sup>66</sup> Vid. Haffner, Ch. 1988. La figura nº XII reproduce el monumento funerario que el escultor italiano D. Guidi labró para La Vrillière, en la iglesia de S. Marcial, en Châteauneuf-sur-Loire. La figura del difunto, arrodillado, aparece confortada por un ángel ligeramente elevado del suelo que con el brazo derecho levantado señala al cielo (p. 38).

<sup>67</sup> Vid. testamento de Nicolás Salzillo. En: Sánchez-Rojas, M<sup>a</sup> del Carmen. 1977-1978, p. 295.

Francisco Salzillo, paso de San Juan Evangelista <sup>(XIII)</sup>

ramente inspirada en el comentado auge de las pelucas y el pelo largo. Todos los elementos constitutivos de esta compleja imagen han sido felizmente articulados. Y tanto el dulce rostro como la estudiada postura de consuelo a Jesús angustiado rezuman un encanto especial que ya desde los tratadistas manieristas, por su inefable calidad, se trató de identificar con la *gracia*. Un esquivo concepto estético, al que nos referiremos más adelante, que no se circunscribe por completo a la categoría de rococó, sino que es un ingrediente del ideal de belleza presente en el clasicismo, al que se han integrado sutiles factores psicológicos y de refinamiento formal sumamente activos en época barroca<sup>68</sup>.

### S. JUAN EVANGELISTA

La elegante figura itinerante del joven evangelista es una indiscutible obra maestra de su autor y una de las más originales y atractivas de todas las esculturas españolas<sup>(XIII)</sup>. Su

68 Vid. testamento de Nicolás Salzillo en: Sánchez-Rojas, M<sup>a</sup> del Carmen. 1977-1978, p. 636.

esbelta postura, en actitud de marcha con piernas en planos diferentes, es muy salzillesca, con antecedentes en varias esculturas, en alguna de las cuales, como la espléndida Inmaculada de las Justinianas (1744-1745), apenas se ha advertido que el apuntamiento hacia la base de la Virgen se funde con la notoria preocupación del autor por investigar diversas maneras de representar el movimiento acompasado. Agradan sobremanera las formas, pero, en cuanto al contenido de la imagen, no deja de sorprender el elegante caminar de este joven de larga melena exquisitamente tallada, que recoge con gentileza su túnica para avanzar fácilmente hacia el tétrico Gólgota.

La larga cola de los mantos es un evidente préstamo tomado por Salzillo de los mantos reales, como así se aprecia en un conocido dibujo de L. Paret<sup>(XIV)</sup> con destino a una representación teatral<sup>69</sup>. El ademán de recoger los vestidos y a la vez cumplir un airoso movimiento es frecuente en el arte italiano, también aparece en la escultura española y ya a comienzos del siglo XVIII se convirtió en una gallarda pose de gente de toda condición que desfilaba en una suerte de pase de modelos muy apreciado por la sensibilidad hedonista y mundana que progresa en el siglo XVIII<sup>70</sup>. Es verosímil suponer que Salzillo, además de su penetrante sentido de observación del natural, en este caso de un modelo en movimiento, pudiera haber conocido álbumes de indumentaria, dibujos o cualquier tipo de imagen que hubiese influido en su concepción del evangelista.

Nos parece, además, que la excepcional calidad estética de esta figura debe adscribirse, como anteriormente se apuntó en el Ángel de "La Oración en el Huerto", a una sensibilidad en principio derivada de la idealización clásica, pero aderezada asimismo por el gusto hacia la elegancia y el refinamiento formal. Ya Palomino define una categoría de belleza en la

69 Véase Pérez Sánchez, A. E. 1977, pp. 91-92. Lám. LXXVI.

70 Véase Reni, Guido. 1988. Ilustración n<sup>o</sup> 128 del catálogo *Seicento, le siècle de Caravage dans les collections françaises*. Entre las esculturas españolas, la serie de Apóstoles realizada por el flamenco José de Arce para la Cartuja de Jerez de la Frontera presenta a algunos que insinúan un leve movimiento de marcha con el gesto -sin el menor atisbo de elegancia- de levantar ligeramente la túnica.

Luis Paret, traje real (Dibujo a pluma y aguada)<sup>(XV)</sup>Caspar Luyken, Esposa de un pequeño terrateniente<sup>(XVI)</sup>

pintura, "que es una cierta amabilidad atractiva que resulta de la puntual observación y más acertada elección de todas aquellas partes que la componen..."<sup>71</sup>. Se trata, pues, de una belleza sutil, esquiva, derivada de la enorme dificultad exigida por la integración de partes diversas.

El ya citado tratadista Esteban de Arteaga, en pleno siglo XVIII postula sin reservas la búsqueda de la gracia como cua-

lidad diferenciada de la elegancia, porque la abarca a ésta y además integra a otras categorías estéticas. Para Arteaga, la gracia supone la armoniosa fusión de tres notas principales distintivas: la facilidad, la elegancia y la variedad<sup>72</sup>. Subraya Arteaga que al ser rarísima la perfecta unión de tales cualidades en la naturaleza, la gracia ideal no puede sino conseguirse por la habilidad e ingenio del artífice. La creatividad individual se aparta, pues, decididamente de la mera imitación del natural –tópicamente adscrita a Salzillo de forma indiscriminada, cuando no es característica sino de algunas obras popularmente llamativas–. Esta gracia ideal tanto en Salzillo como en otros artistas españoles –por ejemplo, Murillo–, no

71 Palomino, A. 1947, p. 636. En cuanto a los citados álbumes de trajes con figuras en actitud de marcha es de gran interés el del artista holandés C. Luyken, publicado en 1703 por C. Weigel en Nuremberg. Véase en el presente trabajo la Fig. XV, la cual reproduce la Lám. 65 de la edición facsimil de editorial Dover, Mineola, New York, 2003. Representa a la mujer de un pequeño terrateniente. El sugestivo tema de la nueva visión del cuerpo humano en el teatro del siglo XVII, a través de la indumentaria, para sugerir diferentes caracteres, ha sido tratado en: Cohen, S. R. 1996, pp. 45-466.

72 Arteaga, E. de. 1955, p. 82.

aspira a una suerte de belleza y gracia ideal inspiradas en la abstracta perfección clásica racionalmente obtenida de la rigurosa selección de las apariencias naturales en los moldes de la Antigüedad: doctrina programática del Neoclasicismo. Los académicos y neoclásicos españoles –Ceán Bermúdez, por ejemplo–, siempre admiraron y reconocieron la necesidad en la obra de un ingrediente de vida, de observación de lo real en un arte que conforme avanzaba el Barroco en los mejores artistas aspiraba a la palpitante integración de lo natural y lo ideal. Así, a este respecto, Ceán Bermúdez, en un imaginario coloquio entre Murillo y Mengs pone en boca del pintor sevillano una defensa de su estética, frente al obsesivo rigor neoclásico de Mengs, afirmando que sus cuadros: *".. si no tienen la gracia ática que tú dices, tienen la gracia turdetana, la gracia romulense, que es la gracia de las gracias de España, desconocida a los transpirenaicos, cuyos corazones helados son insensibles a sus encantos"*<sup>73</sup>. A esta enumeración de gracias vivas, humanizadas y reales que hace Ceán, a la vista del S. Juan de Salzillo, es posible introducir la identificación de una gracia murciana.

### LA DOLOROSA Y LA VERÓNICA

En torno a 1756 creó Salzillo las dos únicas imágenes femeninas –la Dolorosa y la Verónica– que participan en el cortejo penitencial de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús. La Dolorosa es una de sus Vírgenes más populares porque a su indudable belleza se ha añadido el relato legendario de que la verdad y hondura de su dolor brotaron del traslado a la imagen de los síntomas de una agudísima reacción dolorosa de la mujer de Salzillo<sup>(xvi)</sup>.

Esta probable invención, apunta, sin embargo, al carácter de emoción vital concreta que transmite al contemplador el tipo de Dolorosa inventado y difundido por el arte español. Tanto este primordial motivo iconográfico y meditativo de la Pasión de la Virgen como su enriquecimiento emocional tras la difusión del misticismo franciscano promovieron en los artistas, y particularmente en los imagineros españoles de la Dolorosa, una constante reflexión sobre la compleja relación entre emociones físicas y síquicas. Como era de esperar, el minucioso programa de pedagogía artística desarrollado por el diligente Antonio Palomino también dedicó párrafos sustanciosos para ilustrar a los pintores aprendices. Al referirse



Francisco Salzillo, La Verónica (detalle). Iglesia de la Cofradía de N. P. Jesús, Murcia<sup>(xvi)</sup>

al llanto declara las diversas causas diferenciadoras de los afectos y sus manifestaciones en esta intensa emoción, y, así, declara que los motivos del llanto pueden ser la ira, el temor, la alegría y ternura o el dolor y el tormento. Por ello, el artista debe considerar no tan sólo tales expresiones en sí, sino que éstas *"han de acompañar las acciones del cuerpo y las manos: ya levantándolas a el cielo pidiendo justicia; ya mesándose los cabellos con la iracundia, ya encogiendo los hombros, cruzando las manos y bajando hacia el pecho la cabeza con el dolor y tormento; ya retirando el cuerpo y abriendo las manos, como temblando de pavor"*<sup>74</sup>.

73 Vid. Ceán Bermúdez, J. A. 1968[1819], p. 50.

74 Palomino, A. 1947, p. 598.

Salzillo escogió para la Cofradía de Jesús un tipo de mujer madurada por el sufrimiento, de rasgos idealizados tanto en sus líneas generales cuanto en el pormenor de sus selectas y embellecidas facciones. Ha suprimido de la ancha frente las leves arrugas que en Vírgenes dolientes: la de Sta. Catalina, a comienzos de su actividad (1732-1735), o la ya comentada de las Angustias de S. Bartolomé, en las cuales el ceño ligeramente fruncido subrayaba los reflejos físicos del dolor. La Dolorosa del Viernes Santo murciano concentra en el óvalo del bello rostro el dolor del alma; la desolada angustia del dolor soportado con resignación y entereza. Sentimientos tan profundos han prolongado su efecto –como solicitaba Palomino– en el gesto de abrir los brazos y elevar la mirada al cielo en solicitud de compasión. A los pies de la Virgen, cuatro ángeles niños llorosos evocan las nutridas glorias pictóricas y escultóricas en las cuales se muestra con gran complacencia emotiva popular, el papel esencial que los ángeles han desempeñado en la plasmación de la concepción barroca de participación de la humanidad en el reino de la gracia sobrenatural.

La Verónica, a diferencia de la Dolorosa, que es de vestir, es una escultura de talla completa, de buen efecto plástico y cromático al aire libre, cuando figura en la procesión portando el velo con la milagrosa impronta facial del Nazareno. El bello rostro femenino demuestra una tierna y contenida expresión dolorosa, sin que se perciba la repercusión en el cuerpo de la conmoción interna, pues aquél aparece prácticamente frontal, sin resolver con claridad el contraposto y, menos aún, sin apuntar una convincente sugestión de avance al frente. Han sido muy cuidados y bien modelados los opulentos ritmos marcados en el frente y el dorso de la escultura por los pliegues de los paños.

### LA CENA

De 1761 es el grupo obligadamente más numeroso del cortejo procesional. Las trece figuras, sentadas para celebrar la última cena, tienen ante sí, desplegado sobre la mesa, un espectacular surtido de frutas de la huerta, junto con candelabros y vajilla, en popular y certera metáfora de gozosa ofrenda por la fertilidad de la tierra. Resuelve Salzillo con habilidad la compleja ubicación de tantos personajes, sentados obligadamente en dos filas laterales y la cabecera presidida por Cristo. Los apóstoles, todos salvo S. Juan, de edad madura y varios, ya ancianos, repiten tipos varoniles tal vez en algunos casos inspirados en algunas de las abundantes series grabadas de apóstoles. El escultor parece menos preocupado por las

Martin Schongauer y taller, El Prendimiento de Cristo (detalle) <sup>(XVII)</sup>



caracterizaciones psicológicas variadas y complejas que por concentrarse en los estudios de variadas posturas de manos y las abundantes arrugas de ceños fruncidos, típicos indicadores de vejez y de emociones primarias. Son de excelente calidad formal las variadas caligrafías plásticas de los ropajes de los personajes de este vistoso paso.

### EL PRENDIMIENTO

Fecha de 1763 es otra de las escenas más conocidas y admiradas de la procesión, principalmente por la riquísima sugestión de matices psicológicos de resignación, desdén y obscuro beso traidor representados por Salzillo en los protagonistas del paso. Notemos al tiempo que la mirada recelosa y serena de Cristo que o bien resbala por el rostro de Judas o bien lo esquiva, ya había sido dibujada, como nota emotiva cargada de tensión y reproche, por grabadores medievales. De nuevo debemos referirnos al citado retablo de Marin Schongauer <sup>(XVII)</sup> que fue de los dominicos de Colmar, desde luego no para señalar un modelo preciso del paso murciano, sino para subrayar las ancestrales y populares pervivencias en determinadas escenas pasionarias de ciertos gestos sumamente apropiados para excitar en el teatro litúrgico y en el arte emociones multitudinarias. Otro grabador medieval, en este caso del sur de Alemania, activo en el último cuarto del siglo XV, probablemente en Würzburg, conocido como el autor del Monograma A.G., abrió una plancha con un Prendimiento en el cual se observa a Judas echando su brazo derecho al hombro de Cristo <sup>(XVIII)</sup> mientras que éste desvía ligeramente su mirada hacia abajo y a la izquierda<sup>75</sup>.

75 Véase reproducción del Prendimiento en: Schongauer, M. 1985, p. 33. El grabado del monogramista A. G. ha sido reproducido en Lehrs, M.-Hyatt, A.

Monogramista AG, El Prendimiento de Cristo. De: Late Gothic Engraving of Germany and the Netherlands (Fig. 412) <sup>(xviii)</sup>



Salzillo compuso con gran atención el otro grupo esencial de la escena; el estallido de violencia física –contrapuesto a la amarga tensión síquica generada por la traición del discípulo– con S. Pedro a punto de descargar su espada sobre el aterrorizado Malco. Ya señalamos anteriormente que en la postura de este último, con piernas captadas en instantánea antes de quedar tendido tras el corte de la oreja, podemos intuir un eco del famoso "Rapto de las Sabinas", de Giambologna, estatua reducida que aparece reseñada en un testamento de Nicolás Salzillo<sup>76</sup>. La postura de S. Pedro aparece inmovilizada en espléndido escorzo compositivo en el que no falta el detalle a la moda del manto largo ni el insólito gesto elegante, en plena refriega, de –en modo parecido al S. Juan– coger un pico de la túnica para moverse con soltura.

1969. Fig. 412, p. 412.

76 Vid. Sánchez-Rojas, M<sup>a</sup> del Carmen. 1977-1978, p. 289.

Francisco Salzillo, El Beso de Judas (detalle del paso del Prendimiento de Cristo). Iglesia de la Cofradía de N. P. Jesús, Murcia <sup>(xviii)</sup>



### LA FLAGELACIÓN

Compuesto entre 1777 y 1778, con este paso concluyó Salzillo la renovación, comenzada un cuarto de siglo antes, de la procesión de la mañana del Viernes Santo. Hace años, quien esto escribe advirtió en la obra del artista en sus últimos años una reiteración empobrecida de sus tipos iconográficos más demandados, a la par que la imprescindible actividad del taller –de gran importancia en toda su producción– imponía un cierto amaneramiento de las técnicas y la proliferación de notas de caracterización anatómica y emotiva de apariencia artesanal que en ocasiones degeneraron en una delicada sensibilidad en la sugestión de las emociones y del aspecto físico de los personajes<sup>77</sup>.

El llamado paso de "Los Azotes" evoca el suplicio de la flagelación romana mediante una composición de personajes convencionalmente agrupados en posturas y gestos más aparentes que profundos en la representación del torbellino

77 Cfr. de Gómez Piñol, E. 1973a.

Cólera, Ch. Le Brun<sup>(XIX)</sup>

de violencia desatada sobre Jesucristo. Los dos sayones levantan sus brazos amenazadores con varas de abrojos en las manos para golpear, pero –sobre todo, el situado al lado de Cristo– carece del convincente dinamismo de las buenas obras barrocas en la captación del instante, como, por ejemplo, se apreciaba en el sayón con la clava del paso de "La Caída". Tampoco el verdugo de "Los Azotes" muestra en su rostro airado la inteligente asimilación por Salzillo de los "affetti" plasmados por Bernini en sus estudios de emociones exaltadas. Más bien podría pensarse que ese rostro iracundo se inspira someramente en series grabadas, como las conocidas y muy difundidas del francés Le Brun<sup>(XIX)</sup>, y en el ambiente español, las estampas<sup>(XX)</sup> con ilustración de emociones variadísimas de fray Matías de Irala<sup>78</sup>. Incluso en el "S. Agustín aplastando a la Herejía", de Salzillo, se aprecian semejanzas en el tratamiento de rostros caracterizados como representantes de la Herejía y del Pecado<sup>(XXI y XXII)</sup>, con las distorsiones faciales y el laborioso detallismo de arrugas y fruncimientos de la frente

78 Véase Delgado Martínez, Natalia. 2002, pp. 205-229. Bonet Correa, A. 1978.

Estados de ánimo (detalle), fray Matías de Irala<sup>(XX)</sup>

que aparecen en series grabadas como las citadas. Salzillo nunca llegará en estos tipos grotescos más allá de sugerir la estulticia y la brutalidad; aún no había sonado la hora de la irrupción en el arte de la fealdad desgarradora. Tocaría a Goya la decisiva invención de romper las cadenas de los monstruos latentes en el subconsciente. Para ejemplificar las abruptas contradicciones estéticas y espirituales del siglo XVIII en España es útil recordar que cuando Salzillo componía el paso de "Los Azotes", Goya ilustraba en la Corte la alegría de vivir y el costumbrismo popular y gozoso de dicho siglo, tan atractivamente representado en tantas imágenes de Salzillo, como se aprecia en el popular y famoso Belén, encargado en 1776<sup>79</sup>. El genial artista aragonés, en los años 1777 y 1778, había entregado a la Real Fábrica de Tapices los cartones pintados de la "Maja y los embozados", "El Quitasol", "El Ciego de la guitarra", "El Cacharrero", etc.

El paso de "Los Azotes" confirma, a nuestro juicio, la habitual utilización por Salzillo de estampas en la composición de sus escenas, a la vez que su certera intuición para combinar motivos tomados en préstamo no sólo de fuentes gráficas, sino también –sospechamos– de representaciones teatrales con el fin de obtener sorpresas atractivas y retener la atención del público que presenciaba las procesiones. Un personaje de cierto cariz teatral nos parece el curioso sayón sentado en el suelo, de aspecto bufonesco, que saca la lengua a Cristo en señal de desprecio –motivo frecuente en el Medievo y en la obra difundidísima de A. Durero<sup>(XXIII)</sup>–, con curiosa coleta (¿irónica alusión a las pintorescas modas capilares de la época?)

79 Sobre el Belén de la familia Riquelme (1776-1800), véase Belda, C.-Moisés, C. 2001, pp. 165-186.

Cabeza grotesca (La Herejía), Francisco Salzillo<sup>(XXI)</sup>Cabeza grotesca (¿El Pecado?), Francisco Salzillo<sup>(XXII)</sup>

y al parecer se agacha para coger del suelo varas para los verdugos. Un personaje así, menudo, de aspecto histriónico y sentado en el suelo es muy antiguo en esta escena de la flagelación. En el panel de dicho tema del gran retablo del presbiterio de la catedral de Salamanca, pintado probablemente por el florentino Sansón Delli al filo de los años 1439-1450, aparece sentado en el suelo un personaje burlesco atando una de las piernas de Cristo<sup>(XXIV)</sup> a la columna del suplicio<sup>80</sup>.

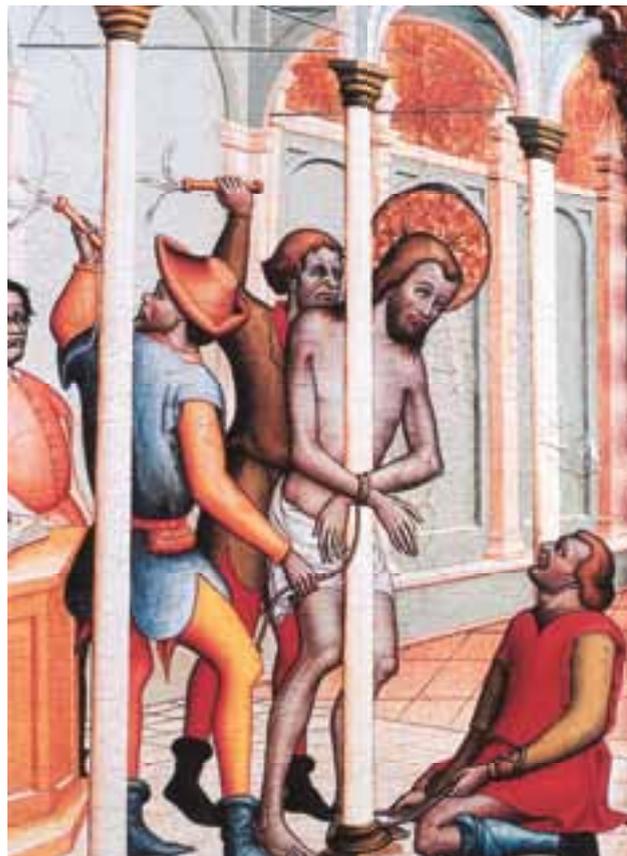
Otro elemento compositivo del paso de "Los Azotes" llama la atención por su manifiesta función enfatizadora de la brutal violencia desatada contra Jesucristo. Nos referimos al ostensible apoyo de la pierna izquierda del sayón del primer plano en un saliente de una torneada columna baja, para así hacer fuerza y golpear al reo con la mayor contundencia. Es verosímil que este gesto y otros semejantes originariamente pertenecieran a los *tableaux vivants* y a la representación de los misterios sagrados medievales que, según la conocida

tesis de E. Mâle, por diversos medios, incluidas imágenes de distinto tipo, se transmitieron a los artistas. Una adaptación del motivo citado al punzante sentimiento dramático contrarreformista destinado a provocar las compasivas emociones de los contempladores, aparece en el impresionante lienzo de Ludovico Carracci<sup>(XXV)</sup>, pintado hacia 1586-1590, conservado en Douai (Francia) en el Mueso de la Cartuja<sup>81</sup>. El atroz sadismo de uno de los verdugos que ata a Cristo a la columna ha sido resaltado por la fuerza brutal conseguida al hacer palanca con la pierna apoyada en la columna.

Con una tensión afectiva disminuida en relación con la versión contrarreformista de la cruel escena, pero con evidente recurso a motivos e imágenes tradicionales disponibles en su taller acogidas cálidamente por el público y los comitentes, Salzillo, a lo largo de su obra, tanto en la composición dramática de las escenas culminantes de la Pasión como en la apostura y gozosa belleza de imágenes como las de S. Juan,

80 Cfr. Panera Cuevas, F. Javier. 2000, pp. 252-255.

81 Véase el catálogo exposición. 1988. *Seicento, le siècle de Caravage dans les collections françaises*, p. 65.

La Coronación de espinas, A. Dürero<sup>(XXIII)</sup>Flagelación, Sansón Delli (atr.)<sup>(XXIV)</sup>

el Ángel de "La Oración del Huerto", santos, vírgenes, etc; alcanzó una de las cumbres de la imaginería española. Puede afirmarse que triunfó en el arduo empeño de sintetizar el bagaje inmenso de la tradición iconográfica cristiana con un admirable y flexible sentido del equilibrio en la conservación de un núcleo de religiosidad tradicional revestido de las más populares y atrayentes modalidades estilísticas acordes con la acelerada transformación del sentimiento religioso.

### DESCRIPCIÓN DE ILUSTRACIONES

#### (I) La Caída, de Francisco Salzillo.

Los pasos de Salzillo, y su subsiguiente arraigo secular en el pueblo murciano han hecho de la procesión de Viernes Santo una cita gozosa e innominada a lo largo de esa vía dolorosa que su recorrido va creando, paso a paso. Es una especie de canto espiritual en la noche oscura, que lanza destellos desde su madera policromada. Los ojos leen y los labios cantan, cumpliéndose lo que decía don Antonio Salas: "Que para cantar y alabar a Dios todos los medios artísticos son hermosos". Eso es, además de bella escultura, La Caída de Francisco Salzillo: voz mística de dolor y, sin embargo, gozosa.

#### (II) Dolorosa, de Francisco Salzillo. Iglesia de Nuestro Padre Jesús.

No ver sus manos ni el color de sus ropas no le resta capacidad de emocionar. Próxima en el desfile a San Juan Evangelista cierra la procesión de Viernes Santo. Esta imagen, con su ligero contraposto, el mechón de sus cabellos, la abertura espacial de su manto, sus escorzos y, sobre todo, su expresión, la

catalogan como arte barroco bellísimo. Su serenidad interior, su canon físico matemático y perfecto, su rostro de belleza inmarcesible, la hacen escultura atemporal. Nace esta obra en tiempos revueltos en cuanto a estilos, pero su belleza es tal que se convirtió en una Virgen clásica y cercana, tanto, que los hogares la adoptaron como símbolo religioso y de amor de sus cubiles; como referencia de paz y bien; de ahí que toda novia llevara en su ajuar, presidiendo las prendas del hogar, un retrato de La Dolorosa de Salzillo, durante el siglo XIX y parte del XX; así consta en algunos escritos y en la tradición oral.

#### (III) Nicolás de Bussy, Paso de los Labradores (La Diablesa). Biblioteca Municipal. Orihuela.

A pesar del vigente problema planteado sobre la identificación de las fuentes de inspiración en la escultura de Salzillo es obvio que la obra de Nicolás de Bussy fue una de ellas, pues no en balde dicha fuente la tenía en la propia Murcia y también en Orihuela, como es el caso de El Triunfo de la Cruz o La Diablesa, que con ambos nombres se le identifica. La aportación iconográfica y simbólica de esta composición es compleja y original. La obra data de 1695. Existe La Columna de la Peste en Viena, realizada por Johann Bernard Fischer en 1682, que podría ser el antecedente de esta composición. Su símbolo más explícito lo alcanza la cruz triunfante sobre la bola terráquea, que en este caso es símbolo del pecado. El esqueleto representa la muerte y es figura a destacar; en la época en que hizo la obra Bussy era un icono utilizado como testimonio a las que avocaban las vanidades del hombre, al que se le advertía en qué se convertiría si vivía en pecado, así como el destino final de su cuerpo. Todo ello contrastado con el de lo trascendente, simbolizado por la Cruz redentora. Al lado de la muerte, el diablo, en este caso la Diablesa, por la mezcla de atributos femeninos que presenta y que abandera el mal.

#### (IV) La Gloria en duelo. Claustro del Convento de Clarisas Franciscanas (Sevilla).



Composición centrada por el grupo sagrado de La Piedad, enmarcado por un tumulto de imágenes de enrevesada iconografía que deja expectante la atención del que mira el cuadro. Pero quizás sobresalen la figura del esqueleto, símbolo de la muerte y del pecado, y el personaje de la izquierda, sombrío y confuso, alegoría de las maldades atribuidas a la mujer que constituyen en el siglo XVII una aportación arcaizante, pero casi constante en composiciones de arte. Cuadro de estructura piramidal, de gran presencia alegórica, como lo plasma su paisaje de tierra, agua y aire. La curiosidad surge al comprobar la cercanía de esta obra a composiciones de Salzillo, como es, en este caso, con el grupo de La Piedad o Virgen de las Angustias, sito en la parroquia de San Bartolomé de Murcia. Parte llamativa también son los ángeles, amorcillos y querubines, todos y todo recibiendo el abrazo de la cruz, cuyo patíbulo abarca de derecha a izquierda la composición. Cruz alegórica, además, de las heridas de Cristo, pues herido, estriado y lleno de cicatrices está el cortezón de la cruz.

**(V) Rapto de la Sabina. Juan de Bolonia. Kunsthistorische Museum (Viena). (De: Ch. Avery, Giambologna. IV.)**

Esta bella composición, manierista, de Juan de Bolonia data de 1582. Esculpida en mármol ofrece un frenético movimiento, atrevidos escorzos y una notable sensación de inestabilidad física en los personajes. En el gesto y actitud, la figura del vencido, apoyado en la base, nos remite a Malco, en esa postura instantánea del recién caído y sintiéndose amenazado por su vencedor, que en el paso de La Oración en el Huerto encuentra la réplica. En esta composición que del pasaje hizo Francisco Salzillo, una vez más, comprobamos lo complicado de averiguar las fuentes de inspiración que el maestro utilizó al enfrentarse a cada una de sus complejas obras. El Rapto de la Sabina nos lleva a la reflexión de lo mucho que queda por investigar sobre Salzillo; algo que puede verse como fanal, pero que ofrece no pocas sombras.

**(VI) Cristo del Refugio. (Murcia).**

Imagen de Cristo en la Cruz, adscrito a la escuela granadina de la primera mitad del siglo XVII y autor anónimo. Es una escultura de casi dos metros de

**La flagelación de Cristo, Ludovico Carracci<sup>(XXXV)</sup>**

alta. El rostro de Cristo es sosegado, sereno, de una belleza formal, matizada por un realismo idealizado; características que apreciaremos ante crucificados de Alonso Cano o de Juan de Mesa y que, un siglo después, en parte, veremos en los crucificados de Salzillo; también en otras figuras de Cristo, como el de Los Azotes, de la Cofradía de Jesús. Bien es cierto que Salzillo, con claras influencias de la escultura andaluza, desarrolla el sentimiento dramático con mayor acento. El dinamismo que le imprime el acortamiento del perizonio, las huellas abundantes de sangre y, en algunos casos, incluso el añadido de postizos, transforman la faz hasta desaparecer de ella ese arraigo renacentista que se plasmó durante el siglo XVII en particular.

**(VII) Notre Dame.**

**(VIII) Virgen de las Angustias. Parroquia de San Bartolomé (Murcia).**

De las esculturas de Salzillo más queridas por los murcianos, la Virgen de las Angustias, que vemos fotografiada, es una de ellas, junto a La Oración en el Huerto o La Caída. Como se cita en este texto, Miguel Ángel ya realizó un dibujo de este tema e iconografía muy similar al desarrollado, después, por Salzillo, incluidos los angelicos que toman las manos de Cristo conmoviendo los corazones de los espectadores. En su iconografía, pues, Miguel Ángel puede ser el origen de esta obra. Está realizada en madera policromada y estofada y Salzillo la esculpió en fecha temprana, 1742. Es una obra sublime, primera de una serie de cuatro que de este tema realizó. Si con San Pedro en La Oración en el Huerto Salzillo se expresa con vehemencia y atrevimiento, aquí lo hace con belleza velada por el sufrimiento. El rostro de la Virgen es tan idealizado como realista –actitudes difíciles de articular, pero que Salzillo consigue hacerlo-. La Virgen de las Angustias y Cristo muerto, que es excepción que Salzillo lo represente así, hacen vibrar a las gentes de rostro compungido, que se sienten acogidas en el halda materna y queridas mientras aprietan desde su amor –como los angelicos– la mano de Jesús.

**(IX) "Maestro de Osma", Camino del Calvario (detalle). Museo de la Catedral. Burgo de Osma (Soria).**

El dramatismo, vivaz colorido, de gesticulantes figuras, realismo palpante, y dibujo expresivo hacen de cualquier obra hispano-flamenca un manual de buen aprendizaje y comprobada maestría; en este caso –incluso– sorprendente. El "Maestro de Osma" cambia la iconografía al invertir la dirección de la cruz portada por Jesús, puesto que el madero vertical va dirigido hacia la parte delantera –cosa inédita– formando con el patíbulo una definida Tau, que protagoniza el pasaje. Esquemáticamente nos lleva a La Caída, de Salzillo, pero muy probablemente su mensaje sea recogido de la tradición clásica medievalista en la que la Tau era todo un símbolo, toda una señal. La Tau es la última letra del alfabeto hebreo; de ella habla Ezequiel (9. 3-6): "Marca una Tau en la frente de los hombres, que gimen y lloran...", y el Apocalipsis (7. 2-4), que la emblematiza como sello (como después hizo San Francisco). El sayón que tira del ronzal atado al cuello de Jesús lo hace con toda su fuerza física, como indica la incurvación de su cuerpo y el apoyo sobre los talones; la escena la podemos ver, con otra estética estilística, en La Caída de Salzillo, que confirma que sus fuentes gráficas eran mucho más amplias y eruditas que el simple convencimiento de que poseyera estampas que en su época circulaban por los talleres de pintores y escultores.

**(X) Alma condenada. Gianlorenzo Bernini. Iglesia de Santa María de Montserrat. Roma.**

Este personaje, alegórico, típicamente del hacer de Bernini, escultor espléndido que refleja emociones y movimiento, lo contemplamos aquí y hemos de reflexionar sobre el talento de Salzillo por su gran capacidad de extraer de esta obra la idea básica y conseguir adaptarla en sus personajes al tiempo, estilo e incluso tipología local, imprimiéndoles, además, una gran personalidad. Queda a la vista al mirar a los sayones que castigan a Cristo durante su calvario en los pasos de Salzillo, que son figuras de expresión desnaturalizada, furibundas y curtidadas físicamente, que expresan con miradas, gestos y músculos una crueldad

máxima y sentimientos incontrolados. Por otra parte, esta observación nos lleva a la palpable sensación de la valía creativa de nuestro escultor murciano, comparable con la de los mejores hacedores de arte de toda la historia. En esta obra comentada, sus aires clásicos desarrollados por Bernini son contrastados con la tipología de aspecto humano más rústico y local que esculpe Salzillo. En ambas obras, las fauces desencajadas de los personajes los perfila como alegorías del mal, de lo truculento y lo cruel, que contrastan con la suavidad y dulzura del castigado, como es el caso de La Caída de Salzillo.

**(XI) Martín Schongauer y taller. Oración en el Huerto. Del retablo de la antigua iglesia de los Dominicos. Museo de Unterlinden. Colmar.**

Nueva versión de La Oración en el Huerto, que pudo ser conocida por Salzillo por la difusión que tuvieron los grabados de este autor, apodado "El Encantador", de reconocido prestigio y que el mismo Durero quiso estudiar en su taller. El paisaje, planteado con gran ingenuidad y buen dibujo, acusa el colorido brillante de la pintura flamenca, tan reconocida en las fechas en las que se pintó el cuadro comentado. Esta Oración en el Huerto (2ª mitad del siglo XV) ha de ser para el lector fuente de investigación, camino cargado de sugerencias que le han de hablar de la famosa Oración en el Huerto de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

**(XII) Ángel (detalle). Paso de La Oración en el Huerto. Iglesia de la Cofradía de N. P. Jesús.**

Diversos escritores de la Generación del 27 lo conocieron y escribieron sobre este enigmático ángel de la Oración del Huerto de Salzillo. Gabriel Miró en su novela *El obispo leproso* lo define así: "No participa de nosotros y pertenece a todos nosotros. Nos pertenece más a los murcianos por aparecerse junto a una palmera. El artista prefirió la palmera solitaria de nuestros jardines cerrados al olivo de la granja de Getsemaní. No quiso un ángel con espada, con laúd, con rosas, No un ángel de ímpetu, ni de suavidad, ni de gloria; ángel fácil, de buena vida. Nos dejó el ángel más nuestro y el que tuvo más cerca del dolor humano de Dios. El ángel que descendió al huerto lleno de luna, para confortar al Señor en la noche de sus angustias".

**(XIII) San Juan Evangelista. Francisco Salzillo. Iglesia de la Cofradía de N.P. Jesús.**

Decía el profesor Belda que San Juan es la creación cumbre de Salzillo y del siglo XVIII. Está planteada para ser obra significativa, de señorial apostura, con ropajes de notable abolengo, cuidado diseño y elegante caída; delicada policromía, a la que le suma una riqueza impresionante la técnica del estofado. ¿La fuente de inspiración para esta maravilla de escultura...? Sin duda que, con respecto al ropaje, el autor tuvo en cuenta los atuendos reales, ampulosos, sobre todo en los siglos XVII y XVIII. Don Julián Gállego dijo de esta obra que "su calidad artística lo llevaba a compararlo con el propio Apolo del Belvedere" –en el cual se pudo inspirar Salzillo–. Don Mariano Benlliure dijo que "había que dejarlo, pues andaba solo". Solo se presenta, pues el autor no lo reviste de icono tradicional como es la palma, el águila o el libro. Es tan perfecto, tan identificado, que sin los clásicos atributos, ni apoyo en el brazo de Jesús, es él; es San Juan Evangelista, el apóstol favorito de Jesús y la obra señorial y de empaque que categoriza al personaje.

**(XIV) Luis Paret. Traje real (Dibujo a pluma y aguada). Del Catálogo de Dibujos Españoles. Museo del Prado. Madrid (Lám. LXXVI).**

Dibujo que posiblemente utilizó Salzillo para el atuendo y la iconografía de San Juan Evangelista. El manto de larga cola es prenda aúlica, pero también estuvo muy de moda en el siglo XVIII, que incluso la aplicaron a las túnicas de nazarenos. Curiosamente, la cola pasó a tener un valor controvertido, pues de connotación social alta pasó a ser empleada como signo de humildad. Esto es llamativo porque cada nazareno solía llevar un paje, vestido al estilo dieciochesco, con palillo en la mano con el que arreglaba la cola de la túnica nazarena a lo largo del recorrido de la procesión.

**(XV) Caspar Luyken, "Esposa de un pequeño terrateniente".**

De: Galería de trajes de finales del s. XVII, Lám. 65.

**(XVI) La Verónica (detalle). Iglesia de la Cofradía de N. P. Jesús.**

La Verónica, de talla completa, es un conjunto de detalles de apenas perceptibles giros, poses y perspectivas que hacen de ella una figura sencilla, pero de gracia y donaire, plagada de atractivos. Su atuendo es llano, aunque no exento

de adornos complicados al uso de los trajes de escala social media de aquella época, más bien ostentosa (el vestuario femenino desde el siglo XV hasta el XVIII fue recargado en hechura y complementos). José María Pemán, sin embargo, define a La Verónica de Salzillo, básicamente por sus ropajes, como "vecindona". Es toda una señora, con aires de misticismo, dolor contenido reflejado en ese ceño suave marcado en su frente y moldeada por líneas armoniosas de perfectas proporciones.

**(XVII) El Prendimiento de Cristo (detalle), Martín Schongauer y taller.**

Del retablo de la antigua iglesia de los Dominicos. Museo de Unterlinden. Colmar.

**(XVIII) El Beso de Judas.**

Dos versiones de un mismo tema, posiblemente una inspiradora de la otra. Entre ambas, acusadas diferencias de forma y estilo, como es el paisaje agresivo que envuelve la primera contra la atmósfera de impotente soledad que cerca la versión de Salzillo, la cual refleja la actitud fría y tensa entre los personajes, poniendo a flor de piel los sentimientos. La otra versión, con diferente concepción estilística y acorde con el siglo XV al que pertenece la obra, representa a Jesús barbilampiño, casi recordándonos al que predicó ante los doctores en el templo. Ambas con un esquema de composición equivalente. En la versión de Salzillo vemos a un Jesús de facciones y psiquis maduras viviendo con plena consciencia su inmediata Pasión. Salzillo, como gran maestro, hizo nacer de un mismo tronco las dos figuras de Jesús y Judas, recreándose en la confrontación de ambos rostros, tan cercanos y tan separados por sus destinos; tan próximos en lo cotidiano y tan alejados por lo trascendente. En esta obra, hija de un Barroco renovado, original, y fruto de una mente escogida como fue la de Salzillo, la riqueza de su sutil iconografía y su perfección obradora la han convertido en joya del Barroco universal.

**(XIX) Cólera, Ch. Le Brun.**

(Ed. de J. Audran (1727), de las Expresiones de las pasiones del alma.)

**(XX) Estados de ánimo (detalle), fray Matías de Irala.**

Del Método sucinto y compendioso de cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes.

**(XXI) Cabeza grotesca (La Herejía), Francisco Salzillo.**

Del S. Agustín aplastando a La Herejía (detalle). Convento de Agustinas. Murcia. (Fotografía invertida hacia arriba para apreciar mejor los rasgos faciales.)

**(XXII) Cabeza grotesca (¿El Pecado?), Francisco Salzillo.**

Del S. Agustín aplastando a La Herejía (detalle). Convento de Agustinas. Murcia. (Fotografía invertida hacia arriba para apreciar mejor los rasgos faciales.)

**(XXIII) La coronación de espinas, A. Durero.**

Xilografía. De K. A. Knapp, Dürer. *Das graphische Werk*, (nº 273), Viena, 1964.

**(XXIV) Flagelación, Sansón Delli (atr.).**

Panel del retablo mayor de la Catedral Vieja, Salamanca.

**(XXV) La flagelación de Cristo, Ludovico Carracci.**

Museo de La Cartuja. Donai. (De: *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, pp. 65 y 157-159.)

## BIBLIOGRAFÍA

- ARTEAGA, Esteban de. 1955. *La belleza ideal*. Edición de Miguel Batllori, S.I. (Clásicos Castellanos). Madrid, p. 81-82.
- AVERY, Charles. 1997. *Bernin. Le génie du baroque*. Londres.
- AVERY, Charles. 2000. *Giambologna. The Complete Sculpture*. London. (1ª impresión, 1987).
- BAYERISCHE ROKOKOPLASTIK. 1985. *Vom Entwurf zur Ausführung*, München.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. 1980. El gran siglo de la escultura murciana. En *Historia de la Región Murciana*. Vol. VII, Murcia, pp. 395-519.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. Comisario. 2007. *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. 1986. Fuentes iconográficas y de inspiración en la escultura de Francisco Salzillo. En *Imafronte*. N.º 2, pp. 101-131.
- BELDA, Cristóbal/MOISÉS GARCÍA, Carlos. 2001. *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia: CajaMurcia, pp. 127-164 y 165-186.

- BONET CORREA, Antonio. 1978. *Vida y obra de Fray Matías de Irala: Grabador y tratadista español del siglo XVIII*. Madrid.
- BOSCHLOO, A. W. Antón. 1974. *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*. Vol. I-II. The Hague.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M<sup>o</sup>. 1997. Tablas del retablo de S. Ildefonso. Maestro de Osma c. 1500. Museo de la Catedral. En *La ciudad de seis pisos. Las edades del hombre*. Catálogo de Exposición. El Burgo de Osma, Soria.
- CANDEL CRESPO, Francisco. 1983. Aportación documental a la vida de Francisco Salzillo. En *Francisco Salzillo y el reino de Murcia en el siglo XVIII*. Catálogo de Exposición. Murcia, p. 120.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. 1968[1819]. *Diálogo sobre el arte de la pintura*. Sevilla. Reimpresión, junto a la carta del mismo autor *Sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*, p. 50.
- COHEN, Sarah R. 1996. Body as "Character" in Early Eighteenth, Century French Art and Performance. En: *The Art Bulletin*. N.º 78, pp 3 y 45-466.
- DELGADO MARTÍNEZ, Natalia. 2002. Fisiognomía y expresión en la literatura artística española de los siglos XVII y XVIII. En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. N. XIV, pp. 205-229.
- ENGASS, Robert. 1976. Un problème du baroque romain tardif. Projets de sculptures par des artistes non sculpteurs. En *Revue de l'Art*. N.º, pp. 31 y 21-32.
- FYTTIPALDI, Teodoro. 1980. *Escultura Napolitana del Settecento*. Napoli.
- GARCÍA DE DIEGO, Eduardo. 2005. Dónde se inspiró Salzillo. En *Boletín de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia*. Ed. facsímil. 1922-1935. Murcia, pp. 78-81.
- GARCÍA GAINZA, M<sup>o</sup> Concepción/CHOCARRO BUJANDA, Carlos. 1998. Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona. En *Academia Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. N.º 86, pp. 299-326.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio. 1973a. El imaginero Francisco Salzillo. En *Salzillo (1707-1783). Exposición antológica*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio. 1973b. Jaime Bort y la fachada occidental de la Catedral de Murcia: algunas consideraciones sobre la índole estilística de su diseño. En *Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del Arte*. Granada, pp. 500-14.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio. 1996. *Consideraciones sobre la atribución de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno (iglesia de S. Sebastián de Estepa)*. Estepa, pp. 536-537.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio. 2002. Los retablos de San Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio. En *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y Santuario del poder*. Santiponce, Sevilla, pp. 116-147 y 134-144.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio. 2003. La naturaleza icónica de las imágenes sagradas de Nicolás de Bussy. En *Nicolás de Bussy*. Murcia: Ayuntamiento, pp. 23-50 y 41-45.
- HAFFNER, Christel. 1988. La Vrillière, collectionneur et mécène. En Catálogo de la Exposición *Seicento, le siècle de Caravage dans les collections françaises*. París: Louvre, p. 38.
- HECK, Christian. 1985. *Martin Schongauer*. Colmar, p. 32.
- HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías. 1990. *La fachada de la Catedral de Murcia*. Murcia.
- HERRERO PASCUAL, Ana M<sup>o</sup>, coord. 2006. *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos*. Repertorio de documentos del Archivo Histórico Provincial de Murcia. Murcia: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, pp. 146-156 y 370-386.
- KALNEIN, Wend G./LEVEY, Michael. 1972. *Art and Architecture of the Eighteenth Century in France*. Harmondsworth.
- LEHRS, Max-HYATT, Alpheus. 1969. *Late Engravings of Germany and Netherlands*. New York, p. 361.
- MARÍN TORRES, María Teresa/BELDA NAVARRO, Cristóbal. 2006. *Museo Salzillo. Guía*. Murcia, p. 118.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. 1990. *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*. Madrid, pp. 263-267.
- MARTÍNEZ BLASCO, Tomás y Manuel. 1983. *Vida y obra del adepto Nicolás de Bussy. Arquitecto y escultor barroco amante de la alquimia (1650-1706)*. Alicante, pp. 105-108.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente. 2003. *Salzillo y las cofradías pasionarias de la Diócesis de Cartagena*. Murcia.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente. 2006. El pleito de la Cofradía de Jesús con el Convento agustino de Murcia en su fase inicial. En *Murgetana*. Revista de la Real Academia Alfonso X el Sabio. N.º 115, pp. 65-85.
- NAGEL, Alexander. 1997. Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna. En *The Art Bulletin*. Vol. LXXIX, N.º 4, pp. 647-688.
- PACHECO, Francisco. 1990. *Arte de la Pintura*. Edición de B. Bassegoda. Madrid, p. 127.
- PALOMINO, Antonio. 1947. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: Edición Aguilar, pp. 523, 532, 526, 528, 598, 636, 645 y 650.
- PANERA CUEVAS, Francisco Javier. 2000. *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*. Salamanca, pp. 252-255.
- PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio. 2005. Costumbres, moral, fieles y clero en la Murcia del Obispo Belluga. En: *Anales de Historia Contemporánea*. N.º 21, pp. 201-220, 213 y 214.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. 1977. *Museo del Prado. Catálogo de dibujos*. Vol. III. Dibujos españoles. Siglo XVIII. C. Z. Madrid, pp. 91-92.
- RAMALLO ASENSIO, Germán. Fuentes tipológicas e iconografías de Nicolás de Bussy. En *Nicolás de Bussy*. Murcia: Ayuntamiento, pp. 53-69.
- RAMALLO ASENSIO, Germán. 2007. *Francisco Salzillo escultor (1707-1783)*. Madrid.
- RENI, Guido. 1988. El rapto de Helena. En Catálogo de la Exposición. *Seicento, le siècle de Caravage dans les collections françaises*. París: Louvre.
- SALVÁN, José Antonio. 1756. *Escuela de M<sup>o</sup> Santísima de las Angustias y Congregación de los Siervos de los Dolores: erigida en la insigne Parroquial del Sr. S. Bartolomé de la Ciudad de Murcia. Reglas y Constituciones y método muy fácil de practicarlas para ser congregantes perfectos*. Murcia, pp. 13, 115, 153, 162, 171, y 175.
- SÁNCHEZ MORENO, José. 1983. *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia: Editora Regional (1ª edición, 1945), pp. 67-77 y 148.
- SÁNCHEZ-ROJAS, M<sup>o</sup> del Carmen. 1977-1978. El escultor Nicolás Salzillo. En *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y letras*. Vol. XXXVI. N.º 3-4. pp. 255-296 y 289.
- SÁNCHEZ-ROJAS, M<sup>o</sup> del Carmen. 2003. Nicolás de Bussy. En *Nicolás de Bussy*. Murcia: Ayuntamiento, pp. 70-87.
- TORRES VILLARROEL, Diego de. 1960. *Sueños morales y Barca de Aqueronte*. Madrid: edición de Publicaciones Españolas. Prólogo de José M<sup>o</sup> Arozano, pp. 11, 224, 229, 232, 233, 234 y 235.

\* La realización de este trabajo ha contado con valiosas ayudas que el autor desea consignar. En primer lugar, gracias a la amable invitación de don Vicente Montojo Montojo, he tenido la ocasión de participar en la conmemoración del tricentenario del nacimiento de Salzillo. En la obligada actualización bibliográfica debo resaltar la permanente diligencia y eficacia de las profesoras doña Virginia de Mergelina y Cano-Manuel y doña M<sup>o</sup> del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll. El crítico musical don Octavio de Juan también ha contribuido a la tarea de reunir las numerosas publicaciones en torno al artista, seguramente avivando el recuerdo de aquellas lejanas Semanas de Música en la Navidad que en su origen tuvieron aroma salzillico. Por último, un turno de especial afecto corresponde a mi familia. Su ayuda, como siempre, ha sido fundamental, pero en esta ocasión mis cuatro hijas murcianas, al intervenir en la preparación del texto, han contribuido inesperada, pero decisivamente, a la conmemoración de un murciano universal.

Emilio Gómez Piñol es catedrático de H<sup>a</sup> del Arte Hispanoamericano en la Universidad de Sevilla



# El espacio, el tiempo y la recepción de la escultura de Francisco Salzillo, “el último escultor”\*

SALVADORA M<sup>a</sup>. NICOLÁS GÓMEZ



Santa Clara, de Francisco Salzillo (detalle). 1740

Para el enfoque general escogido en la presente reflexión sobre la escultura de Francisco Salzillo en el tercer centenario de su nacimiento, nos situamos, histórica y cronológicamente, dentro del periodo que ha sido denominado *edad de humanismo* en sentido amplio, el cual, siguiendo a autores como Fernando Marías<sup>1</sup>, quien a su vez sigue a R. Wittkower<sup>2</sup>, comprendería el que abarca desde el siglo XVI al XVIII, inclusive.

\* Chico de Guzmán, Ramón. *Diario La Paz*. Murcia, 1 de abril 1875.

1 Marías, Fernando. 2002, p. 61.

2 Wittkower, Rudolf. 1949.

Trasladados a la Murcia del Setecientos, entre los elementos que, según Bottineau, considera Tapié característicos del Barroco, y que España tiene en el más alto grado, encontramos el culto a la sensibilidad; la importancia del catolicismo y sus ceremonias, en una continuidad religiosa que no reniega ni de la Edad Media ni de la Contrarreforma; la magnificencia decorativa que prefiere la filigrana ornamental a la complejidad del plano, y, sobre todo, el gusto por la belleza en el marco urbano dentro del Barroco, entendido éste como un estilo artístico vinculado a sociedades rurales y monárquicas<sup>3</sup>.

3 Tapié, Víctor L. 1978, p. 11.

San Rafael, de Francisco Salzillo<sup>10</sup>

Salzillo parece dar forma a sus imágenes escultóricas según el concepto ideal que tuviera en cada caso y tomar como fuentes de inspiración tanto la observación directa de la naturaleza como la *cultura visual* del momento, transmitida por diversos cauces: estampas, biblias ilustradas, grabados, libros religiosos, o no, así como modelos familiares, además de ideas y concepciones escultóricas amplias, unas heredadas y otras aprendidas.

En la Edad Moderna, la formación del artista se basaba en el dibujo y la observación del natural, unidos a los conocimientos que prestan los libros y al aprendizaje del ingenio. No sólo son importantes las dotes naturales del artista, sino también la constancia en el estudio y en la práctica, conforme a lo prescrito para los artistas en todos los tratados renacentistas cuya estela de enseñanza se extiende a todo el Setecientos. Porque se considera que la escultura es un arte originado en la inteligencia, no sólo en la destreza de la mano. Dentro del proceso creador de Salzillo, los bocetos cobran especial relevancia, pues recogen la *idea* del artista de la que queda documentación a través suyo, llegan a adquirir valoración intelectual y refuerzan la condición de *arte liberal* de la escultura, cuestión debatida teóricamente casi hasta la era contemporánea<sup>4</sup>.

Salzillo, aparte de su padre y del pintor Manuel Sánchez, parece que no recibió lecciones de nadie más del oficio. Tuvo un escultor próximo, Juan Bautista Borja<sup>5</sup>, pero las influencias recibidas quedan tan asimiladas en él que parecen desaparecer o no son distinguibles con auténtica nitidez. Las fuentes documentales parecen indicar que vivió sin estrecheces económicas y en un ambiente familiar en el que culturalmente no faltaron la lectura escogida, la música y actividades cultivadoras del espíritu y el ingenio<sup>6</sup>. Para dar con algunas de las claves de su genio hay que atender a su *cultura visual*, y

la de su momento, tanto religiosa como profana, en la que Salzillo reúne influencias paternas, locales, nacionales y de fuera de España.

Al elaborar la imagen escultórica de *San Juan Evangelista*, a mediados de siglo, parecen materializarse en una sola obra sus conocimientos teóricos y prácticos obtenidos tanto de la observación del natural cuanto del estudio de las obras maestras de la Antigüedad clásica, del Renacimiento y del Seiscientos, que sin duda circularían, en estampas y grabados, entre los sectores más cultivados de la sociedad murciana de su tiempo a los que tuvo acceso<sup>7</sup>. Así como lo tendría a ilustres fuentes localizadas en la biblioteca del colegio de los jesuitas en Murcia, útiles para la cimentación de la cultura humanística y teórica de Salzillo, como correspondería a cualquier artista que se preciara de ello, dentro del que parecía ya un giro inexorable de los artistas hacia el dibujo, a imitación de

4 Belda Navarro, Cristóbal. 1977.

5 Belda Navarro Cristóbal. 2001, p. 46.

6 Peña, Concepción de la, y Cristóbal Belda. 2006.

7 Nicolás Gómez, Salvadora M.<sup>a</sup>. 2007a.

lo que hicieran los Arfe, y los Becerril, como señalará en su tratado el marqués de Ureña<sup>8</sup>, citando a Ponz, que recoge ese espíritu común de clasicismo en todas las esferas artísticas cultas en el siglo XVIII.

### SALZILLO ITALIANIZANTE

Salzillo puede ser considerado *italianizante* por el recuerdo en sus obras a la gran escultura renacentista italiana, de la que no se sabe con exactitud qué conocería ni si habría visto o no alguno de sus ejemplos más significativos, como el célebre *David* de Miguel Ángel o su divina *Pietà* del Vaticano, ni si llegarían a él modelos concretos de los grandes escultores italianos del siglo XVII. Aunque esto último parece muy probable<sup>9</sup>. El italianismo de Francisco Salzillo bien pudiera ser consecuencia de la larga estela de conocimientos de proporción y composición, tomados en Roma y en Italia por Berruete y Becerra, y que, tal como cuenta Juan de Arfe en su tratado, dejaron éstos en España, eco que pudo sintonizar a la perfección con la huella italiana que transmitiera Nicolás Salzillo a su hijo Francisco, quien con toda probabilidad podría conocer el célebre texto de Arfe.

Se suele aludir a la tendencia italianizante de Salzillo, relacionada con sus orígenes paternos, por el aparente apego, según algunos, a la aparente superficialidad frívola del italianismo del siglo XVIII, de la que participara Nicolás Salzillo, conforme a esa inclinación hacia lo *napolitano* de una parte de la escultura española, basada en brillantes policromías y sonrosadas carnes<sup>10</sup>, con la que conviviría Salzillo en el taller de su padre.

La teoría del arte en Italia en el Setecientos iba por los derroteros del abandono del cumplimiento estricto de las reglas geométricas y aritméticas, emprendidos mucho antes, para acoger la representación de dimensiones más sensuales de la naturaleza. Gáurico (*De Sculptura*. Florencia. 1504) pone el acento en la fisonomía del rostro humano que proporciona datos sobre el carácter y temperamento, y acentúa la expresión de emociones individualizadas. Zuccari (*L'idea de' pittori, scultori, ed architetti*, Turín. 1607) defiende el naturalismo frente a las excesivas reglas que aprisionaban al artista. Lomazzo (*Trattato dell' arte della pittura*. Milán. 1584)

proporciona para guía del artista un sistema de tipos de expresión diferenciados por su colorido emocional. Sin embargo, en Roma, con G. P. Bellori (*L'idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto*. Roma. 1672), en el entorno de la Academia di S. Lucca, se matiza y considera que la obra de arte, aunque basada en la naturaleza, debe superarla en la perfección de sus figuras y en lo impecable de sus formas según *el bello ideal*, formado por la selección de las bellezas aisladas naturales y la aplicación de las normas artísticas o *regla del arte*<sup>11</sup>. De manera que lo sensual-emocional y lo intelectual, sentidos y razón, permanecen confrontados, pues la inclinación proclive al naturalismo ha de permanecer contenida por la normativa del *bello ideal*, al tiempo que la *gracia* (cháris) preserva de su frialdad. Esa cualidad puede darla el color. La clave del naturalismo en la escultura puede ser la intención previa de introducir el color en ella.

La tercera vía sería la cercanía al Rococó, con el que la influencia artística que entra en juego no sería tanto de índole italiana como francesa<sup>12</sup>, característica de la que, en Salzillo, se habla para imágenes escultóricas concretas como la de la *Santa Mujer Verónica*, de "*exquisita elegancia rococó*"<sup>13</sup>. El arte, asociado al placer de los sentidos y asunto del sentimiento en el que la sensibilidad y el gusto prevalecen sobre las normas intelectuales, tiene como primer objetivo el de cautivar y complacer al espectador (J.B. Du Bos. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. París. 1719). Ideas que, sin embargo, entre los teóricos, encontraban el modelo ideal en el arte griego clásico y donde el criterio artístico era el de la elección de las proporciones antiguas. La tendencia a la conjunción entre gusto sensible y norma clasicista no se contradice y se aparece, de alguna manera, en algunas obras de Salzillo (*San Rafael* <sup>14</sup>).

En pleno siglo XVIII, la escultura religiosa parecía pretender, si no tanto la representación de la *santidad* a través de la versión sobrenaturalista de tiempos anteriores, al menos inspirar la devoción hacia las imágenes mediante cierta interpretación suficiente de *lo santo*, cercana al concepto de *belleza* del *sentimentalismo* setecentista, aplicado en este caso a la escultura religiosa. Podría tratarse también de sintonía con cierto entusiasmo por el espíritu y la belleza contenidos en la

8 Molina y Zaldívar, Gaspar de [marqués de Ureña]. 1785, p. 344. Véase también sobre este autor: Nicolás Gómez, Salvadora. 2002.

9 Ramallo Asensio, Germán. 2006.

10 Belda Navarro, Cristóbal. 2001, p. 65.

11 Panofsky, Erwin. 1977, p. 121.

12 Sánchez Moreno, José. 1983.

13 Ramallo Asensio, Germán. 1993, p. 28.

Naturaleza y su sentimiento de Dios, incluidas ideas místicas y trascendentales, cuyo enfoque pudiera entenderse como aproximación intuitiva a lo naturalista proto-romántico. Habría que acudir entonces a la gran valoración que hace J.G. Sulzer (*Teoría general de las Bellas Artes*. 1771) de la Naturaleza y del Universo, creación divina, cuya sola belleza justifica su imitación, y a facetas psicológicas de su pensamiento estético en su teoría *sensista* o de los sentidos aplicados a la experimentación del arte, ideas que son conocidas en España a través de F. Milizia (*Dell'arte di vedere secondo i principi di Sulzer e di Mengs*. Venecia. 1781) y de los círculos que giran en torno al pensamiento de A.R.Mengs, *el pintor filósofo*, introducido por J. Nicolás de Azara<sup>14</sup>.

### NATURALISMO Y DECORO

La idea de *decoro* en el Seiscientos se había transformado para los artistas en un ideal de austeridad, solemnidad y compostura formal. En lo que hoy se pudiera interpretar como cierta alusión a la simultaneidad de puntos de vista para representar el movimiento, L.B.Alberti (*Los tres libros de la Pintura*. Florencia. 1435) había dicho: "*Las actitudes y movimientos demasiado violentos hacen que en una sola figura se vean al mismo tiempo el pecho y los riñones, lo cual siendo imposible en la ejecución es también muy ingrato para la vista. Pero hay algunos que piensan que cuanto más esforzada y violenta está una figura en la posición de sus miembros, tanto más viva parece*"<sup>15</sup>. Alberti asegura que la pintura no debiera representar simultáneamente todas las partes de la figura para no faltar con ello al decoro, pero reconoce que dicha figura "*tanto más viva parece*", o sea, *real*. La escultura sí puede representar todas las partes simultáneamente, esto es, lo *real*, en una sola figura sin faltar al *decoro*. Salzillo sujeta su mano a "los cuatro perfiles" en esculturas como *San Juan*, su *canon*, donde representa la simultaneidad de puntos de vista de lo *real* en una sola figura, que parece "*tanto más viva*", sin distorsionar el *decoro* establecido para la reproducción del modelo natural, a todo lo cual queda corroborado mediante la policromía.

En la escultura en madera policromada al claroscuro inicial en que se basa la primera fase de una figura, le sucede la búsqueda de la profundidad basada en el color: luz-sombra



Santa Mujer Verónica, de Francisco Salzillo (detalle). 1756<sup>(1)</sup>

y en la policromía de la fase final del proceso creativo escultórico. El efecto final es que al clasicismo de la linealidad y planimetría de los "cuatro perfiles" le sucede el equivalente lumínico y cromático de la simultaneidad o profundidad por efecto de la luz y el color, lo que da como resultado, en Salzillo, su extraordinario naturalismo, la expresión vital de su obra frente a las rigurosas reglas, donde el color es la puerta hacia ella y su percepción. Pero aunque se trate de una inclinación siempre proclive a ese proceso, su libertad de artista es contenida, a pesar de todo, por el decoro, y quizá a ello

14 Nicolás Gómez, Salvadora. 2004.

15 Alberti, León Bautista. 1980 [1784], p. 242.

sea debido que el cuerpo de la *Verónica*<sup>(1)</sup> de Salzillo parezca encerrar "una sensualidad desconocida"<sup>16</sup> fruto del encuentro de las dos tendencias.

### LA CUESTIÓN DEL TEMA O ASUNTO EN LA ESCULTURA DE SALZILLO

La *inventio*, el asunto, el tema, de índole exclusivamente religiosa en Salzillo, limita de forma inevitable al escultor que ha de someterse a él. La aportación es que Salzillo parece ser de los artistas llamados a proporcionar con sus iconografías una alegría que, según algunos<sup>17</sup>, había faltado al arte religioso de España.

Hay una transición entre la tradición imaginera y los modelos clásico-heroicos de la Antigüedad que queda muy bien reflejada en las imágenes religiosas de mediados del siglo XVIII del escultor, y profesor de la Academia, Juan Pascual de Mena en lo que podría haber un punto de unión con el carácter de la escultura cortesana. En toda la obra de Salzillo, la técnica de la carnadura o encarnación *lustrosa*, además de la pintura y la rica estofa, subraya el matiz idealizador propio también de la escultura cortesana<sup>18</sup>. En el *San Juan* de Salzillo se trata de esa apostura, poco común, que demuestra nobleza como cualidad moral de estirpe natural, cuando se recoge la túnica con la mano, con inestimable distinción y gallardía, como si fuera a dar un paso de danza, y lleva el manto sobre el hombro con inigualable donaire y nobleza viril. De él se ha dicho que es como "una torre viva"<sup>19</sup>, una alta y aristocrática torre, que además está *viva*, sobre todo, quizá, porque parece que se mueve, con ese ademán que subraya su noble porte al tiempo que su vital naturalismo.

Salzillo parece estar al filo del precipicio de la mundanidad que amenazaba a la imaginería religiosa en el siglo XVIII. De Salzillo se ha dicho que "es más mundano que religioso" (A. Zozaya. 1902). Se ha dicho del *San Juan* de Salzillo que estaba dotado de un "elegante ritmo de formas propio de la sociedad galante del siglo XVIII" (C. Belda. 2001). El *San Juan* de Salzillo crea espacio en torno a sí, marca, con su propia atmósfera de figura aislada, una nota peculiar, mundana y distinta, en un desfile procesional. Cabría preguntarse sobre la posibilidad de que hayan influido también en Salzillo los

usos, modales y costumbres de la Corte, así como las ideas artísticas de la academia y de su clasicismo, importados a Murcia por vía de aristócratas y personajes ilustres de la ciudad como J. Riquelme, por esas fechas mayordomo de Jesús. No hay *historicismo* en la representación que hace Salzillo de *San Juan*, pues no lleva ni palma, ni libro, ni pluma, ni águila. *San Juan Evangelista*, testigo vivo de los hechos de fe en el Evangelio, es medio para un fin, con la suficiente *distancia emocional* de aquellos hechos como para poder mantener la contención que manifiesta su sereno rostro, en el que no hay temor, ni oscuridad, ni desesperación<sup>20</sup>.

### MÍSTICA RELIGIOSA BARROCA Y NATURALISMO DE LOS SENTIDOS

La mística puede ser considerada como una interpretación sensual y naturalista de lo divino desde San Agustín o el abad Suger hasta los grandes místicos del siglo XVII. Un aspecto del *naturalismo barroco* puede ser el misticismo del Seiscientos prolongado con similares características al Setecientos, aunque más intelectual y contenido. También el clasicismo setecentista tiene en cuenta el aspecto trascendental al considerar que: "El espíritu de los seres sensatos tiene una innata inclinación –e incluso ansia– a elevarse sobre la materia hasta la esfera de los altos conceptos, y su mayor satisfacción es lograr nuevas y más nobles ideas"<sup>21</sup>. Conforme a ello, belleza, espiritualidad y piedad cristianas permanecen unidas en cada obra de Salzillo, en cada escultura o grupo escultórico.

En España hay un mundo de espiritualidad del arte donde el misticismo arrastra más allá de lo cotidiano y lleva al mundo de la espiritualidad y el llamamiento<sup>22</sup>. En Salzillo, el misticismo interpreta la Naturaleza con el éxtasis de los grandes místicos como San Juan de la Cruz y Santa Teresa, representado en *San Francisco* y *Santa Clara* mediante la expresión de una espiritualidad, estado que hace *vibrar los sentidos* y trascenderlos para llegar a la máxima. Pero también es, al mismo tiempo, un misticismo concebido en la mente, lleno de contención, serenidad y mesura.

Alberti habla de que el arte ha de conmover. Du Bos considera que la misión del arte es la de emocionar. Poussin escribe

16 Belda Navarro, Cristóbal. 1995, p. 12.

17 Tapié, Víctor L. 1978, p. 341.

18 Echeverría Goñi, Pedro Luis. 1992, p. 16.

19 Caballero, Andrés [seudónimo de Antonio Oliver Belmás]. 1944.

20 Nicolás Gómez, Salvadora. 2007b.

21 Winckelmann, J.J. 1967 [1763], p. 122.

22 Tapié, Víctor L. 1957 [1978], p. 332.

San Francisco de Asís,  
de Francisco Salzillo. 1740 <sup>(III)</sup>



que la finalidad de la pintura, y por extensión la del arte, es la de deleitar. Salzillo, en su *San Francisco* <sup>(III)</sup> manifiesta con contención ese misticismo que no es sino búsqueda de lo que emociona más que de lo que convence por el razonamiento al poner el acento en la impresión inmediata de la emoción producida más que en ajustarse a un ideal definido intelectualmente. En *Santa Clara* <sup>(IV)</sup>, el éxtasis místico es representado en un rostro humano con *contención*, sin arrobamientos desencajados, sin sensaciones equívocas, sin turbaciones exageradas. Aunque *Santa Clara* parece contener la respiración, un instante, por la emoción del trance, el suyo es un éxtasis contenido, percibido con los sentidos y también vivido con la mente, en sutil equilibrio de gran finura, que no resta conmoción al hecho ni a su contemplación. Esa *contención* o medida puede dar la clave de que estamos ante un escultor que ya no es barroco en el sentido estricto del término, sino algo más avanzado. El misticismo de Salzillo parece aludir a esa "*divinidad escondida*" que define C. Belda

en los conventos de clausura. El misticismo de meditación trascendental, la *divinidad interiorizada*, diríamos, tal y como ya era interpretado el sentimiento religioso en el siglo XVIII.

Como sucede en *San Juan Evangelista*, místico, intelectual, fiel seguidor de Jesús hasta el pie de la Cruz y hasta el Sepulcro, pero sereno como lo demuestran sus párpados rojos, testimonio de llanto contenido. *San Juan* podría personificar la serenidad intelectual precursora de la interiorización profunda del Misterio de la Pasión de Cristo, tal y como comenzaba a ser interpretada por algunos sectores de la Iglesia en el siglo XVIII, y por algunos mecenas artísticos cultos, próximos a las ideas de la academia madrileña, y sus ecos estéticos. *San Juan Evangelista* va precedido del *San Juan dormido* en *La Cena*, y del que va en *La Oración en el Huerto*, también dormido, aunque de cara al Misterio, en ambos casos ubicado en el centro de la acción, instalado en la relación más directa con lo sagrado, como si Salzillo quisiera realzar su importancia real como testigo directo, y testimonio futuro. ¿El sueño de

*San Juan* no podría interpretarse como símbolo de absoluta entrega espiritual, como una suerte de *misticismo*?

Si el Barroco es estética de los contrastes, dramatismo, enmascaramiento de las líneas constructivas, inestabilidad frente a la serenidad, intensidad, cuyo objetivo es conmover y excitar los sentidos, Salzillo parece, sin embargo, cercano a la idea de que *"la tranquilidad es el estado más natural de la belleza"*<sup>23</sup>. Contención sería la palabra clave para la comprensión general de la obra toda de Salzillo y del conjunto de la procesión de Viernes Santo en particular.

### EL NATURALISMO BARROCO DE SALZILLO

La idea de infundir vida a la arcilla y a la madera puede guiar hacia la comprensión del naturalismo en la obra de Salzillo, que muestra en ella valores escultóricos puros como el movimiento del que su *San Juan* es magnífica expresión. El equilibrio de esta figura aislada radica en su propio movimiento, insinuado y paralizado en el *momento* de dar el paso al andar, y muestra en ella su excelencia en el *ritmo* como lo hicieron los antiguos grandes escultores clásicos. La composición en diagonal, propia y característica del concepto barroco del movimiento, aparece en *San Juan* como un *canon* que se expresa en toda su silueta compuesta como *"la más bella concepción del movimiento en toda la obra de Salzillo"* (C. Belda. 1995). *San Juan*, además, puede ser considerada la imagen más barroca de Salzillo porque, al estar concebida a base de diagonales, trazadas en varias direcciones, según un complejo juego espacial que contribuye a reforzar la sensación de movimiento, parecer reunir ella sola la esencia conceptual de la composición barroca.

La escultura de *San Jerónimo*<sup>(M)</sup>, uno de los cuatro grandes doctores de la Iglesia latina, correspondería en el artista a la expresión del naturalismo ascético. En esta ocasión, Salzillo representa no al doctor ni al sabio, aunque le acompañan representados los símbolos correspondientes a todo ello: el capelo cardenalicio, la calavera, el libro, el crucifijo, incluso el león, sino al santo asceta en el *momento* de la penitencia en el desierto. Salzillo muestra en esta escultura la perfecta anatomía de anciano donde el artista pone el acento en la musculatura realista, la textura y el color de la piel desnuda del cuerpo envejecido, con una policromía, adecuada al caso, excelente. La luz y la sombra producen el volumen. El natu-



Santa Clara, de Francisco Salzillo. 1740<sup>(M)</sup>

ralismo pleno no se puede producir del todo en la escultura sin el color. El brazo extendido de *San Jerónimo penitente*, novedad iconográfica respecto a precedentes cercanos, es, en sí mismo, sugerencia espacial que genera atmósfera real en torno, dirigiendo la mirada en diagonal más allá de la figura misma del santo. La actitud desgarradora de *San Jerónimo* emociona e invita a la imitación ascética de la penitencia en una obra que está firmada con nombre y apellido por su

23 Winckelmann, J.J. 1967 [1763], p. 130.

San Jerónimo, de Francisco Salzillo. 1755<sup>M</sup>



autor, quizá como prueba de personal satisfacción de Salzillo ante ella.

### EL ESPACIO DE LA ESCULTURA DE SALZILLO

La iglesia, el interior del templo cristiano, es el espacio natural de la escultura de Salzillo al acoger sus valores simbólicos y espirituales<sup>24</sup>. *El Belén* es una excepción, así como las esculturas religiosas hechas para residencias de particulares sin embargo, los camarines, hornacinas, retablos de iglesias e interiores conventuales son el adecuado *locus* de la escultura de Salzillo, que ocasionalmente lo es la procesión penitencial.

La construcción de la iglesia privativa de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia fue un viejo ideal de la cofradía desde el primer siglo de su propia constitución<sup>25</sup>. El espacio interior de la iglesia acoge los *pasos* albergados en sus capillas en alto, abiertas en el perímetro poligonal, configurando pequeños escenarios de una auténtica *escenografía barroca* espiritual para una *Pasión dramatizada*<sup>26</sup>. *La iglesia octogonal reproduce el polígono simbólico entendido desde el primer cristianismo como imagen de la muerte y resurrección de Cristo*<sup>27</sup>. La proposición

25 Ibáñez García, José M.<sup>a</sup>. 1934, p. 11.

26 Belda Navarro, Cristóbal. 2001, p. 127. También Albero Muñoz, M.<sup>a</sup> del Mar, y Marín Torres, M.<sup>a</sup> Teresa. 2007.

27 Belda Navarro, Cristóbal. 2001, p. 15.

24 Belda Navarro, Cristóbal. 2001, p. 103.

de reforma en 1755, a instancias de J. Riquelme Togores, para que la ermita pasara de churrigueresca a clasicista o austera, según cierto giro estético, y de intención, al que también pertenece la idea de hacer el tabernáculo redondo clasicista del Titular, fue de gran importancia por lo que supone de cambio hacia lo esencial y austero acorde con cierto nuevo gusto más cultivado frente al antiguo gusto naturalista más popular. Parecería como si la voluntad de Riquelme Togores fuera la de abandonar *lo sonrosado* napolitano para hacer triunfar en Murcia los modelos clásicos propios de los gustos y el estilo imperantes en la Corte, frente a los modelos naturalistas del gusto popular. Sin embargo, la simbiosis entre ambos gustos se manifiesta plena en la obra de Salzillo, donde es posible encontrar simultáneamente un arte de mayorías populares junto a un arte de minorías cultas en un solo escultor.

#### EL ESPACIO URBANO, LA CIUDAD, LA CALLE

Los escultores de imaginería procesional tienen el privilegio de que sus obras se vean, al aire libre, irrumpiendo en el espacio urbano, cuya intuición depende en gran parte del ambiente habitual de cada ciudadano. Se tiene sentido del espacio de la ciudad donde se vive habitualmente: los recorridos, la luz, el color, el aire forman una imagen fragmentaria que puede cambiar la sensación que se tenga de ella y cobrar una dimensión nueva en un momento dado a causa de un efecto de luz o un impacto visual determinado como lo pueda ser la línea violeta que marcan los penitentes de Jesús en el plano y el alzado de la ciudad de Murcia, interrumpida a trechos por el colorido y el dorado de las imágenes de los *pasos*. Una serie de circunstancias estéticas, como la escala adecuada de las imágenes y de los tronos, el ritmo o la cadencia, cambian lo que vemos y lo hace entrar en el campo de la imaginación; ayudan a tener esa sensación visual que afecta a la ciudad y la convierte en algo temporalmente diferente. Todo ello es acorde con el característico gusto barroco de Murcia por la belleza en el marco urbano. La calle comporta un espacio neutro que queda materializado por la obra escultórica de Salzillo todos los años en la procesión de Viernes Santo por la mañana.

Las procesiones son reflejo y expresión de la *devotio moderna* en tanto que manifestación externa de piedad, reacción al riguroso *interiorismo erasmiano*, que puede ser entendida también como respuesta militante frente al protestantismo tras el Concilio de Trento, pues contribuían no poco a afianzar la fe católica en toda la población. En el siglo XVII,

y en parte del XVIII, en tierras levantinas, tanto tiempo bajo dominio musulmán, permanecía la estela del antiguo problema heredado de difundir la doctrina cristiana por cuantos medios fuera posible hacerlo. La procesión de Viernes Santo, que sale de la antigua Arrixaca, cuyo itinerario es como un vía crucis por la ciudad de Murcia cada año desde el siglo XVII, pudo tener algún leve matiz de reafirmación cristiano-católica en su programa iconográfico. Ha sido demostrado documentalmente que muchas obras de pintura y escultura de esta zona levantina en esta época todavía contienen programas iconográficos "*claramente dirigidos a la población musulmana*"<sup>28</sup>.

Las imágenes, desde el siglo XVII, componen en ella un programa iconográfico estable, que, como se sabe, desde el siglo XVIII es obra de Francisco Salzillo en su totalidad, salvo la imagen del Titular. Las imágenes de Salzillo de la procesión murciana de Viernes Santo representan respecto al pasado una *templanza* nueva, pues su contemplación no produce angustia, sino gozo, por la ausencia de fervor fanático. Junto al dramatismo del episodio relatado en cada *paso* hay un contraste de ternura en los rostros y actitudes de las imágenes que templan el espíritu y matiza su profundo significado con la *contención* y *mesura* del conjunto que finaliza en el paso de la *Dolorosa*, la Virgen, síntesis y colofón dramático del mismo.

La procesión es un espacio piadoso físico real, casi autónomo, extendido a la ciudad, que a la vez tiene y genera espacio propio, cerrado en ella misma, que, además, transcurre en movimiento y durante un tiempo concreto: la mañana de Viernes Santo en Murcia. El espacio urbano de la calle, materializado temporalmente por la obra de Salzillo, podría admitir, desde la perspectiva contemporánea, una posible lectura artística interpretada como *soporte* de una obra de arte efímero: la procesión. La procesión en sí es objeto, espacio interior, exterior, tiempo y movimiento, todo en uno, casi hasta poder llegar a ser una "*situación*" en el sentido contemporáneo del arte. En ese *soporte-espacio* urbano se mueven las esculturas de Salzillo guiadas navegando por un río de márgenes violetas.

#### EL NATURALISMO A TIEMPO REAL EN SALZILLO

Tapié considera que el Barroco español es característico por la representación de la ilusión de los personajes de la Pasión vivos y en *tiempo real*. El momento escogido por Salzi-

28 Hernández Guardiola, Lorenzo. 2006, p. 49.

La Dolorosa, de Francisco Salzillo. 1756<sup>(M)</sup>

llo para representar sus imágenes de la Pasión en la procesión de Viernes Santo por la mañana en Murcia es el del *tiempo real*, pues ésta se desarrolla en esa mañana en que Jesucristo va por la calle de la Amargura, revivido *a tiempo real* el Misterio de su Pasión y los espectadores pueden imaginar que fue así como sucedió e igual que ven ellos la sucesión de pasos y escenas, así verían los hechos los espectadores de Jerusalén. Salzillo parece querer atenerse al *tiempo real* en que Jesucristo aún no ha muerto; por tanto, un *momento* que aún no es definitivo, no es estático, sino que es un transcurrir, presente y pasado, y sus esculturas procesionales disponen de dimensión temporal real.

Uno de los grados máximos de intensidad emocional de la procesión de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia está expresado en la imagen de la *Dolorosa*<sup>(M)</sup> de Salzillo. Quizá fue ánimo de los cofrades que la efigie representara el momento en que la madre busca al hijo camino del Calvario, donde no cabe todavía la representación simbólica del dolor mediante espadas o cuchillos. Salzillo en la *Dolorosa* del Viernes por la mañana utiliza el recurso de la representación en *tiempo real*. Cabe, pues, incorporar sin estridencias el colorido en la túnica y el manto de la Virgen, por otra parte el habitual de la iconografía canónica, y los discretos encajes y adornos que se identifican con la luz y el color de la tierra murciana, en todo lo cual, Salzillo muestra un naturalismo irreplicable. Esa es una actitud positiva y más acorde con los nuevos conceptos religiosos setecentistas que la desolación de María cuando su Hijo ya ha muerto, más propia de un *momento* temporal posterior a la mañana de Viernes Santo. En el atuendo de la *Dolorosa*, Salzillo, al añadir el brillo y el color, que son adecuados porque su Hijo está vivo aún, consigue, por contraste, que la intensidad del sentimiento de dolor parezca aún mayor sin tomar como recurso el color negro y se presenta como renovación iconográfica en la escultura religiosa del siglo XVIII.

### LA RECEPCIÓN DE SALZILLO, EL ÚLTIMO ESCULTOR BARROCO

Todos los estudiosos del tema e historiadores parecen coincidir en afirmar que fue a partir del siglo XIX cuando



comenzó el olvido, fuera del reino de Murcia, de la vida y obra de Francisco Salzillo. Quizá, en parte, no fuera valorado Salzillo suficiente por la historiografía del siglo XIX, por estar tan impregnado éste en general, en sus inicios en Murcia, de la influencia imperante de artistas como Lorenzo Alonso y otros, de estrictas ideas neoclásicas y reglas académicas, contrarias a cualquier tipo de naturalismo, pues al ser juzgado según ellas parece no haber en el escultor murciano más que naturalismo sentimental barroco. Hubo que esperar hacia la mitad del siglo XIX, cuando el célebre y culto arquitecto J.J. Belmonte escribió sobre Salzillo en 1845, aunque se basara casi por completo en lo dicho antes por Ceán Bermúdez, convencido neoclásico<sup>29</sup>.

Por otro lado, la crítica ochocentista se manifestaba con firmeza en el sentido de rechazar todo atisbo de barroco en cualquier manifestación artística tal como demuestra G. Galofre (*El artista en Italia*. Madrid, 1851) cuando habla del "*impulso sorprendente en todo el mundo artístico para*

29 Belmonte, Juan José. 1845, y Ceán Bermúdez, Juan Agustín. 1800.

La comunidad religiosa de los Jerónimos visita a Salzillo en su taller. Boceto pintado al óleo, de Lorenzo Dubois. Premio Juegos Florales de Murcia. 1875<sup>(VI)</sup>



*separarse del barroquismo*<sup>30</sup>, dentro de cuya actitud cabría justificado el rechazo hacia el *barroquismo* de Salzillo.

El prestigio y la fama de Salzillo en Murcia cobraron peso entre los eruditos a finales del siglo XIX con la suficiente dimensión como para que un pintor, Lorenzo Dubois, reflejara en uno de sus cuadros el momento en el que la comunidad religiosa de los Jerónimos visita al artista en su taller para aprobar y admirar la obra que estaba realizando el escultor de su santo fundador, en un boceto pintado al óleo que obtuvo premio en los Juegos Florales de Murcia en 1875<sup>(VII)</sup>.

Igualmente parece síntoma de reconocimiento público general del artista el que, en 1890, fuera aprobado el proyecto de monumento en piedra con forma de *Fuente monumental*, en la plaza Santa Eulalia<sup>(VIII)</sup> de Murcia, diseñado por el arquitecto Ródenas Rosa, compuesto por un elaborado pedestal rodeado de pebeteros de piedra sobre pilares exentos, y un busto, retrato de Salzillo, obra de Sánchez Araciel<sup>31</sup>, inaugurado en 1899. Ya había sido celebrado bajo la dirección de Fuentes y Ponte el centenario de la muerte de Salzillo, según

Baquero sin suntuosas fiestas, pero con *"sincero júbilo al menos"*, y colocado una lápida en su lugar de enterramiento, así como otra en su casa natal.

Es conocida la anécdota o *boutade* mencionada por Baquero Almansa<sup>32</sup> referida al pintor Gustave Courbet cuando éste comentara personalmente a E. Castelar, en trance de crear la Academia Española en Roma, *"que no era a Roma a donde había que mandar los artistas, sino a Murcia, a que aprendiesen en las obras de Salzillo a ver la hermosura del natural sin aliños ni aprestos"*, es decir, el naturalismo ausente de convencionalismo y de academicismo. Esta *boutade* del famoso Courbet fue para algunos una revelación que dio paso al *descubrimiento* de Salzillo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Sánchez Madrigal convirtió en pieza dramática para ser representada determinadas tradiciones sobre la inspiración recibida por Salzillo en el momento de elaborar algunas de sus más famosas y populares esculturas. Éstas se convierten así en figuras vivientes, como protagonistas de acciones teatrales, donde la escultura, pues, cobra vida real en ellas. No es,

30 Galofre, José. 1851. Cap. VIII, p. 65.

31 Nicolás Gómez, Salvadora. 1994. Melendreras Gimeno, José Luis. 1996, pp. 175-176.

32 Baquero Almansa, Andrés. 1913, p. 237.

por tanto, por poner un caso, el ángel que confortó a Cristo el que cobra vida en escena, sino el *Ángel* de Salzillo el que lo hace. Con todo lo que de paradójico que pueda tener el caso, puede ser síntoma de la estrecha comunicación entre los prototipos escultóricos hallados por Salzillo y su *recepción* por parte del público que los contempla. Cuenta, también Baquero, que Elías Tormo dio una conferencia sobre escultura en el Ateneo de Madrid y finalizó la misma con la imagen de *San Jerónimo* de Salzillo, que fue recibida con aplausos por los asistentes al acto.

Fuera de España, quizás los críticos e historiadores que más hayan apreciado a Salzillo estuvieran en Alemania, con C. Justi entre ellos, en muchas de cuyas antologías de arte aparece mencionado como uno de los mejores escultores del siglo XVIII español<sup>33</sup>. Entre algunos críticos e historiadores franceses del siglo XIX y principios del XX, como Marcel Dieulafoy y G. Pillement, parece haber cierta predilección por algunas esculturas determinadas de Salzillo<sup>34</sup>.

Una posible *revisión* de Salzillo se podía encuadrar dentro de la actitud de recuperación del color en los monumentos de la Antigüedad Clásica y de la faceta naturalista representada en la escultura policroma griega helenística, como la de las *tanagra*s, defendida por una tendencia protagonizada en el siglo XIX, dentro del debate sobre el colorido en la academia francesa, por cierta línea de intelectuales y artistas ilustres (Labrouste, Hittorf, Gêrome, Cordier, Gilbert y otros), alejados, a su manera, de las ideas clasicistas académicas imperantes. La historiografía posterior valoró la escultura policromada como reflejo de la naturaleza viva. Dieulafoy admitía el colorido en la escultura porque además las estatuas pintadas hablan a las almas más que las blancas<sup>35</sup>, sobre todo en la escultura religiosa, un arte de fervor y de unción religiosa.

En la historiografía artística, Salzillo ha llegado a ser considerado como un escultor atrasado, o *retardatario* en sentido peyorativo, al ser clasificado por algunos como el último escultor *barroco* en un mundo *rococó* y, después, *neoclásico*. El cariz negativo de esa apreciación podría corresponder a la elección de un enfoque en el análisis que toma la novedad como exponente valorativo máximo al considerar que lo

Monumento a Salzillo en la plaza Santa Eulalia de Murcia (1890-1899), de Ródenas Rosa y Sánchez Araciel<sup>(VIII)</sup>



último es lo mejor siempre, pero elegir ese camino no es sino *una* sola forma de analizar los hechos, no la *única*.

A finales del siglo XVII, en España comienza a surgir cierta imaginaria menor que parece pre-anunciar la producción en serie de "santos de molde" de los siglos XIX y XX. La rigidez y la ortodoxia extrema en la dirección iconográfica y estética de épocas anteriores disminuyen a partir del siglo XVIII o se hacen mucho más flexibles. Parece haber indiferencia ante esa disminución del rigor estilístico y es aceptada casi cualquier expresión artística con el objetivo de mantener encendida la devoción religiosa.

En Salzillo hay, conforme a lo que parece una especie de resistencia sentimental, cierta *perseverancia*, al utilizar determinadas fórmulas artísticas heredadas culturalmente, que pudiera explicar la duración en él de ciertas premisas estéticas, como el naturalismo barroco, sin pérdida de su eficacia expresiva aun tras el paso del tiempo hasta nuestros días. Mientras

33 Nicolás Gómez, Salvadora M.<sup>a</sup> 2006.

34 Pardo Canalís, Enrique. 1963.

35 Belda Navarro, Cristóbal 2001, p. 29.

aparece vinculado al Rococó son escasas, aparentemente, sus afinidades con las modas estilísticas europeas que van siendo dominantes ya en el resto de España y conforman el clasicismo del siglo XVIII, pues el *clasicismo* del escultor de Murcia parece seguir proviniendo del Renacimiento, de la estela de Berruguete y Becerra. Salzillo aporta novedades iconográficas religiosas poco frecuentes y establece sus propios cánones para la escultura, los cuales consolida como propios a mediados del siglo, y de su vida. En la obra de Salzillo pesan la fuerza de la tradición y el aprendizaje artesanal, pero vuela la elección espontánea del estilo, con posibilidades de ser juzgada como errática e incluso arbitraria, pero que se mantiene viva de manera única e irreplicable. El arte de Salzillo parece representar la continuidad del clasicismo y el naturalismo tomados desde sus raíces conceptuales, que significa, ante el conjunto de la producción escultórica española contemporánea, una suerte de independencia artística orgullosamente local, no exenta de aislamiento voluntario, y una manera escultórica autosuficiente, que es difícil definir con una sola categoría estilística. Toda la obra de Salzillo, y los pasos de Semana Santa en particular, señalan, en la pretendida decadencia de la escultura religiosa setecentista, un renacimiento vigoroso con expresión levantina característica murciana.

Antes de llegar a la conclusión, aunque sea provisional, de si Salzillo es o no *retardatario*, habría que considerar, en la escultura religiosa del siglo XVIII, el peso que ejercen en la cultura visual estética de un país los focos provinciales o periféricos, testimonio de prolongaciones tardías de ideas muy arraigadas propias de la devoción popular sensual mayoritaria, contrastado con los conceptos artísticos emanados de la Corte, portadores de novedades artísticas para minorías, según una devoción culta intelectual.

También habría que cotejar, a mediados del siglo XVIII en Murcia, el peso de la influencia del sector eclesiástico en cuestiones de arte y el del gusto cultivado de sectores ciudadanos minoritarios y de mecenas aislados, junto con el fiel de la balanza que puede marcar a veces el *receptor* de la obra artística, el propio pueblo, máxime tratándose de imagerie procesional, visible anualmente en las calles y objeto de profunda devoción popular. En las esculturas de Salzillo parecen unirse en un solo objeto artístico la devoción popular sensual y el arte de masas, con la devoción culta intelectual y el arte de minorías, para deleite de todos.

Salzillo, de padre escultor natural de la Italia del sur y madre murciana, parece reunir ciertas características profun-

das de la tierra que le vio nacer: Murcia, aislada, autosuficiente y *ensimismada*, reconocedora de su provincialismo, asumido por completo con algo de altivez; Murcia, sólo bien comprendida por ella misma, mejor que por nadie más, puede ser identificada por completo con Salzillo y con su obra. Para la sociedad de Murcia, que conserva y alimenta su apego a ideas e imágenes religiosas, comprendidas desde tiempo atrás como la adecuada representación de la emoción religiosa mediante el naturalismo en la escultura, el arte de Salzillo conecta a la perfección con un tipo de religiosidad profundamente vivida en la sociedad murciana a todos los niveles y en todos sus estamentos. Permanece en toda su obra cierta autenticidad casi ingenua que puede ser asociada a esa religiosidad, arraigada en lo profundo, que se manifiesta en algunas de las más bellas obras talladas que haya podido crear el arte cristiano, del que Salzillo es considerado el último hito de escultura surgido en España dentro de ese aparente declive de la imagerie religiosa.

Algunos críticos de arte parecen hacerse eco de lo que la historiografía de la escultura en España venía afirmando al calificar a Salzillo como un superviviente del "*naufragio del barroco español*"<sup>36</sup>, con ese tono apocalíptico mezclado de ribetes existencialistas que emplearon algunos de ellos en los años setenta del siglo XX, al afirmar que "*Salzillo es, en pleno siglo XVIII, un escultor barroco, es la última belleza, fuerza, y autenticidad del arte sacro español*"; por tanto, el último exponente de alta calidad del arte religioso español. Así pues, se le ha catalogado, aunque casi con matiz nostálgico, como un *superviviente* del Barroco español. El pretendido *provincialismo* o aislamiento de Salzillo puede ser, en el fondo, su característica y particular seña de identidad, demostrando, una vez más, desde esa perspectiva, que también la obra de Salzillo contribuiría a revelar, para la historiografía artística, el valor eterno de un estilo, el Barroco en España, que pudo creerse local y limitado sin serlo así en absoluto.

### SALZILLO, "EL ÚLTIMO ESCULTOR"

Se podría hablar de Salzillo como *último escultor* no porque sea considerado por la historiografía como *retardatario* debido, sobre todo, al naturalismo de sus obras, sino incluso también por utilizar los conceptos y modelos de la gran escul-

36 Gómez de la Serna, Gaspar. 1977.

tura de inspiración antigua clásica<sup>37</sup> y hacerlo además con el espíritu clasicista de *contención* y templanza que persisten en su obra, precursores de otras claves estilísticas que sobrevienen para el arte de la escultura en momentos posteriores a él. Sánchez Moreno<sup>38</sup> opina que en Salzillo hay un intento porfiado y artificioso de depuración de las notas barrocas, actitud que su última producción parece testimoniar, pero que, según él, permanecen en ella a pesar de su esfuerzo por eliminarlas. G. Ramallo analiza la estética neoclásica en Salzillo<sup>39</sup>.

En la Edad Moderna, todo artista, conforme a aquella idea de que la gloria, la fama, es la única llave de la inmortalidad (Petrarca), y desempeña su arte de forma que pueda conseguir *eterna memoria*. En el caso de Salzillo cuenta Baquero que *"acompañó su entierro media Murcia de todas las clases sociales"*<sup>40</sup>, y Ramón Chico de Guzmán, en 1875, comentaba: *"No sabemos lo que se escribió sobre su losa; pero si España hubiera podido conocerse y conocerle debió escribir: AQUÍ yace el último escultor"*<sup>41</sup>.

## DESCRIPCIÓN DE ILUSTRACIONES

### (I) Ángel San Rafael, de Francisco Salzillo. Iglesia de San Juan de Dios de Murcia.

Estamos ante una obra temprana (1735 aprox.) llena de gracilidad y encanto, a lo cual contribuye mucho su dinámico dibujo en el trabajo de estofado que cubre la túnica del ángel. San Rafael ya es citado en el libro de Tobías (12. 615), quedando marcada su iconografía por el episodio del pez, que este ángel suele llevar en las manos, así como conchas peregrinas sobre su pecho. Aquí es presentado sólo como caminante, pues el movimiento de las piernas así lo indica. Salzillo en esta ocasión lo despoja de los símbolos habituales y le da un aspecto casi danzante, recurriendo al sostenimiento del escapulario, movido por el viento y desplazado, para dinamizar la figura y dejar en primer plano la pierna desnuda –detalle muy repetido en las imágenes de Salzillo–. Por otra parte, sus alas abiertas y su apoyo sobre peana en forma de nube indican que está descendiendo, pues su cabeza inclinada hacia abajo parece buscar poner pie en tierra firme y plegar alas. Composición alegre y jovial, de bello y dulce rostro, en la que el ornamento del ropaje redondea la obra y la hace encantadora y de dulce embeleso.

### (II) La Verónica, de Francisco Salzillo. Iglesia de la Cofradía de N. P. Jesús.

Es una imagen esbelta, aunque aquí no se logre esa propiedad. Figura de bulto redondo, curiosa de observar desde cualquiera de sus puntos. Ese turbante a modo de diadema le da aspecto hebreo, a pesar de que su atuendo sea dieciochesco, aunque de diseño severo. Su iconografía primordial es el paño con la faz de Cristo, sostenido por sus manos, detalle que le hizo decir a José María Pemán que parecía tener "actitud de pase torero". Bello rostro, cercano a quien

lo mira, sereno, pero no exento de dolor. Quizás represente con fidelidad el embargo emocional de las mujeres de Jerusalén.

### (III) San Francisco de Asís, de Francisco Salzillo. Convento de Capuchinas.

San Francisco, junto a San José y San Antonio de Padua, son santos muy representados y presentes en todo espacio sagrado y de clausura. El santo de Asís es rico en iconos, pues a sus estigmas se suman la custodia, la cruz, la calavera, determinados animales y el situarlo de rodillas, que es el caso que nos ocupa. Tiene características de Salzillo muy particulares, como son los ojos almendrados, las manos abiertas, escorzos atrevidos de amplios ángulos –siempre empleados para abrir el espacio– y estudios luminicos que juegan con el claroscuro; lo cual confiere a las esculturas movimiento y prestancia, así como una gran estética compositiva. Aquí lo representa como adorador del Santísimo, aunque un momento muy cercano a este sería el trance místico de Auvernia, que hizo llorar al hermano Juan y aun a las propias piedras. Al fraile, humilde y pobre que decía del sol que era la más hermosa de las criaturas, Salzillo le da un tratamiento de hombre fuerte y persona que, aun vestido de cilicio, alcanza una gran dignidad.

### (IV) Santa Clara, de Francisco Salzillo. Convento de Capuchinas.

Está considerada esta imagen como una de las obras maestras del autor. Su rostro, no exaltado, sí refleja honda espiritualidad y el momento en el que el éxtasis la embarga. Rostro delicado, idealizado y místico. Su actitud adoradora le imprime recogimiento, pero es tal su emoción que las manos quedan en el aire, sobre su pecho, mas en volandas. Gran calidad en toda la talla, textura del hábito lograda y severidad en toda la composición. Imagen muy divulgada por ser portada de los programas de la exposición "Salzillo, testigo de un siglo".

### (V) San Jerónimo, de Francisco Salzillo. Museo de la Catedral de Murcia.

Sólo Dios basta. San Jerónimo, aquí como penitente, que no como personaje eclesiástico de altas cimas que fue, constituye un numeroso haz de mensajes e informaciones. En los tiempos en los que fue azotado Cristo, las leyes romanas dictaban que vistieran los reos túnica blanca, la cual le sería bajada hasta la cintura para poder así golpear el tórax y espalda. Es, pues, San Jerónimo, con su túnica descendida hasta su cintura, un penitente azotado; de ahí la piedra en la mano y su desnudez corporal; la gran diferencia estriba en que Jesús fue azotado por rencor y San Jerónimo lo es por voluntad propia desde el amor al Señor. El crucifijo, arbóreo, típico de Salzillo, es testimonio de la fe inquebrantable, así como son los atributos cardenalicios y la calavera un recordatorio de las vanidades humanas y de que "sólo Dios basta" como dice Carmen Conde en unos versos –y antes que ella Santa Teresa–. El libro depositado en primer plano es soporte de textos bíblicos –sin duda–, pero el mensaje que porta es asentar la rúbrica de Salzillo, que confirma su condición –como antes lo hiciera reivindicando lo mismo ante la Cancillería– de que él es portavoz de un pensamiento propio, es un humanista, un profesional de artes liberales. Sus manos son mero activo.

### (VI) La Dolorosa (detalle). Iglesia de N. P. Jesús.

De la Dolorosa partimos, a La Dolorosa llegamos. Carlos Valcárcel Mavor la llama "Señora del dolor y La Dolorosa sin lágrimas". Y según José Mañas al definirla "Dolorosa levantina", él estima que debiera llamarse directamente "Dolorosa salzillesca". Fernando Asensio, su actual mayordomo que la viste en cada momento que necesario sea, se emocionó y emocionó al público en su ponencia sobre esta experiencia. ¿Qué tiene La Dolorosa de Salzillo que tanto embelesa...? Genera miradas de arrobos, sonrisas de luna, palabras en llamadas. Mirándola en volandas y envolviéndola de estrellas, nos disculpamos ante Nuestro Padre Jesús con palabras de Jacinto Berdaguer que dicen: "Porque miro las estrellas, no tomes celos, mi Dios, me gusta perderme entre ellas para encontraros a Vos.

### (VII) La comunidad religiosa de los Jerónimos visita a Salzillo en su taller. Boceto pintado al óleo, de Lorenzo Dubois. Premio Juegos Florales de Murcia. 1875.

La escultura de San Jerónimo esculpida por Salzillo fue importante no solo artísticamente, sino para la Comunidad de Religiosos Jerónimos que la encargó. Esta visión imaginada así lo testifica. Acorde con el evento en el que concursaba, el autor muestra a un Salzillo elegante, refinado y atento con los numerosos frailes que visitan su taller para ver la imagen de su fundador. Escena atractiva y entrañable en este cuadro que revive un retazo de historia, ya que la forma

37 Muñoz Clares, Manuel. 2007.

38 Sánchez Moreno, José. 1983 [1945], p. 70.

39 Ramallo Asensio, Germán. 1999.

40 Baquero Almansa, Andrés. 1913, p. 226.

41 Chico de Guzmán, Ramón. 1875. "Diario La Paz". Murcia, 1 de abril 1875.

en la que es representado el hecho es toda una lectura de valores de época, así como de sugerencias tanto para calibrar ese taller –centro de arte y cultura– como esa comunidad que, complacida, admira y contempla la obra. También es significativo que tras celebrarse el primer centenario de la muerte de Salzillo surja en el recuerdo y sea potenciado su reconocimiento, que empieza a ser un compromiso fuerte para los murcianos. Este cuadro es una primera muestra, importante por lo que significa el ser premiado en uno de los acontecimientos más cultos y refinados que en la sociedad del XIX acontecía, como eran los Juegos Florales.

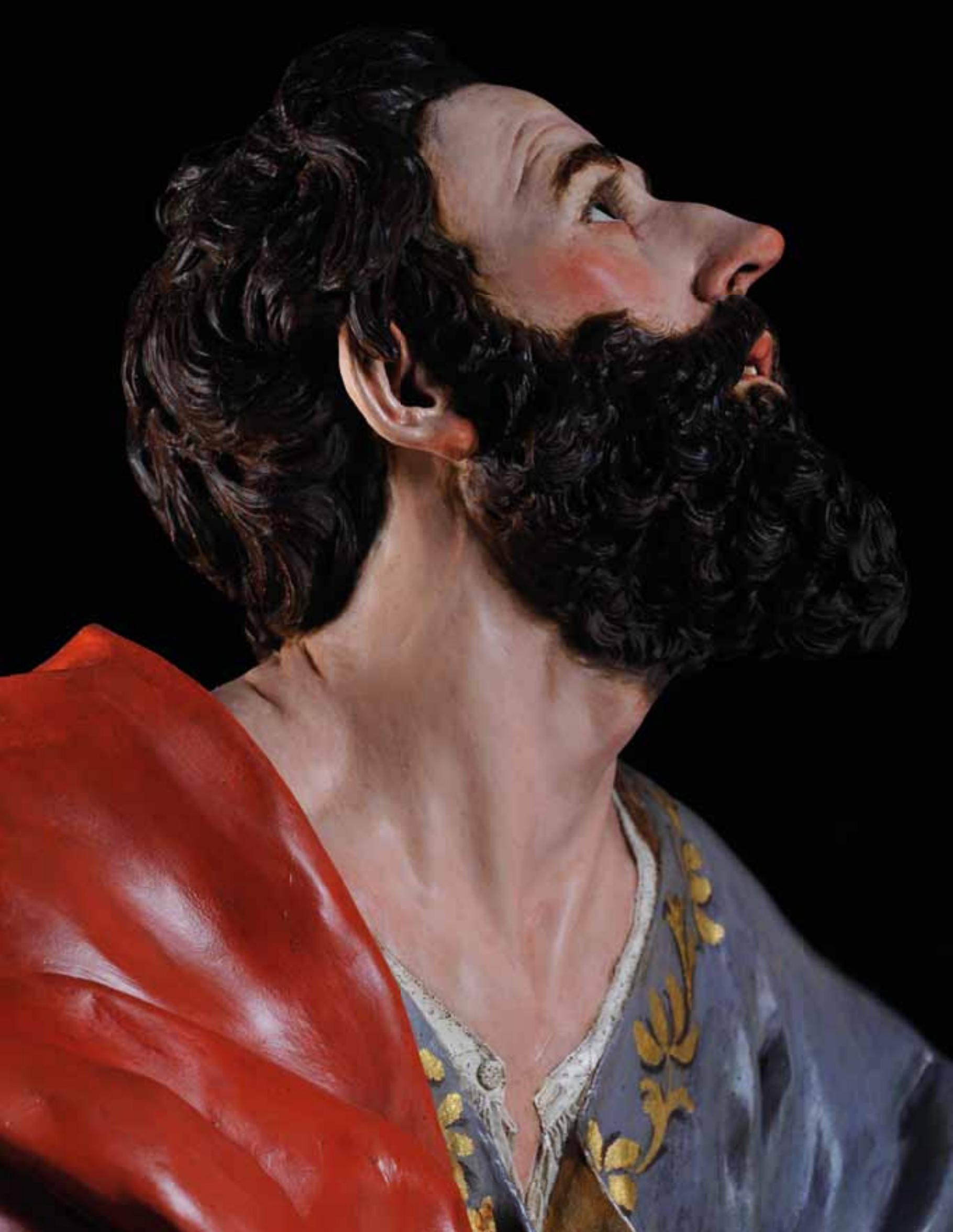
**(VIII) Monumento a Salzillo en la plaza Santa Eulalia (1890-1899). Ródeñas Rosa y Sánchez Araciel.**

Este monumento de corte clásico, sencillo, de soporte voluminoso que hace disminuir el del homenajado, tuvo en su día un proceso complicado y sufrió reformas. Fue uno de sus notables impulsores don Javier Fuentes y Ponte, reconocido murcianista. La dinámica entre los paisanos más intelectuales continuaba así la serie de esfuerzos inductores a hacer realidad el reconocimiento pleno a Salzillo y su obra, partiendo de la temprana publicación que de la biografía de Salzillo hizo Ceán Bermúdez en 1800. De ahí que sea entendida la gran labor que la prensa realizó difundiendo artículos que hablaban de nuestro escultor como una de las plataformas más eficaces y que sin duda contribuyó a esta actitud de los murcianistas que lucharon, entre otras apuestas, por este monumento a Salzillo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> del Mar, y MARÍN TORRES, M<sup>a</sup> Teresa. 2007. Ternura y lágrimas: la Pasión dramatizada. En *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia: Comunidad Autónoma Región de Murcia, pp. 187-207.
- ALBERTI, León Bautista. 1980 [1784]. Los Tres Libros de la Pintura. En *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió... traducidos e ilustrados con algunas notas por Don Diego Antonio Rejón de Silva*. Madrid: Imprenta Real. Murcia: Edición C.O.A. y A.T. de Murcia, p. 242.
- BAQUERO ALMANSA, Andrés. 1913. *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia: Sucesores de Nogués, pp. 226 y 237.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. 1977. Los bocetos de Salzillo y su significación en la escultura barroca. En *Goya. Revista de Arte*. N.º 136, pp. 226-233.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. 1995. *La Pasión según Salzillo. Viernes Santo en Murcia*. Murcia: Cajamurcia, p. 12.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal, y GARCÍA, Carlos Moisés. 2001. *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia: Cajamurcia, pp. 15, 29, 46, 65, 103 y 127.
- BELMONTE, Juan José. 1845. Estudio biográfico de Salzillo con la lista de sus obras. Murcia: *La lira del Táder*.
- CABALLERO, Andrés [seudónimo de Antonio Oliver Belmás]. 1944. *Salzillo*. Murcia.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. T. VI. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando., pp. 25-32 (Zarcillo y Alcaraz, Francisco).
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. 1992. *Policromía renacentista y barroca*. Madrid: Historia 16, p. 16.
- GALOFRE, José. 1851. *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes*. Madrid, p. 65.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. 1977. Salzillo: el último barroco. *Arriba*, Madrid, 4 abril 1971. En *Salzillo, su arte y su obra en la prensa diaria*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio-Museo Salzillo, pp. 87-94.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. 2006. Iconografía especial de la Contrarreforma en la provincia de Alicante. En *La Llum de les Imatges*. Alicante: Generalitat Valenciana, p. 49.
- IBÁÑEZ GARCÍA, José M<sup>a</sup>. 1934. *Reseña histórica de la Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*. MS, Archivo Museo de Bellas Artes de Murcia, p. 11.
- DI LIDDO, Isabella. 2007. Nicola Salzillo entre Nápoles y España. Un entramado de relaciones entre talleres. En *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia: Comunidad Autónoma Región de Murcia, pp. 155-169.
- MARIAS, Fernando. 2002. Ponencia marco. 14º Congreso Español de Historiadores del Arte. Vol. I. Málaga: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural, pp. 61-84.
- MELENDREAS GIMENO, José Luis. 1996. *Escultores murcianos del siglo XIX*. Murcia, pp. 175-176.
- MOLINA Y ZALDÍVAR, Gaspar de [marqués de Ureña]. 1785. *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música del Templo*. Madrid: Joaquín Ibarra, impresor de cámara de Su Majestad.
- MUÑOZ CLARES, Manuel. 2007. Salzillo: ademán barroco. En *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia: Comunidad Autónoma Región de Murcia, pp. 285-301.
- NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora. 1994. *Arquitectura y Arquitectos del Siglo XIX en Murcia*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia y Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, p. 156.
- NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora. 2002. "Arquitectura y Templo cristiano". En catálogo de la exposición *Huellas*. Murcia, pp. 308-330.
- NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora. 2004. Noticia de la Autobiografía de Francesco Milizia y del catálogo de sus obras impresas. En *Goya. Revista de Arte*. N.º 301-302, pp. 255-264.
- NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora M<sup>a</sup>. 2006. "La Verónica y San Juan, dos siluetas individuales barrocas de Francisco Salzillo en la Vía del Calvario". En MONTORO MONTORO, Vicente, coord. *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús. En el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*. Murcia: Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, pp.141-155.
- NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora M<sup>a</sup>. 2007a. La Escultura, sabia imitadora de los dioses. En *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia: Comunidad Autónoma Región de Murcia, pp. 171-185.
- NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora. 2007b. La procesión de Viernes Santo en Murcia y la iconografía renovada por Francisco Salzillo de San Juan Evangelista. En *Nazarenos*. N.º, pp. 11, 88-91.
- PANOFKY, Erwin. 1977 [1924]. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, p. 121.
- PARDO CANALÍS, Enrique. 1963. Valoración retrospectiva de Salzillo. En *Revista de Ideas Estéticas*. N.º 84, pp. 347 y 355.
- PEÑA, Concepción de la, y BELDA, Cristóbal. 2006. Introducción en *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura, pp. 18-43.
- RAMALLO ASENSIO, Germán. 1993. *Salzillo*. Madrid: Historia 16, p. 28.
- RAMALLO ASENSIO, Germán. 1999. Francisco Salzillo y la estética neoclásica. En *Imafronte*. N.º 14, pp. 227-250.
- RAMALLO ASENSIO, Germán. 2006. Francisco Salzillo y los modelos jesuitas: a propósito de San Juan. En MONTORO MONTORO, Vicente, coord. *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús. En el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*. Murcia: Real y Muy Ilustre Cofradía de Ntro. P. Jesús Nazareno, pp. 157-163.
- SÁNCHEZ MORENO, José. 1983 [1945]. *Vida y Obra de Francisco Salzillo*. 2ª edición. Murcia: Editora Regional. 1ª reimposición. Murcia: Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, p. 70.
- TAPIÉ, Victor L. 1978 [1957]. El Barroco en España y en los países ibéricos. En *Barroco y Clasicismo*. Madrid: Cátedra, pp. 11, 332 y 341.
- WINCKELMANN, J.J. 1967 [1763]. *Historia del Arte en la Antigüedad*. Madrid: Iberia, p. 122-130.
- WITTKOWER, Rudolf. 1949. *Architectural principles in the Age of Humanism*. Londres: The Warburg Institute.

SALVADORA M<sup>a</sup> NICOLÁS GÓMEZ ES PROFESORA TITULAR DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA



# Un San Pedro de Alcántara, un Cristo crucificado y un apostolado inéditos de Salzillo

JOSÉ CARLOS AGÜERA ROS Y VICTORIA SANTIAGO GODOS



Cristo de la Agonía o Facistol (detalle). Catedral de Murcia

En el año 2007, la ciudad de Murcia ha conmemorado con gran ilusión y entrega el tercer centenario del nacimiento de Francisco Salzillo y Alcaraz y por ello se han celebrado multitud de eventos culturales relativos a su figura y obra. Entre los más puramente artísticos de todos ellos, cabe destacar la gran exposición "Salzillo, testigo de un siglo"<sup>1</sup>, en que se ha vinculado la vida y obra del escultor al entorno histórico y geográfico donde desarrolló su aprendizaje y trabajo, la ciudad y la Región de Murcia. En dicha

<sup>1</sup> Exposición llevada a cabo en Murcia entre marzo y julio de 2007 y desarrollada con un único recorrido en las tres sedes contiguas: el Museo Salzillo, la iglesia de Jesús y la iglesia de San Agustín.

muestra se han expuesto multitud de trabajos del artista como testimonio y avance de su tiempo y también las obras de sus coetáneos; aunque, sin duda, destaca la figura de Francisco Salzillo como una de las personalidades más interesantes que configuraron el siglo XVIII en esta zona del sureste español<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Son muchos los libros y textos que se han escrito sobre la vida y personalidad concreta de Salzillo; entre ellos cabe destacar los siguientes: Sánchez Moreno, José. 1983. Pardo Canalís, Enrique. 1983. Candel Crespo, Francisco. 1983. Bado y Rosso, L. S. (último tercio del siglo XVIII). Baquero Almansa, Andrés. 1913. Belda Navarro, Cristóbal. 2001. *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia: Cajamurcia. De este último autor hay otros muchos textos que están todos ellos recogidos, junto con otros de diversos autores, en la gran bibliografía actualizada sobre Salzillo que se encuentra en el catálogo de la exposición mencionada.

Esa exposición ha contribuido a dar a conocer al gran público y a poner al día muchas de las esculturas de este afortunado escultor y los estudios de su catálogo y publicaciones afines ponen aún más luz sobre todas las piezas que de él se conocen. Sin duda, todos los escritos y libros sobre el más famoso imaginero murciano constituyen un importante corpus referencial para la mayor comprensión de su vida y desarrollo artístico, para lo que se remite a ellos en la búsqueda de información complementaria en referencia a sus episodios vitales y profesionales<sup>3</sup>.

Sin embargo, existen todavía algunas esculturas de Francisco Salzillo y su taller que aún no se encuentran adecuadamente estudiadas o analizadas, ya que la variedad y extensión del trabajo que realizó el artista murciano, junto a la dispersión de muchas de sus piezas, incluso desde su propio origen, han motivado que no se hayan dado a conocer, al menos de manera pública, y por ello han permanecido inéditas hasta la actualidad. Tal es el caso de las dos bellas esculturas que se presentan en este trabajo de manera individual, un San Pedro de Alcántara y un Cristo crucificado, como también el grupo de doce esculturas que conforman un interesante y curioso apostolado.

Las propias vicisitudes históricas de cada una de las obras han motivado incluso alejamientos geográficos de esta región, cuna del famoso escultor, por lo que se han podido sentir aún más descontextualizadas en sus actuales destinos. En lo que a su autoría se refiere, de algunas de ellas existen documentos y detalles que hacen que sus propietarios tuvieran, si no la certeza absoluta, al menos la más confiada seguridad de que eran de Francisco Salzillo o de su círculo artístico más inmediato.

Con esta contribución se pretende sacar del anonimato estas piezas e incorporarlas al bagaje escultórico conocido de Salzillo y su taller. Y, en definitiva, aportar la descripción e imágenes para el conocimiento general de estas catorce esculturas más, que sin duda enriquecerán el ya rico patrimonio artístico de origen salzillesco. De esta forma, se las quiere dar a conocer de manera pública en este artículo, que

3 El catálogo de la exposición *Salzillo, testigo de un siglo*, junto a los muchos libros y escritos que existen de la obra de Salzillo, constituyen un referente básico de su vida y obra. Se considera innecesario mencionarlos todos y se remite de nuevo por ello a la completa bibliografía final de dicho catálogo. Respecto a los aspectos más esencialmente espirituales de la vida y trabajo del escultor, me gustaría destacar el artículo de Andreu Andreu, Antonio. 2007, *Fe y Espiritualidad en la vida y obra de Francisco Salzillo*, incluido en el presente volumen.



San Pedro de Alcántara, de Francisco Salzillo. Escultura tallada y policromada. Colección de don Pedro de la Herrán Matorras<sup>(4)</sup>

no pretende otra cosa que una difusión de las piezas, junto a un acercamiento a las mismas, con un somero estudio que deja sin duda abierta la posibilidad de futuras investigaciones sobre todas ellas.

Las catorce esculturas se encuentran en tres diferentes colecciones madrileñas, habiendo sido una gran fortuna encontrar el grupo del apostolado, de doce piezas, todo unido en la misma colección.

Se iniciará el estudio por las dos piezas individuales y se concluirá con el conjunto del apostolado.

El **San Pedro de Alcántara**<sup>(4)</sup> es una escultura de bulto redondo, de madera tallada y policromada<sup>4</sup>, que representa al santo de pie, alto y con su característico hábito franciscano

4 Escultura perteneciente a la colección madrileña de don Pedro de la Herrán Matorras.

pardo y va encastrado en una peana, también de madera, con el mismo acabado de policromía. Los elementos complementarios como los atributos de libro y pluma, que acompañan a la figura y que sostiene en sus respectivas manos, no son originales, ya que fueron añadidos con posterioridad a su adquisición.<sup>5</sup> Cuenta además con un halo o aureola metálica, fijada tras la cabeza, y también presenta un agujero sobre el hombro derecho, donde debía estar situada la ahora inexistente paloma con la que se le solía acompañar, que puede simbolizar tanto el Espíritu Santo como el espíritu profético de este santo. Estos atributos iconográficos corresponden a una de las maneras en que habitualmente se ha representado la imagen de San Pedro de Alcántara tradicionalmente, aunque al parecer fue más predicador que escritor<sup>6</sup>. En cuanto a las dimensiones de la escultura son 68 cms de alto, incluyendo la peana y el halo, siendo la altura de la figura sola de 54,5 cm. Y la anchura es de 29 cm.

Respecto a la historia reciente de la escultura se conocen muy pocos datos; al parecer pertenecía desde 1912 a una familia de Elche, que tuvo la pieza en su poder hasta que se desprendió de ella, y a través del negocio del anticuariado apareció en Murcia, en el año 1983, fecha y lugar en la que la imagen fue adquirida por su actual propietario. No se conocen otras noticias referentes a la pieza ni lo que le ha acontecido en el pasado con anterioridad a esas fechas y tan sólo se puede especular al respecto.

De lo que no cabe ninguna duda es del estilo y calidad artística de la escultura, especialmente en sus carnaciones, ya que de la actitud y expresión de su pálido rostro emanan una trascendencia y devoción muy salzillescas. También el gesto y la delicada conformación de sus manos parecen indicarlo. Presenta un canon de figura elevado, un punto de vista eminentemente frontal, su efigie muestra una tipología serena y algo demacrada, perfil recogido, cabeza pequeña, ojos de cristal, y todo él con policromía muy cuidada. El santo se encuentra en una actitud meditativa, en un momento de reflexión, detenido en su escritura, quizá atento al dictado

5 Dichos elementos complementarios añadidos de la figura, el libro y la pluma, fueron hábilmente tallados y policromados por don Francisco de la Herrán Matorras.

6 Sin embargo, se conserva escrito por él un *Tratado de la Oración y la Contemplación*. Otros de los atributos con los que se le ha representado en ocasiones se refieren a su vida de meditación y austeridad como las disciplinas, cráneo, crucifijo, etc. Siendo el escultor Pedro de Mena uno de los que le representó con el libro abierto, la pluma y la paloma.

de la hoy inexistente paloma. Los pies de la escultura, que asoman ligeramente bajo el hábito, participan de las mismas peculiaridades que las manos, destacando especialmente la minuciosa y elaborada ejecución de estas últimas.

En cuanto a los ropajes pardos del santo alcantarino, con sus dos tonalidades en las zonas de los diferentes cosidos de los tejidos, cabe destacar su caída, sobriedad y disposición de los mismos. Al parecer, la cabeza y las manos fueron encajadas en los huecos correspondientes dentro del conjunto de la talla y, sin embargo, los pies forman parte del propio volumen general continuando por debajo al hábito.

La forma de la peana también se repite en diferentes obras de Salzillo<sup>7</sup>, ochavada con molduras y una concavidad entre la plataforma superior y la que apoya en el suelo, decorada con una policromía que imita jaspeados de mármol en tonos rojizos, claros y marrones. La figura está exenta, aunque se encastra perfectamente en el hueco realizado a propósito en su peana.

Al parecer hubo otro San Pedro de Alcántara de Francisco Salzillo, de gran similitud a éste, en la iglesia de San Joaquín de Cieza y que fue citado por José Sánchez Moreno (1983) y del que se aseveraba la indudable autoría al comprobar que los rasgos escultóricos de esa pieza revelaban la mano del artista, e incluso la escultura se databa en torno a 1741, fecha sin duda muy importante, pues era época ya de gran reconocimiento y multitud de encargos de Salzillo<sup>8</sup>. El San Pedro de Alcántara<sup>(11)</sup> de Cieza aparece también reproducido fotográficamente en la obra de Juan Ferrando Roig (1950)<sup>9</sup>.

El de Cieza fue destruido en 1936, aunque existe la tradición de que alguien rescató la cabeza cuando la iglesia

7 Se encuentran similitudes entre esta y la peana de la escultura de San Blas, del grupo los "Milagros de San Blas" de las Madres Mercedarias de Lorca (Murcia) y también guarda bastante relación con la base de la imagen de "Santa Gertrudis la Magna" de colección particular de Murcia. Las imágenes se pueden ver en el catálogo de la exposición mencionada, pp. 375 y 449. Otras peanas con forma similar son las de los "Cuatro Santos de Cartagena" y el "San Miguel" de Hellín, pp. 370-373 y 287.

8 En la obra citada de Sánchez Moreno, José. 1983, p. 150. En el libro lo atribuyó, a través de un artículo del erudito local de Cieza, don Ramón María Capdevila, sin duda a Salzillo, fundándose en sus indudables detalles estilísticos. Además, dicho estudioso local menciona una inscripción, en las relaciones de nombramientos de PP. superiores del convento de San Joaquín, de franciscanos descalzos, para el que se labró la estatua que dice: "El 14 de octubre de 1741, Fray José Sanz. En su tiempo se hizo el de San Pedro de Alcántara y su nicho"; por ello incluso data dicha escultura, es decir, que nos proporciona la fecha en torno a la que debió ser realizada, lo que sin duda es interesante para la datación también de la pieza que se presenta.

9 *Iconografía de los Santos*. Ediciones Omega, S.A. Barcelona 1950, p. 221.



San Pedro de Alcántara por Salzillo. Escultura destruida en 1936, en la iglesia San Joaquín, Cieza.<sup>10</sup>

fue incendiada. Por la fotografía mencionada que quedó de testimonio, se pueden apreciar las innegables similitudes con el que ahora se presenta en este trabajo y donde se constata el indudable parecido. El santo alcantarino de Cieza tiene el libro, la pluma y la paloma que representa el Espíritu Santo. Cabe destacar que éste, que como hemos dicho se data en torno a 1741, tiene un mayor movimiento en los ropajes y en general parece más barroco. Por ello es posible que el que se presenta ahora, en este texto, sea de realización quizá un poco anterior, de las primeras décadas del siglo XVIII. Parece deducirse que el San Pedro de Alcántara de la iglesia de San Joaquín de Cieza debió ser superior en tamaño, si no a tamaño natural, al menos grande como corresponde a las obras que van en los nichos y hornacinas de las iglesias; sin embargo, este San Pedro de la colección madrileña es de

menor tamaño y podría ser destinado a una pequeña capilla o a un oratorio más íntimo, encargado por el clero o por alguna personalidad para uso privado. Podría ser quizá el modelo previo al otro de mayor tamaño; eso no es infrecuente en la obra del artista: una pieza más pequeña de la que posteriormente surge un modelo en gran tamaño. En ese caso, siempre la obra previa suele ser más fresca y espontánea en su realización, pero atribuirle esa originalidad primera sería pura especulación.

Otra posibilidad es que fueran modelos iconográficos que se repetían varias veces por la enorme demanda que existía de las obras de culto, dado el enorme número de iglesias y conventos que entonces había en Murcia y teniendo en cuenta la importancia que ya había adquirido el taller por esas fechas, al inicio y mediados del XVIII; por ello, no es de extrañar que tuvieran multitud de encargos y algunos con similares y repetidas iconografías.

De lo que no cabe duda es de la aceptación y devoción de este santo en la zona, pues con la misma denominación e iconografía tenemos también otro santo alcantarino en Murcia, aunque de posible origen granadino, en la clausura conventual de Santa Clara y que ha sido también estudiado con anterioridad<sup>10</sup>.

El **Cristo crucificado**<sup>(11)</sup> es una escultura de bulto redondo en madera tallada y policromada. Presenta la figura de un Cristo vivo clavado en una cruz, también de madera, con tres clavos metálicos: uno que atraviesa el centro de cada mano y otro que fija ambos pies. La cruz se encastra en una peana, que representa un monte leñoso de aspecto pétreo, en el que está apoyada también una pequeña calavera. Sobre el brazo superior de la cruz se encuentra clavada una fina y ondeante cartela de plomo, pintada de blanco con las letras negras de "INRI". Así, esta escultura se puede considerar conformada por cinco piezas diferentes engastadas entre sí: la imagen del Cristo, la cruz, con remates dorados al final de sus tres brazos; el monte o peana donde apoya, la cartela de plomo y la delicada calavera de madera, que casi parece tallada en hueso.

En cuanto a aspectos más puramente técnicos, como sus dimensiones, se pueden concretar en las siguientes: la altura total de la pieza con cruz y peana es de 79 cm, siendo la

<sup>10</sup> Este San Pedro de Alcántara, atribuido a Diego de Mora y su entorno, fue estudiado y analizado por Segado Bravo, Pedro, y Agüera Ros, José Carlos, en un artículo presentado en el "Simposio Nacional Pedro de Mena y su época", en Granada en 1989. Y publicado en el libro de actas correspondiente en 1990, pp. 269-278.

altura del Cristo de 44 cm. El ancho de la cruz es de 49 cm y la anchura del Crucificado, de 38 cm, de mano a mano. Medidas que pueden ser tanto de un crucifijo para un pequeño altar, capilla o altar portátil como para un oratorio particular o recinto privado.

Respecto a la historia de la imagen, se tiene noticia de la época más inmediata, ya que este Crucificado fue comprado en Murcia en la década de los ochenta. Con anterioridad perteneció a una familia de Bullas desde el siglo XIX. Parece ser que desde entonces la escultura estuvo en propiedad de dicha familia hasta 1985, en que la adquirió el propietario actual y la tiene desde entonces en su colección madrileña. Aunque no se conocen su procedencia anterior ni su origen, se ha tenido por los respectivos propietarios desde siempre como obra original de Francisco Salzillo.

La imagen se ha acompañado desde antiguo por un documento<sup>(11)</sup>, al parecer un privilegio o una bula, por la que se concedían indulgencias de cuarenta días a quien rezase delante de dicho "Jesucristo Crucificado de talla"<sup>11</sup>. El documento de las indulgencias nos aporta un dato importante y es la fecha 17 de abril de 1868; sin duda, ya entonces se reconocía el mérito de dicha pieza, tanto como para darle, si cabe, más valor que a otra obra más de culto.

La calidad artística de la pieza es indudable, la imagen presenta una talla fina y delicada y el estudio anatómico de la figura es magistral, apreciándose perfectamente la estructura ósea y muscular de todo su cuerpo. Las manos y pies son de espléndida factura, destacando su pierna derecha adelantada. Se puede observar a un Cristo en agonía, con el rostro conmovido y demacrado girado hacia su derecha y arriba, en actitud de súplica hacia el Padre. Sus ojos son de cristal y el

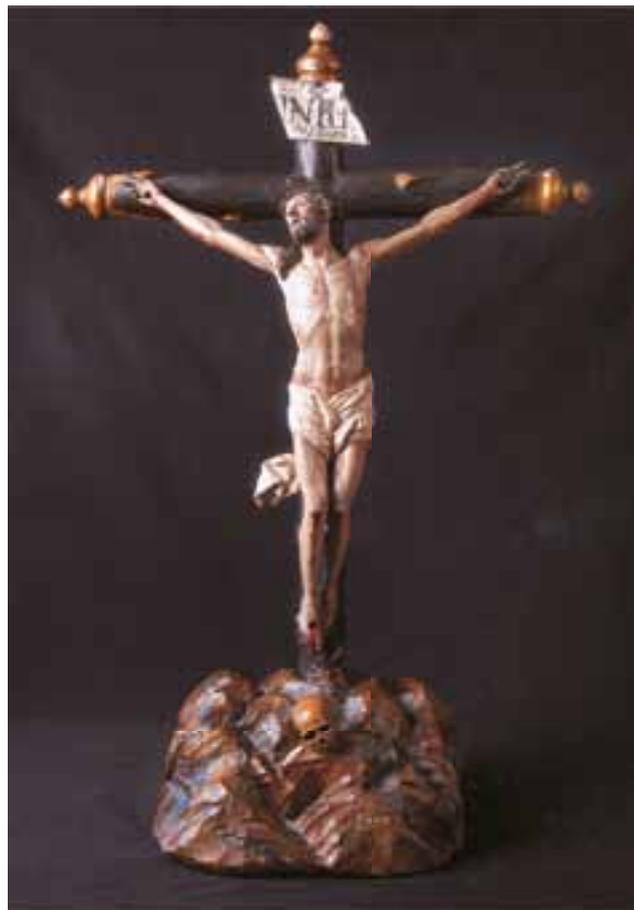


Imagen del Crucificado de Francisco Salzillo de la colección madrileña<sup>(11)</sup>

cabello, ondulado, le cae hacia el lado derecho; la corona de espinas se inserta mediante talla en el mismo. El escultor ha sabido reflejar todo el dolor y el sufrimiento del Cristo y por ello esta imagen transmite espiritualidad e invita sin duda a la devoción.

La policromía está muy cuidada, especialmente en todas las carnaciones, que son de tonalidades suaves y delicadas. En ellas destaca sobre manera los numerosos toques rojizos que representan la sangre que le mana al Cristo y escurre de sus heridas. El paño de pureza, en tono claro, que acompaña a la figura tiene unos delicados pliegues, va recogido hacia la entrepierna y se muestra por detrás en un movimiento airoso muy barroco, característica muy peculiar en los crucificados de Salzillo.

11 El documento dice lo siguiente y viene encabezado por " Nos el Dr. Don Diego Mariano Alguacil... " Obispo de Cartagena que... "Deseando promover en cuanto está de nuestra parte el culto divino y fomentar la devoción del pueblo cristiano, dando graciosamente lo que en la misma forma hemos recibido de la Divina Misericordia sin mérito alguno nuestro, concedemos cuarenta días de indulgencia a todos los fieles de uno y otro sexo por cada vez que *rezasen devotamente un Padre nuestro, Credo o Acto de contrición ante la Imagen de Jesucristo Crucificado de talla, propiedad de D<sup>a</sup> Carmen..., vecina de Bullas, y pidieran a Dios Nuestro Señor por la exaltación de nuestra santa fe católica, paz y concordia entre los príncipes cristianos, extirpación de las herejías, y demás fines piadosos de nuestra Santa Madre la Iglesia. Dadas en Murcia diez y siete de abril de mil ochocientos setenta y ocho.* Lo firma y sella "Diego Mariano, Obispo de Cartagena".

En cursiva está representado el texto manuscrito y como se ve se ha obviado reflejar, a propósito y por discreción, los apellidos de la anterior propietaria y también se ha ocultado adrede en la fotocopia que se presenta como documento de indulgencias.

Documento que refleja las indulgencias concedidas por rezar delante del Cristo de talla <sup>(iv)</sup>



La superficie de la madera de la cruz tiene policromía marrón, ya que imita la textura del tronco de árbol, con su corteza rugosa, de aspecto algo escamoso, y tiene puntualmente zonas más claras, que corresponden a lo que debieron ser las supuestas ramas cortadas alrededor del tronco principal que hace de cruz. Los tres extremos exentos de la misma se encuentran rematados por unos adornos circulares, moldurados y esféricos de acabado dorado, aunque puede que sea plata corlada. El montículo compacto y leñoso que hace de peana presenta aspecto rocoso, con policromía en tonos marrones. Destaca el fino y sutil acabado de la pequeña calavera, color ocre, que apoya caída y girada a un lado sobre el montículo a los pies del Cristo.

Se tiene constancia de que Salzillo realizó una numerosa producción de Crucificados de todos los tamaños, y por las múltiples piezas existentes, se sabe que la demanda de este tipo de obras en esa época debió ser muy abundante, por lo

que es normal que en el taller de Salzillo se sirvieran de iconografías próximas y utilizaran modelos de referencia similares.

En la exposición mencionada y en su catálogo se han podido contemplar de manera conjunta un buen número de ellos de todos los tamaños. Aunque algunos se aproximan más que otros a la pieza que se presenta en este artículo, por proximidad estilística tenemos en primer lugar el Crucificado de la S. I. Catedral de Murcia <sup>(v)</sup>, denominado Cristo de la Agonía y también llamado del Facistol<sup>12</sup>. A esta pieza le unen multitud de detalles, como el gesto del rostro, el paño de pureza, características anatómicas, etc., aunque destaca la mayor estilización del madrileño y la incorporación de la corona de espinas, que el de la Catedral no tiene. Uno que también presenta cierta semejanza es el Crucificado de altar de la parroquia mayor de Santiago Apóstol en Jumilla, siendo este último algo más robusto. Otras similitudes encontramos en el Crucificado de las religiosas justinianas de Madre de Dios. Otro, como el Crucificado del Santo Real Hospital de la Caridad de Cartagena, gira el sentido de la cabeza; el pelo también se presenta diferente. También distinto, en cuanto al giro del rostro, es el Crucificado de San Eloy de la iglesia parroquial de San Bartolomé en Murcia. Sin embargo, uno que destaca por ser algo más diferente es el Cristo del Perdón de la iglesia parroquial de San Antolín de Murcia, ya que es un Cristo muerto, de ojos cerrados y con la cabeza caída.

No es difícil encontrar otras similitudes con otros muchísimos Cristos de "celebración" de pequeño tamaño y similares características: Cristo vivo con ojos abiertos, cabeza girada hacia lo alto, cabello colgando a un lado, pierna derecha adelantada, paños de pureza recogidos al centro y el extremo ondeante al viento.

Por todo lo expuesto parece confirmarse de manera clara la conocida adscripción de esta obra a Francisco Salzillo y su círculo inmediato.

**Las tallas de los doce apóstoles** <sup>(vi a xvii)</sup> son un magnífico conjunto de esculturas que fue estudiado por el profesor Agüera Ros en torno al año 2001 y cuyo trabajo ahora se transcribe<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Este Crucifijo al parecer perteneció a la Inquisición. En ella, Salzillo fue inspector de pinturas y esculturas religiosas del distrito de Murcia.

<sup>13</sup> El profesor José Carlos Agüera Ros realizó el estudio "Tallas de los doce apóstoles. Informe artístico y de autoría", alrededor del año 2001, por encargo del entonces propietario, don Javier Jiménez Jiménez, anticuario situado en Madrid. Ese trabajo se recoge y expone a continuación en este texto, adaptando ligeramente el estilo del informe al de un texto descriptivo.

Crucificado de la Catedral de Murcia, conocido como Cristo de la Agonía o Facistol. Presenta claras semejanzas con el madrileño <sup>(M)</sup>



Las imágenes estudiadas son doce esculturas que representan a los doce Apóstoles. En cuanto a sus características técnicas, se puede apreciar que son de madera tallada, policromada y dorada, con unas dimensiones de 30 cm de alto por 12,5 de ancho y 12,5 de fondo; todas ellas se muestran sobre peanas. Respecto a la época son del siglo XVIII y de claro estilo barroco.

La iconografía e identificación de cada una de las imágenes se puede más o menos realizar, pues casi todas llevan letreros aclaratorios de identidad, en trozos de papel adheridos a las peanas y en apariencia con grafía original. Así, tienen restos de rótulos solamente las figuras de "San Juan", "San Pedro", "San Andrés", "San Simón", "San Bartolomé", "San Felipe" y "San Matías", en tanto que los cinco restantes no conservan dichos rótulos identificativos, aunque quedan fragmentos de ellos.

Tampoco conservan los atributos iconográficos que en origen es seguro llevaron en las manos (lanza, cuchillo, pluma, etc.). Pero ello no impide reconocer a algunos por los gestos y actitudes de lo que portaban. Así, a San Judas Tadeo con

hacha en el situado en las fotos junto a San Bartolomé, a San Mateo seguramente en alguno de los dos con libro, tal vez el más joven y que alza la mano derecha, siendo no del todo imposible, pero sí desde luego no aconsejable, por más difícil, así como sumamente insegura la determinación de las personalidades de los demás. Al respecto, en cambio, resulta intrigante observar que todos van descalzos menos uno, que lleva además botas y que como detalle de indumentaria debe ser algo más que meramente anecdótico.

Respecto al informe artístico y de autoría, se puede afirmar que las doce tallas forman un conjunto absolutamente excepcional, uniforme y unificado, primero sin duda por tamaño, búsqueda de afinidades en las actitudes, disposición y detalles de las figuras, que inducirían lógicamente a pensar en que fuese ideado, sugerido o, más posiblemente, encargado en bloque como grupo y realizado por un mismo autor. Pero esta primera impresión sólo puede calificarse de mera apariencia. Así pues, una visión, examen y análisis más detenidos tanto de todas comparando unas con otras, como asimismo en particular y al detalle, cada una de ellas evidencia la impresión primero

Imágenes de las doce figuras del Apostolado  
de colección privada madrileña<sup>(M-XVII)</sup>



*San Felipe*



*San Pablo*



*Santiago el de Alfeo*



*San Simón*



*San Pedro*



*San Judas Tadeo*



*Santiago*



*San Bartolomé*



*San Andrés*



*San Juan*



*San Judas Iscariote*



*San Matías*

y la certeza después de estar vinculadas sólo por el conjunto que forman y por una intención rectora y de configuración afín, en las características que las conforman.

Elementos comunes de lo general al pormenor son la frontalidad manifiesta en la mayoría, así en los cuerpos como en las cabezas; la tendencia repetitiva de las siluetas, de la organización de paños y plegados, la monotonía en las actitudes y el escaso movimiento, pese a la búsqueda de vivacidad y naturalismo, exagerada, pero interesante en algún caso, cual es el de San Andrés.

Las policromías en tonalidades planas y tendentes a repetirse en las mismas gamas o próximas en más de alguno, enriquecidas solamente por el realce en dorado de los bordes de las vestiduras, constituyen también un elemento común y uniformador. En cambio destaca, sobre todo y por partida doble, el tratamiento corpóreo más macizo, ancho y estático en algunos, emparentados asimismo por las fisonomías de cabezas grandes, con rostros más bien frontales, de grandes planos, dureza en detalles y poco expresivos ("San Juan", "San Andrés", "San Simón" y "San Bartolomé" entre los identificables); frente a éstos contrastan en otros la mayor finura y búsqueda de movilidad en tipos, con cabezas menores de tamaño y rasgos más personales o concentrados de expresión y de mayor delicadeza, en razón de la diferencia de talla, más cuidada ("San Felipe", "San Matías" y el quizá "San Mateo" ya citado). Análogas disparidades muestran también las manos, pues frente a la finura y delicadeza de la mayoría, otras son más rutinarias y menos cuidadas. Una nota en cambio común y generalizada en todos es el recurso de cubrir parcial o casi del todo las orejas con el cabello, tallado éste en algunos mediante grandes incisiones, formando guedejas y en otros de forma más blanda, continua y sinuosa. Todas estas diferencias notorias de rasgos entre unas y otras figuras confirman la impresión, apuntada al principio, de pertenecer este Apostolado en cuanto a autoría a más de una mano, aunque en origen fuera intención partir de unas directrices rectoras y comunes, mantenidas durante el proceso de gestión y realización. Pero sin romper de forma brusca vistas en grupo la tendencia de uniformidad, al final analizándolas de modo particular inevitablemente resultaron disímiles.

En definitiva, la suma y contraste, conjunta incluso a veces, de improntas afines y contradictorias remiten de entrada al escultor e imaginero Nicolás Salzillo y su taller, del cual son propias y con cuya forma de hacer concuer-

dan, pues se caracterizó por unas dotes artísticas medianas, una disparidad progresiva desde la impericia hacia la mejora en los trabajos y sobre todo por una desigual, pero sucesiva e indudable asimilación de influencias ajenas, determinantes por transformar su manera en los modos barrocos que practicó. Estas últimas vinieron dadas por excelentes colegas contemporáneos, que fueron concretamente en este orden los franceses también escultores Nicolás de Bussy (Estrasburgo, ¿?-Segorbe, 1706) y Antonio Dupar (Marsella 1698-Coutances 1755), que residieron y trabajaron en Murcia entre 1688-1704 y 1718-1730, respectivamente.

Nicolás Salzillo había nacido en 1669 en Santa María de Capua Vétere, en Nápoles, y llegó al parecer en 1695 a Murcia, donde se establecería. De hecho, en 1700 aquí contrajo matrimonio con Isabel Alcaraz y consiguió mediante concurso un encargo de cierta importancia, un paso de "La Cena" para la Cofradía de Jesús, de Murcia, vendido luego a Lorca donde se conserva en la iglesia del Carmen.

Entre 1702-1703 realizaría el "San Patricio" de la Catedral, encargado por el Concejo, y en 1708, el "San Miguel", titular de la misma parroquia murciana. En ese mismo último año citado, ya contaba con taller, pues tomó como aprendiz hasta 1711 a José López Martínez y entre 1710-1716 a Antonio Caro Utiel. La sucesión proliferante de encargos en los años siguientes demuestran una progresión creciente de actividad: en 1709, "la Asunción", "San Fulgencio" y "Santa Florentina" para el retablo mayor de Santa María de la Asunción o catedral vieja de Cartagena, destruidos en 1936; en 1710, una "Santa Isabel de Hungría" para el convento de Santa Verónica; en 1713, la cabeza de "San Pío V" para el de Santo Domingo, y en 1715, la "Santa Catalina de Bolonia" para Santa Clara la Real, todo ello en Murcia ciudad.

De 1716 a 1717 se trasladó a Lorca, para tallar en piedra parte del trascoro de la antaño colegial de San Patricio. Vuelto a Murcia realizó, hacia 1718, el "San Judas Tadeo" de la parroquia de San Miguel; antes de 1720, el "San Sebastián" de San Bartolomé, y entre 1721-1722, la "Santa Catalina mártir" de su iglesia homónima.

Otras atribuciones son: "Jesús Nazareno" y "San Ramón Nonato" en la iglesia de La Merced, el "Cristo de la Paciencia" en la de Santa Catalina, éste de tamaño mediano como el "Niño Jesús dormido" del convento de Santa Ana, y mayor el "San José con Jesús Niño" de San Miguel, todas en Murcia, ciudad donde Nicolás Salzillo falleció en 1727.

Determinados rasgos de estas pequeñas esculturas de Apóstoles, como son de entrada la predominancia del componente lignario, del propio bloque de madera sobre el carácter plástico, la ya citada tendencia casi general a la frontalidad desde el planteamiento de las actitudes a la colocación de las cabezas, la mayoría con cráneos grandes, rostros largos, de pómulos abultados, cabellos y barbas de talla marcada, entrecejos anchos, más una común inexpresividad de rostros, responden y coinciden con las peculiaridades estilísticas, repetidas por todos los estudiosos sobre la manera peculiar de hacer de Nicolás Salzillo.

Pero además es cierto que otros estilemas, asimismo ya señalados, de mayor finura en rostros, manos, labra y disposición de cabellos, con evidente intención de ablandar y hasta suavizar el modelado, personalizando los tipos y moviendo las vestiduras, así como el empleo de una policromía clara y brillante, fueron compatibles con los rasgos anteriores y caracterizaron la producción de la última década de vida y actividad del escultor. Fue esta una fase de cambio y transformación hacia un mayor perfeccionamiento técnico y progresiva conquista estética, logros estos aparejados con una dulcificación en sus obras, debido según opinión unánime de los estudiosos al influjo del citado Dupar, artista excelente y novedoso, ante cuyas obras y forma de hacer Nicolás Salzillo conoció el cambio hacia el Rococó. A tal influjo se unió también la colaboración e incluso coparticipación pronta en el taller de su propio hijo Francisco Salzillo (Murcia 1707-1783). Fue éste el mayor de sus vástagos, bien adiestrado, con capacidad, inventiva y un sentido de belleza que justifican su mayor fama, que tuvo que afrontar el taller paterno al morir Nicolás en 1727, para dar salida a los encargos que quedaban pendientes.

La colaboración de Francisco Salzillo con su padre es un hecho admitido y visible en imágenes del periodo final de Nicolás, caracterizadas por contrastes acusados entre fisonomías y expresiones más personalizadas, una concepción plástica tendente a la blandura, mayor movimiento que puede llegar a ser elegancia y diferente policromía. Tal forma de realización, que cabe entender como hecha a medias, se admite hoy en el "San José con el Niño" de la parroquia de San Miguel, posiblemente en el "Niño Jesús dormido" del convento de Santa Ana, así como quizá en el "San Sebastián" de San Bartolomé, obras todas en Murcia.

De esta participación de Francisco Salzillo, más de la intervención del que fue un nutrido taller, en el que también se adiestraron los otros hijos menores de Nicolás (Patricio y José

Antonio, que después también se declararon escultores), es posiblemente resultado el conjunto de Apóstoles que pueden atribuírseles, fundamentándolo en la suma de razones estilísticas señaladas. Hay parentescos evidentes con otras tallas existentes y seguras de Salzillo padre, cual la del citado "San Judas Tadeo" de San Miguel, anterior sin duda pero a modo de preludio y repetición en todo del más correcto y suelto, ya indicado, que forma parte de este Apostolado.

Pero también parece evidente la relación con obras juveniles de Francisco Salzillo, caracterizadas por rasgos afines como el pequeño formato, proclividad a lo frontal, policromías planas sólo con rebordes dorados y lo que acabaría siendo un recurso habitual de impostación, en gran parte de la obra del famoso autor, la disposición mediante un pie avanzado y otro retraído, a veces apenas posado. Propio también de Salzillo hijo es el pliegue doblado o abierto en los cuellos de las túnicas, que acabó siendo peculiar y hasta convencional al repetirse en bastantes de sus obras. De hecho, al hacer mucho mejor de Francisco Salzillo parecen apuntar las figuras de "San Felipe", "San Matías" y de las que van sin identificar, pero de semejantes características, evocadoras de trabajos suyos como los "Evangelistas" del convento de Santa Verónica, varias "Inmaculadas" de tamaño reducido, una en ese mismo recinto, otra en el de Santa Ana, etc.

Es curiosa e innegable la identidad de las peanas, observada por su actual propietario, señor Jiménez, con las de los Reyes Magos de Santa Clara la Real, considerados hasta ahora anónimos. Este detalle, que podría tratarse sólo de una coincidencia o recurso meramente puntual, pasa y se amplía ahora a ser una afinidad estilística de rasgos entre ambos grupos de tallas, pues de entrada coinciden en proximidad de tamaño (Melchor 29 x 16 x 9,5 cm, Gaspar 27 x 16 x 12 y Baltasar 27 x 15 x 11). Pero, además, pueden añadirse presentan rasgos fisonómicos análogos, la misma tendencia más a la inclinación que al verdadero movimiento de cuerpos y siluetas, pese a la búsqueda de animación, por una parte, en el gesto repetido de adelanto y retraimiento de los pies y, por otra, en los perfiles recortados de las vestiduras, la policromía plana intensa con rebordes dorados, etc.

En última instancia, la relación del Apostolado que se analiza con los Reyes Magos de Santa Clara la Real desde el tratamiento general a los pormenores puede reafirmarse también, porque Salzillo padre trabajó con asiduidad para este monasterio, pues para el mismo hizo, al menos, la "Santa Catalina de Bolonia" reseñada en 1715 y un "San José con

Jesús Niño" conservados ambos todavía hoy en la clausura conventual, rica en escultura y donde incluso podría atribuirse a su mano alguna que otra talla más. Con posterioridad, asimismo, su hijo Francisco Salzillo, más reconocido y valorado, hizo también varios trabajos de escultura y talla para el mismo recinto conventual, que por mucho más numerosos –otro "San José con Jesús Niño", una "Inmaculada", "Santa Clara", "Ángeles" y "Evangelistas" del tabernáculo del templo, Niños Jesús, etc.– no es posible ni viene ahora al caso reseñar, aunque sí la colaboración de ambos Salzillos, así como lógica y consiguientemente del taller, en más de uno de todos estos encargos.

Por todo lo expuesto en el análisis de este Apostolado, según mi criterio puede atribuirse en parte a Nicolás Salzillo, contando con una importante colaboración de su hijo Francisco Salzillo, que hasta puede ser ejecución entera de algunas figuras al respecto señaladas, así como también para todo el conjunto una lógica participación del taller salzillesco, que por formado, mantenido y continuado de padre a hijo y por ser práctica habitual intervenía, sobre todo cuando se trataba, como en este caso, de un numeroso encargo. Constituye, además, un grupo singularísimo, por haber perdurado en la integridad con que se concibió en origen, lo cual aumenta el indudable valor e interés que presenta y posee.

## DESCRIPCIÓN DE ILUSTRACIONES

### (I) San Pedro de Alcántara. Salzillo. Colección privada.

Común a las órdenes religiosas fueron numerosas reformas. Social y religiosamente ninguna como la de los Descalzos Franciscanos, iniciada en Extremadura en 1453, de la cual nacieron en 1556 los "Alcantarinos", a los que se les consideraban proverbios de santidad y del que San Pedro de Alcántara fue su gran impulsor. Salzillo, en un grandísimo mérito de su hacer, logra reflejar en este retrato escultórico ese misticismo y santidad escrito en esta cabeza quemada por el sol, cara esquemática de ojos profundos, castigados por la penitencia vivida en esas ermitas franciscanas austeras y silenciosas de los huertos conventuales, protegidos en su intimidad por las estrellas. Quizás por esos excesos alcantarinos, este santo vivía en una celda en la que no cabía ni de pie ni acostado, muriendo de rodillas. Quizás un alarde –inconsciente– lo llevara a decirle a Santa Teresa –cuando fue a visitarlo y ella le aconsejó que comiera más, pues estaba muy demacrado–: "Que se sentía muy lozano y retozón y que tenía, por tanto, que recortar el pienso (San Pedro de Alcántara comía sólo once higos secos al día). Episodio aparte, y centrándonos en la imagen, vemos que refleja gran severidad y brillo al mismo tiempo; gran equilibrio y estudio volumétrico, en este caso elegante y esquemático, sin dejar de emplear el autor sus característicos escorzos para dar espacialidad y movimiento a la figura.

### (II) San Pedro de Alcántara. Salzillo (destruida en 1936 en la iglesia de San Joaquín de Cieza).

Se dice que San Pedro de Alcántara (1495-1562) era en su hacer y sentir, dentro del franciscanismo, una copia del propio San Francisco de Asís. Esta iconografía, muy empleada para doctores de la Iglesia, hoy se le aplica a él –que fue en sus días un reconocido predicador– pero que la Iglesia no lo ha nombrado Doctor. Por la expresividad de sus sentimientos, en este caso tan místicos, esta escultura

es barroca, pero dentro de estas formas estilísticas es composición moderada y de gestos contenidos, con un sólido asiento vertical, no contemplado por el Barroco. Por su actitud bien se le podría aplicar el episodio de las golondrinas, pues desde ese embeleso por Dios cabe el dialogar con las aves. Inspirada en esta obra se han realizado otras, todas ellas de marcada influencia salzillesca y buscando ese estudio psicológico transmisor de santidad.

### (III) Crucificado, de Francisco Salzillo. Colección particular.

Crucificado de líneas delicadas y abundancia de calidades artísticas constituyen esta obra que contiene las características más comunes de los crucificados de Salzillo. Entre ellas destacamos que el autor presentaba a Cristo vivo –salvo contadas excepciones–; ofrecen un magnífico estudio anatómico; perfectas proporciones y suave encarnación fruto de trabajada policromía. El mechón de la melena de Cristo, caído sobre su hombro, así como el paño de pureza que es dirigido hacia tras y lanzado al viento. Todos estos recursos conforman unas esculturas de notables efectos artísticos y plásticos. La expresión del rostro es muy definida y compleja y logra potenciar los sentimientos y conmover. El montículo que sirve de peana es en sí una obra de arte, particularmente por la calavera, tan lograda en calidades que más parece hueso que madera y suele figurar en los crucificados como símbolo de Adán, que dice la tradición fue enterrado en el Gólgota.

### (IV) Documento que refleja las indulgencias concedidas por rezar delante del Cristo de talla.

Documento que desde siempre acompañó a esta imagen, tallada en madera, de Jesucristo Crucificado, obra original de Francisco Salzillo, en el que queda reflejado el privilegio o bula concedida a quienes rezasen delante de ella, de cuarenta días de indulgencia. Era frecuente que se fijara este número de días como recordatorio de los cuarenta días que Jesucristo oró en el Huerto de los Olivos en Getsemani.

### (V) Crucificado del Facistol de la Catedral de Murcia. Salzillo.

Imagen de gran virtuosismo y lograda conjunción, de sólo 80 cm. de alto, por lo que –en cierto modo– lo vemos como filigrana. Para todos los escultores realizar un crucificado genera una actitud tensa y un especial compromiso artístico, paradigma de todas sus inquietudes personales y como creativo. Salzillo en esta imagen expone mucho de todo ello, pues creó una tipología plena de espiritualidad y belleza. Se le encargó en 1755 –en pleno periodo de madurez y reconocimiento– y su destino era el coro de la Catedral. (A este tipo de imágenes se les suele denominar "imágenes de celebración" y resultan ser auténticas filigranas.) En este Crucificado, como vemos, su anatomía está muy definida y en ella no hay rasgos de grandilocuencia muscular, sólo hay un estudio físico perfecto en donde plasma muy bien el torso hinchado, consecuencia de la asfixia imperante, que imprime a la composición un gran dramatismo, tanto como ternura aportan los dos angelicos que asomados por la parte alta de la cruz enjugan las lágrimas de Cristo. Detalles de una sensibilidad y unos sentimientos desbordados como fruto de la religiosidad y hondas convicciones que palpaban en el autor.

### (VI–XVII) Imágenes de las doce figuras del Apostolado de colección privada madrileña.

1. San Felipe. Posiblemente no estén terminadas estas figuras, o bien que se buscara en el grupo ese grado de uniformidad como un todo del grupo, pues las hay que no llevan nombre y tampoco el signo o icono tradicional. La mayoría portan un libro en las manos, como es el caso de Felipe, aunque este apóstol se reconoce iconográficamente por portar cruz Tau, o en forma de T.
2. San Pablo. Puede interpretarse que Salzillo eligió al apóstol San Pablo, que no acompañó a Jesús durante su vida pública, representado con entradas en su cabellera muy despejadas. San Pedro y San Pablo, ambos suelen estar flanqueando el tabernáculo en las iglesias como signo de ser los grandes apóstoles. Observamos que es el único que va calzado. Su icono más conocido es la espada, aunque aquí no la lleva.
3. Santiago el de Alfeo. Pudiera ser Santiago. Por su parentesco se le suele representar con rasgos muy parecidos a los de Jesús. Como icono en la mayoría de las representaciones lleva un libro en las manos.
4. San Simón. Se reconoce por llevar en sus manos una sierra de leñador, ya que dice la tradición que le fue serrado el cuerpo con ella. Salzillo en esta imagen le aplica el símbolo de Felipe. Se aprecia en estas confusiones que el trabajo

está sin terminar o el autor se planteaba un ensayo iconográfico, ya que no cabe pensar que desconociera la iconografía de cada apóstol.

5. San Pedro. Es el más emblemático de los apóstoles, también el más representativo y divulgada su historia. La iconografía tradicional lo presenta con hombre anciano, de pelo encanecido. Su icono emblemático es la llave en sus manos. A veces se le representa con vestiduras pontificales y otras, como es la figura que nos ocupa, con túnica apostólica. Murió crucificado con la cabeza hacia abajo y dos llaves cruzadas; una de oro, símbolo del poder de absolución y otra de plata, símbolo del poder de excomunión.

6. San Judas Tadeo. Lleva una maza, instrumento con el que dice la tradición que padeció martirio. Su brazo está abierto, como el que portaba algo en su mano derecha.

7. Cabe pensar que se trata del apóstol Santiago, aunque no lleve su característico sombrero de ala ancha y su mano apoyada en un bordón.

8. San Bartolomé. Murió en Armenia tras sufrir martirio, pues fue desollado vivo y posteriormente crucificado cabeza abajo por orden del rey Astiages. Esta iconografía no aparece en esta figura adjunta.

9. San Andrés. Se caracteriza por llevar una cruz en forma de aspa, conocida como cruz de San Andrés.

10. San Juan. Su iconografía más extendida es el águila, símbolo del Tetramorfos. También se repite mucho la de llevar un libro en la mano, que lo representa más apóstol evangelista.

11. San Judas Iscariote. Salzillo define muy bien a este apóstol en la iconografía que le imprime en los pasos de la Muy Real e Ilustre Cofradía de Jesús. Aquí es menos preciso. Por su actitud pensante, su brazo en posición de confusión nos lleva a pensar que es el apóstol maldito.

12. San Matías. Es el apóstol recordado por su incredulidad en la resurrección de Cristo, por eso se le suele representar poniendo sus dedos sobre la herida del costado de Cristo. Este apóstol y los demás representados adolecen de una iconografía tradicional; de ahí que estimemos que no estaban terminado el trabajo o se buscaba transmitir otros valores.

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

BADO Y ROSSO, Luis Santiago. (Último tercio del siglo XVIII). *Vida de D. Francisco Salzillo Alcaraz, escultor murciano*. Ms. 62-8/5. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

BAQUERO ALMANSA, Andrés. 1913. *Catálogo de los Profesores de Bellas Artes Murcianos*.

BELDA NAVARRO, Cristóbal. 2001. *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia: Cajamurcia.

CANDEL CRESPO, Francisco. 1983. "Aportación documental a la vida de Francisco Salzillo". En *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Patronato del II Centenario de la Muerte de Salzillo, Consejería de Cultura de la Región de Murcia.

PARDO CANALÍS, Enrique. 1983. *Francisco Salzillo*. Colección Arte y Artistas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez.

SÁNCHEZ MORENO, José. 1983. *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia: Editora Regional de Murcia Colección Arte/3.

### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE EL APOSTOLADO:

\* Nota. El Apostolado es inédito y desconocido, por lo que no consta ni se cita en ninguna de las referencias bibliográficas que siguen, sobre el autor, su taller, entorno y transcendencia.

AGÜERA ROS, José Carlos. 1983. "Presencia de Salzillo en la pintura y la estampa de su tiempo". En *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Editora Regional, pp. 169-178 y 281-315.

BAQUERO ALMANSA, Andrés. 1980 [1913]. *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, pp. 152-156.

BELDA NAVARRO, Cristóbal. 1980. "La obra de Nicolás Salzillo". En *Historia de la Región Murciana*. Murcia: Ediciones Mediterráneo. T. VII, pp. 401-407.

LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto. 1963. "El escultor Nicolás Salzillo". En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*.

RAMALLO ASENSIO, Germán. 2007. *Salzillo*. Madrid: Historia 16.

RAMALLO ASENSIO, Germán. 1996. "Singularidad de la escultura barroca en el Reino de Murcia". En *El legado de la escultura. Murcia 1243-1811*. Murcia, Centro Almuñé, pp. 45-46.

SÁNCHEZ MORENO, José. 1983 [1945]. *Vida y obra de Francisco Salzillo (Una escuela de escultura en Murcia)*. Murcia: Editora Regional.

SÁNCHEZ MORENO, José. 1964. *Nuevos estudios sobre escultura murciana*. Murcia.

SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M<sup>a</sup>. del Carmen. 1977-1978. "El escultor Nicolás Salzillo". En *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*. V. XXXVI. N<sup>o</sup>. 3-4, pp. 255-296.

SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M<sup>a</sup>. del Carmen. 1990. "Escultura barroca en Murcia anterior a Francisco Salzillo 1600-1727". En *Murcia Barroca*. Murcia, p. 64.

SEGADO BRAVO, Pedro. 1984. *El escultor Nicolás Salzillo y el Trascoro de la Colegial de San Patricio de Lorca*. Murcia, Cajamurcia.

### OBRAS DE NICOLÁS Y FRANCISCO SALZILLO O SALZILLESCAS:

- Círculo de Francisco Salzillo: San Juan y San Lucas  
68 x 30 cm  
Murcia. Convento de Santa Verónica, clausura.

- Anónimo: Reyes Magos  
Baltasar: 29 x 16 x 9,5 cm  
Melchor: 27 x 16 x 12 cm  
Gaspar: 27 x 15 x 11 cm

Murcia. Real Monasterio de Santa Clara, clausura.

- Francisco Salzillo (atribución): Inmaculada  
70 x 24 cm  
Murcia. Convento Dominicas de Santa Ana.

- Francisco Salzillo: Dolorosa  
27 x 17 cm

Murcia. Convento Dominicas de Santa Ana, clausura.

- Nicolás Salzillo: San Judas Tadeo  
145 cm  
Murcia. Parroquia de San Miguel.

JOSÉ CARLOS AGÜERA ROS ES PROFESOR TITULAR  
DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA.

VICTORIA SANTIAGO GODOS ES VICE-DECANA  
DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA.



# Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas

JOSÉ CUESTA MAÑAS



La Dolorosa (detalle), de Francisco Salzillo.  
Iglesia de la Cofradía de N.P. Jesús, Murcia <sup>(1)</sup>

Si algo define la religiosidad popular hispana es sin duda su preferencia por las imágenes en tres dimensiones, más en concreto por las tallas en madera policromada y muy especialmente por las denominadas imágenes vestideras. Esta preferencia se arrastra desde hace siglos, antes incluso de su aparición como un género determinado entre la prolífica escuela imaginera española, pues ya se revestían imágenes talladas en épocas medievales, de lo que se tienen testimonios documentales desde el siglo XIII. Por otra parte, la identificación del pueblo católico español con las imágenes revestidas con ricos tejidos naturales se mantiene hasta nuestros días. La Iglesia oficial, en cambio, desde casi los primeros momentos del inicio de esta costumbre, se mostró contraria,

o cuando menos reticente, a este tipo de representaciones religiosas, pero ello nunca fue óbice para que se siguieran realizando y venerando en todo momento a lo largo de la totalidad del territorio nacional y sus colonias.

Desde fines del siglo XVIII, el academicismo, los historicismos del siglo XIX e incluso la crítica y la historiografía del XX se unen y refuerzan esa oposición eclesiástica. Por tanto, no va a ser hasta los años finales del siglo XX y los pocos años del presente cuando se empiecen a valorar convenientemente, quizás por una mayor atención dada al patrimonio histórico-artístico de las artes suntuarias, amén de la valoración, sobre todo en determinados ámbitos geográficos, de obra artística al ejercicio de vestir con acierto ese tipo de esculturas.

Con admirables excepciones en periodos anteriores será en el siglo XVI cuando encontraremos las primeras esculturas realizadas expresamente para ser vestidas y con estructuras similares a las conocidas en la actualidad. Pero no cabe duda que será después de asentadas las premisas ideológicas del Concilio de Trento, sobre todo en el siglo XVII y los años centrales del XVIII, cuando este auténtico género escultórico encontrará su momento más brillante. Será al final de ese último siglo, como ya apuntábamos con anterioridad, cuando los pensamientos ilustrados comienzan su acoso y menosprecio, en general, a este tipo de esculturas. Pese a ello, éstas no dejaron de ser objetivo creativo de un gran número de escultores, que en parte o en exclusividad tocaron el mundo de la imaginería, llegando esa corriente hasta nuestros días, donde asistimos a una gran proliferación de escultores dedicados a la escultura religiosa, especialmente la pasionaria, en la cual la imagen de vestir tiene un protagonismo indiscutible.

#### SÓLO PARA CAUDALES ABUNDANTES

Existe una creencia generalizada que relaciona la preferencia por la imagen vestidera frente a las de talla completa, con su menor costo económico; pero, por contra, lo normal es que suceda justamente lo contrario. La inversión en el capítulo correspondiente a los pagos a los escultores es indudablemente menor en el caso de las vestideras, pero el suplemento económico que es necesario dedicar para la adquisición de los vestidos, elementos de adorno y orfebrería que requieren éstas hace que el coste total se multiplique, de manera que puede superar con creces al caso de la realización de una talla completa. A esto hay que añadir que la vida de estos enseres es limitada por lo que se han de renovar con cierta frecuencia e igualmente han de contar, normalmente, con más de una indumentaria (al menos dos: una de diario y otra para las fiestas o procesiones) y preferentemente algunas más con las que se adecúen a los tiempos litúrgicos y fiestas. Claro ejemplo de ello son los datos aportados por las cuentas de los gastos de la Dolorosa de Jesús<sup>(1)</sup>, en el cual el costo de los elementos "postizos" triplica el de la labor propiamente de escultura, incluyendo la talla de los cuatro angelitos. Así lo cuenta Baquero en "los Profesores de las Bellas Artes Murcianas": "Costó pues el paso de la Dolorosa unos 8.447 rs. Suma que se descompone de este modo: La parte escultórica, 1996 rs; los vestidos, 5.903 rs; las andas con sus adornos y demás, 548 rs".

Otro factor a tener en cuenta para entender su decadencia es que el mantenimiento y adorno de estas imágenes sufren un gran revés con el cambio social del siglo XIX, momento en el que se percibe un retroceso, o por lo menos un cambio, en la religiosidad de la sociedad y la desaparición de las hermandades gremiales que frecuentemente sostenían los gastos de las imágenes de sus patronos. Junto a esto se encuentra la consideración dada a estas imágenes, por parte de la crítica decimonónica y de principios del siglo XX, como de segunda categoría. Todo ello provocará que algunas imágenes ideadas como vestideras se recubran con telas encoladas imitando la talla; pero en estos casos, la "solución" no cubre en absoluto las expectativas, ya que lo único que se consigue es que adquieran un aspecto pobre y deslucido, sin la gracia, brillantez y naturalismo de los tejidos naturales ni la fuerza expresiva de la talla.

Las imágenes vestideras han sido desde el siglo XVII las preferidas por la devoción popular, así como las auténticas, y casi en exclusiva, protagonistas de los desfiles pasionarios en nuestra región hasta bien avanzado el siglo XVIII, en que se simultanean con las talladas. Pero en cuanto a las imágenes destinadas al culto es donde se verá más claro el uso de un tipo de imagen u otro, según el estado de la cofradía, gremio u orden religiosa comitente. Las imágenes de los patronos de cofradías opulentas serán generalmente de vestir y podrán por medio de sus atavíos expresar el poder social, religioso y económico de la misma y sus componentes o la devoción que suscita su patrón entre los fieles.

Hay casos en que la iconografía impondrá un modelo realizado totalmente en talla, como los casos en que el desnudo es inherente a la representación iconográfica del mismo, como por ejemplo San Sebastián, patrón de una secular e importante cofradía murciana, o el caso de cofradías cuyo titular es un Crucificado, pero incluso en estos casos es frecuente la inclusión de elementos textiles con el fin de enriquecer la puesta en escena: como claros ejemplos tenemos el caso del "tonelete" del Cristo del Consuelo, patrón de Cieza: los numerosos paños de pureza con los colores litúrgicos, que aparecen inventariados, del Cristo Yacente de San Juan de Dios y del de la Salud de la misma iglesia, o incluso el popular Cristo de la Sangre de la cofradía carmelitana, del cual se conservan fotografías antiguas en las que aparece con un paño textil superpuesto al de talla.

Existe un capítulo importante y menos estudiado aún que el resto y este es el de la devoción privada. Existió hasta

hace poco la costumbre generalizada, que se extiende especialmente desde el siglo XVI, pero con antecedentes muy anteriores (podríamos retrotraernos hasta la antigua Roma y su veneración a los dioses Lares), de tener pequeños altares domésticos o un pequeño ámbito de la casa dedicado a la devoción; éstos serán reflejo de la cualidad económica, social y de piedad del propietario. Así podemos encontrar desde la simple estampa pegada a la pared de las casas más modestas hasta verdaderas iglesias en miniatura, o no tan miniatura, de las casas nobles. En estas últimas, los primores tendrán un lugar destacado en el adorno de sus imágenes, en las que una vez más la tipología vestidera será la preferida por las clases pudientes hasta bien entrado el siglo XX. Las imágenes de devoción privada, muy a menudo, responden a versiones, a menor escala, de otras imágenes expuestas a la veneración pública en iglesias y monasterios, pero en ellas, por su menor tamaño y por no estar sujetas a ningún tipo de censura eclesiástica o de otro tipo, los encargados de esas imágenes, muy frecuentemente encargadas, volcarán todo su fervor en habilidades manuales, dinero y tiempo en ellas, expresado en las más variadas labores de tejidos, bordados, platería, joyas, etc. e incluso verdaderas obras de arte en la confección de ropa blanca.

### SIGLOS XVIII Y XIX, FULGOR Y OCASO

La tipología de escultura religiosa de las imágenes vestideras es la que mejor define el arte religioso del siglo XVIII, ya que es en este siglo, especialmente en sus dos primeros tercios, cuando tendrá su máximo desarrollo, expansión y mayor riqueza suntuaria, aunque será a finales del mismo siglo cuando comience su decadencia. Su implantación se verá ayudada por el magnífico momento vivido en ese siglo por las manufacturas sederas de telas ricas como brocados, damascos y espolines de los telares talaveranos, toledanos y, sobre todo, en lo que afecta a la Región de Murcia, los talleres valencianos. Pero, como apuntábamos anteriormente, a finales de la centuria, con la aportación de los criterios academicistas e historicistas, se marcará, por parte de los intelectuales del momento, la preferencia "culto" por la escultura tallada completamente en madera y más aún por la marmórea. Esa preferencia se convertirá en desprecio, por parte de los críticos decimonónicos, en una época en que se mira con desdén todo aquello que posea algo de lo que ellos frecuentemente denominan "dudoso gusto barroquizante". Es frecuente, en el caso de los murcianos, que hagan una excepción con la Dolorosa de

Jesús y la describan como sublime obra de arte "a pesar de ser de vestir"; eso sí, centran su atención únicamente en las partes talladas y policromadas, sin tener en cuenta la composición de las estructuras que le dan forma a la escultura una vez vestida y la disposición de estos elementos textiles sobre la misma o la visión total del conjunto (ver en "La Dolorosa y la Cofradía de Jesús" el capítulo "La Dolorosa interior y exterior", de José Cuesta). En estos términos, en los primeros años del siglo XX, se expresan Fuentes y Ponte, Díaz Cassou, Andrés Baquero, Sánchez Moreno y aún hoy, en nuestra región, el tratamiento investigador apenas roza a alguna de estas esculturas y las más de las veces dándoles consideración de bustos, valorando sólo las partes de talla visibles igual que en los primeros años del XX. Demostración de ello es la ínfima participación que tiene este tipo de escultura en las grandes exposiciones de arte religioso realizadas en la región, a pesar de encontrarse un sinnúmero de valiosas piezas de estas características en el aún importante catálogo patrimonial eclesiástico regional. Igualmente, no deja de sorprendernos la escasa presencia de estas imágenes en las magnas exposiciones de arte católico que se han convertido en un fenómeno social en la España de las décadas de los noventa y en los 2000 por medio, por ejemplo, de las fundaciones "Las edades del Hombre" (Castilla y León) o "La luz de las imágenes" (Comunidad Valenciana). Hemos de tener en cuenta que a ello seguro ha ayudado el que se perdiera, en estas regiones, el gusto, la afición y la tradición en el modo de vestir las, apareciendo muchas de ellas expuestas, en sus enclaves originales, en formas poco presentables o mal "aderezadas", lo que ha hecho que no se les preste la atención debida a pesar muchas veces de su valor artístico y/o devocional, que se ve ensombrecido por su mala exposición pública.

En otros ámbitos geográficos, como Andalucía, especialmente Sevilla, se le ha prestado, desde siempre, especial atención a estas esculturas, quizás por el enorme predicamento devocional y social de sus cofradías, de las cuales la mayoría de sus titulares son imágenes vestideras y porque su edad de oro está en torno al mejor momento de esta tipología (siglo XVII), cuyo magisterio será el que se mantendrá en épocas posteriores, prestando poca atención a los academicismos.

### APORTACIONES DE SALZILLO AL TEMA

Nicolás Salzillo, siguiendo la tradición napolitana, usará este género con frecuencia, pero si su escultura de talla com-

pleta ya resulta rígida y un tanto envarada, en sus imágenes vestideras este defecto será, si cabe, más ostensible aún. El apostolado del paso de "La Cena del Señor" que se conserva en Lorca (primitivo paso de la Cofradía murciana de Jesús), o el San Ramón Nonato de la Merced son ejemplos de ello. Un caso aparte lo encontramos en su Virgen del Carmen, titular de la arciprestal murciana, obra atribuida a Nicolás Salzillo (Crisanto López Jiménez). En esta bella imagen se mantiene ese hieratismo característico, pero, al tratarse de una Virgen en majestad, éste incluso le favorece. Esta atribución la consideramos cierta al analizar los grafismos del rostro muy repetidos en la obra del capuano, aunque un tanto desdibujados por intervenciones posbélicas, pero que conocemos en su estado original por buenas fotografías antiguas, como son los grandes ojos de cristal pintado, nariz recta (muy similar a la de otras imágenes ciertas suyas), boca pequeña y las manos gordezuelas del tipo de las de la Santa Catalina de su antigua parroquia.

Su hijo Francisco heredará el uso de esta tipología que utilizó habitualmente; su utilización se hace casi inevitable en las imágenes de devoción e imprescindible en obras de envergadura, como los pasos, para destacar los personajes principales de sus grupos pasionarios. En contra de algunas opiniones extendidas popularmente, sin argumento alguno para apoyarlas, que mantienen la preferencia de Salzillo por la talla completa, nosotros pensamos que, muy al contrario, él prestaría a sus imágenes vestideras un cariño y una dedicación especiales, cuidando al detalle los pormenores de su vestimenta, de la que con frecuencia se encargaba personalmente. En las cuentas de la Dolorosa de Jesús realizadas el 23 de abril de 1755<sup>1</sup>, se hace relación exhaustiva del ajuar de la Dolorosa y la precisión con que se detalla es tal que nos permite reconstruir la forma en cómo Salzillo la vestiría y pondría en escena: en él, aparte de las varas de tela azul y encarnada necesarias para la confección del manto y túnica, se detalla la manera en que se guarnecen ambas prendas con una "blondina de plata" (un encaje de bolillo de plata también llamado punta de España), todo ello forrado de tafetán "gaseado", y para dar a esas telas más cuerpo y mayor lucimiento del plegado, el platero Morote le hace la diadema de plata, también se incluyen dos varas y palmo de cinta de plata para el cinturón, se paga a un cordonero por

los remates del mismo y se le inserta una cinta de colonia (lisa de seda) "para atar por las espaldas" (lo que indica que de cinta de plata sólo sería lo que apareciera a la vista), los manguitos irían provistos de botonadura de plata. Uno de los datos más interesantes que aportan estas cuentas es "...un palmo de linete (lino de baja calidad más rígido) para forro en la cabeza del manto de la Virgen", pues este forro añadido en la parte de la cabeza permitiría reforzar esa parte del manto, lo que permitía que se mantuviera cubriendo la cabeza de la imagen y no se escurriera hacia atrás en la procesión, ya que la sujeción de éste se hace por medio de la corona que se sujeta en la parte trasera de la cabeza, lo que nos da idea del interés puesto por Salzillo en que la cabeza de la Virgen no quedara nunca descubierta, en contra de la costumbre hasta tiempos recientes, en que se presentaba la imagen con el manto caído por detrás, sujeto, muchas veces, por debajo de la corona. Por ello, no nos extrañamos al encontrar esta pieza en el manto, del siglo XVIII, que se conserva en Lorquí para adorno de su bellísima Dolorosa incluida recientemente en el catálogo de Salzillo<sup>2</sup>. Bajo la túnica, dándole verismo y prestancia, se le coloca, al igual que hacían las damas de la época, un zagalejo de "melania blanca" guarnecido con encaje de oro. No se podía olvidar incluir en las cuentas telas y hechuras de camisa, enaguas y vara y media de clarín (tela de hilo muy fina y clara) para la toca, y encajes para la tirilla y vuelta (de la toca: por tanto, el tocado se compondría de un velo de una fina tela de hilo, clarín, con encaje en el borde) y una vara tres cuartas de encaje para el pañuelo del niño. Por último, se reseñan "...cuatro varas de lienzo de clavel para la enagüeta de la Virgen encolada" (que se conserva). En resumen son unas cuentas lo suficientemente exhaustivas como para poder apreciar el interés que se pone en la imagen y de su puesta en valor, que diríamos hoy, apréciase que incluye incluso la anécdota del pañuelito que debió llevar uno de los angelitos en la mano y que el documento precisa, con pena, que no se pudo estrenar hasta el año siguiente.

La gran aportación de Salzillo al género estriba, fundamentalmente, en usar los tejidos como un elemento expresivo más a conformar en sus esculturas. Éstos no son solamente un recurso estético para dar naturalismo, como pueden ser los ojos de cristal o las pestañas; estos elementos textiles tienen una mayor relevancia escultórica, ya que usa la tela

1 Baquero Almansa, Andrés. 1980 [1913].

2 Cuesta Mañas, José. 2007.

modelándola, como si de barro se tratara, y la adapta a la figura imprimiéndole el movimiento y forma deseados. En sus obras enlienzadas, ciertamente las más escasas, encontramos un precedente o un intermedio entre la talla y el modelado de telas. Los tejidos, como decíamos, se amoldan ciñéndose a una estructura interna perfectamente estudiada, usando a veces unos candeleros de formas únicas, muy personales, que conseguirán el objetivo estético final marcado, al acoplarle las ropas. Francisco Salzillo ejecutará sus imágenes vestideras con igual movimiento y expresividad que las de talla, a veces mejor aún que en las talladas, encontrando incluso el caso de hacer esculturas en talla que imitan a las vestideras.

Será en este género donde Salzillo alcance algunas de sus más altas cotas de originalidad, ejecuta en él parte de sus obras más reconocidas mundialmente y realiza incluso algún que otro hito en su clase, como la tantas veces nombrada Dolorosa de Jesús y el caso más notorio dentro de este género que es sin duda el grupo del "beso" del paso del "Prendimiento" de la Cofradía de Jesús: aquí, como caso único, dos cabezas unidas indisolublemente presentan dos cuerpos vestideros (actualmente enlienzados desde finales del XIX). Se trata de las imágenes centrales de un grupo escultórico en los cuales Salzillo, en la inmensa mayoría de los casos, destaca a los personajes principales y marca el punto focal principal por medio de la indumentaria textil, diferenciándolos del resto, realizados en talla completa.

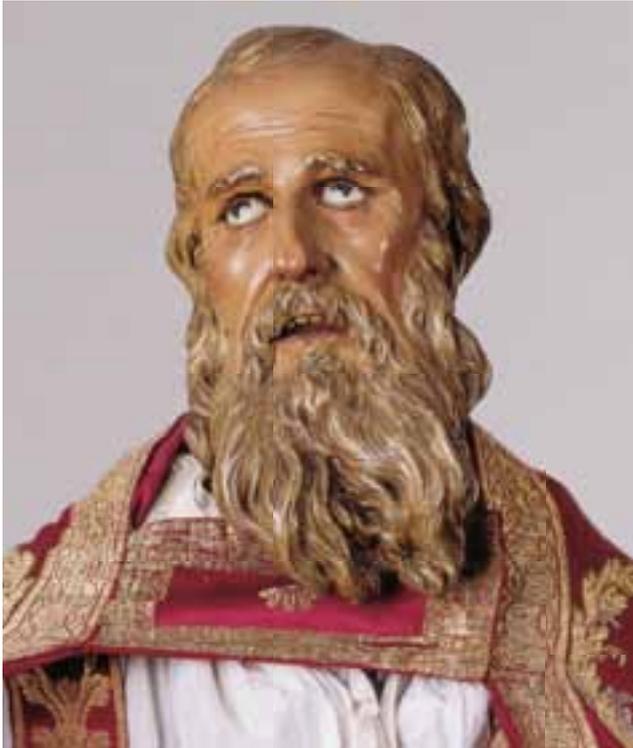
El origen de esta forma de concebir la imagen vestidera en movimiento posiblemente le derive del conocimiento del belén napolitano, a través de su padre, en el que las telas engomadas se modelan cubriendo las figuras en una técnica a caballo entre lo vestidero y el enlienzado. Las telas que usará serán casi exclusivamente los brocados, brocateles y espolinados, en los que la seda es el material indispensable, que permite efectuar esa labor de verdadero modelado que sólo este tejido permite, marcando el plegado, el movimiento y el volumen previstos. Es por eso que las labores de bordado en sus imágenes no aparecerán hasta época muy tardía (años 20 del siglo XX). La antigua costumbre de donar vestidos de corte de grandes damas a imágenes, sobre todo marianas, no va a tener efecto en ellas; serán ropas hechas exprofeso y con un patronaje adaptado a cada escultura. La introducción tardía de los bordados en representaciones pasionarias, sólo se dará por la adaptación a estas esculturas barrocas de la estética romántica y neobarroca, pero siempre en casos más bien aislados. Si aparecen los bordados, en época temprana,

aunque sea de forma esporádica, será en imágenes de gloria, especialmente en Vírgenes en Majestad, en que la frontalidad y el hieratismo son impuestos por la propia iconografía (la Virgen del Rosario de las Anas, obra del entorno salzillesco, posee ropas bordadas del siglo XVIII). Pero incluso en estos casos, las líneas rectas se quiebran levemente para darles más gracilidad o mejor visión. Es el caso de la Virgen de la Candelaria de Sta Eulalia; ésta inclina levemente la cabeza, lo que permite su mejor contemplación desde abajo, a la vez que al romper sutilmente la frontalidad, le da un toque de humanidad y dulzura.

En el tema pasionario, como hemos visto, dará Salzillo, en cuanto a imágenes vestideras se refiere, algunas de sus más altas cotas de genialidad, al establecer unos tipos que se repetirían a lo largo de los siglos posteriores hasta la saciedad, y aunque no sea el tema propuesto en el enunciado es imprescindible aludir a dos modelos básicos en su producción, por su importancia y significado en la totalidad de su obra, dos clásicas iconografías pasionistas de carácter vestidero que va a adaptar Salzillo a su estilo sin las que no se podrían entender nuestros actuales desfiles procesionales de Semana Santa: la ya tantas veces tratada y aludida Dolorosa y el Nazareno.

En cuanto al Nazareno, éste tiene como precedente y principal fuente de inspiración la legendaria imagen de Jesús Nazareno de la cofradía homónima de Murcia, de la que sin duda sería Salzillo gran devoto, escultura en la que con toda seguridad él mismo intervino (es seguro que los pies y manos del mismo son obra de Salzillo) y con esta iconografía se le conocen varias versiones con pequeñas variantes. Ya su padre hizo una versión (de lo mejor de su producción) para el convento de la Merced y después Salzillo depuró y personalizó esa iconografía. Otro ejemplo es el recientemente catalogado Nazareno de Lorquí y el que es sin duda la obra más sobresaliente de todas, el Jesús Nazareno de la ciudad almeriense de Huércal-Overa (además de las versiones de Jesús caído por formar parte de grupos escultóricos).

Los grandes encargos como los pasos le darán la fama (de los que sus obras maestras, sin duda, son los pasos de la Cofradía de Jesús), pero los encargos menores fueron su forma de ganarse la vida, y muy bien por cierto. Realizó un ingente número de obras, a lo largo de más de 40 años de actividad profesional, lo que le permitió llevar un nivel de vida alto y permitirse tener rentas y propiedades, amén de un reconocimiento público a nivel profesional y social.



San Eloy (detalle), Salzillo.  
Parroquia de San Bartolomé, Murcia<sup>(1)</sup>

la Asunción de Aledo, de 1782, en los que se le encarga una dolorosa a Salzillo, pero se le pide que lleve un corazón en las manos, a lo que él responde que sería mejor una tipo la de Jesús pero después de su breve alegato concluye diciendo *"que las de corazón en las manos ya no se hacen, aunque no me detengo en hacerla de la forma que se determine, embiando su altura"*. Así veremos cómo es capaz de hacer grandes obras independientemente de qué técnica utilice para representar los vestidos y en qué época se realicen. Encontramos ejemplos de esculturas vestideras, enlienzadas y en talla tanto en los primeros como en los últimos años de su producción. Quizás sea el enlienzado la técnica menos utilizada, aunque sí es frecuente su uso alternado con la talla para marcar perfiles o para dar gracilidad a algún elemento (el turbante de la Verónica). Enlienzadas son las figuras de la deliciosa Sagrada Familia de San Miguel de sus primeros años o el San Pedro arrepentido de la parroquia del mismo nombre obra de sus últimos años.

### ENLIENZADOS AÑADIDOS

Pero aparte de los enlienzados originales de Salzillo, nos encontramos con un buen número de imágenes vestideras, pertenecientes a su extenso catálogo, que han sufrido intervenciones posteriores, a las que cubrieron sus candeleros con telas encoladas, que en algunos casos cabría calificarlas de atentados. La gran mayoría de estas actuaciones tuvieron lugar en los últimos años del siglo XIX y en los primeros años del XX, pero desgraciadamente en nuestros días aún hemos asistido a bárbaros enlienzados en alguna pieza magistral, como el caso del San Eloy<sup>(1)</sup> de la parroquia de San Bartolomé-Santa María. Las causas que hemos de buscar para estas actuaciones son varias. Por un lado, las nuevas ideas ilustradas, que ven el Barroco en general como un estilo denostado y poco apreciable y las esculturas vestideras, crisol de las ideas barroquizantes, obras de escaso interés. Por otro lado, lo que creemos más importante aún, es el cambio de sociedad en el siglo XIX, momento en que las cofradías gremiales que las mantenían y los nobles y ricos camareros que cuidaban de esas imágenes tendrán una preponderancia social y económica mucho menor, y dada la carestía de los ajuares hace que éstas aparezcan, en muchos casos, un tanto abandonadas. En

El resto del panorama nacional del siglo XVIII español está lleno de grandes escultores y casi todos tocarán este género, en especial los andaluces y más aún los sevillanos, que lo usarán casi en exclusiva en cuanto a imágenes procesionales se refiere. En cambio, los castellanos y cortesanos lo usarán cada vez menos conforme avanza el siglo y sólo en casos casi obligados, como es el de la iconografía de la Virgen de los Dolores y algunas veces el Nazareno. Sirva el ejemplo de Luis Salvador Carmona, escultor de cámara y seguramente el más importante de la Corte en el siglo XVIII, que realizó, a lo largo de su carrera, varias versiones de Jesús con la Cruz a cuestas para destinos cortesanos y castellanos, todos completamente tallados; en cambio, realiza uno con destino a la localidad sevillana de Estepa y éste será de vestir, como son las principales muestras de imágenes procesionales de escultores sevillanos del siglo XVIII como Montes de Oca, Hita del Castillo o Duque Cornejo, entre otros. De Salzillo cabría decir que se encuentra en el término medio entre las dos escuelas: usará las dos técnicas, adaptando cada una de ellas al momento o estado que se quiera representar.

Salzillo es un escultor muy trabajador, además de artista, y versátil, que se adapta con facilidad a los deseos de los comitentes, como podemos ver en unos papeles de la Cofradía de

ocasiones serán los propios eclesiásticos los que mandarán hacer estas actuaciones por el poco decoro en que aparecían expuestas al culto. Los escultores Sánchez Tapia y su hijo Sánchez Araciel serán los que en mayor número de ocasiones sean requeridos para estos menesteres. El primero de ellos fue el encargado de enlizar las figuras de Cristo y Judas del paso del "Prendimiento", "el beso", de la Cofradía de Jesús, haciendo desaparecer un caso único dentro de este género y único también por su iconografía en la historia del arte. Esta actuación, además de inconveniente y de dejarnos sin ese caso excepcional, hizo también cambiar completamente la composición y la intencionalidad artística de su autor. El colocar las figuras principales del grupo escultórico de vestir (como era su costumbre: oración o caída) hacía que el centro focal de la composición recayera en ellas por la mayor brillantez y riqueza de los vestidos. Tras el enlizado y recubrimiento pictórico de éstas con un colorido bastante neutro hace que el principal punto de atención se desplace hacia una figura lateral y secundaria como es el San Pedro, éste de talla completa, pero con una brillante y colorista estofa.

En los tiempos actuales, aunque sigue existiendo un gusto popular muy extendido por la imagen de vestir, la historiografía y en general la investigación y difusión de los valores histórico-artísticos, sigue dejándolas en un segundo plano. Este aspecto es especialmente notorio en nuestra región y prueba de ello son las escasas alusiones a la numerosa cantidad de imágenes vestideras que se conservan en los tratados sobre escultura que se han publicado. En el caso de las publicaciones, las excepciones que aparecen contienen normalmente la coletilla de "aunque sea de vestir..." o se sigue afirmando que el interés de la pieza radica únicamente en las partes talladas y policromadas, ignorando los detalles de la composición y disposición de la escultura y de las prendas que las cubren. Esto es posible que ocurra, en buena medida, porque la época más gloriosa de nuestra escultura se da en un periodo bastante tardío con respecto al panorama nacional, en que con los postulados academicistas de la Ilustración hacen caer en desgracia este género escultórico tan español.

Tras la guerra del 36 surge la necesidad urgente de reponer el patrimonio religioso perdido en ella, encargando nuevas obras y restaurando las conservadas, que en buen número de casos se encuentran parcialmente mutiladas. En esta época interesaba más la rapidez y la apariencia de vuelta a la normalidad que el rigor en la restauración. De hecho, los criterios aplicados, no por restauradores, sino por escultores y por

sus comitentes, eran retallar y repolicromar lo perdido, sin ningún prejuicio, en las obras deterioradas. Es quizás ahora el momento en que el mundo de la restauración ha avanzado mucho, tanto desde el punto de vista técnico como teórico, con la aplicación de criterios restauradores conservacionistas que antes prácticamente no existían, de devolver a tantas obras de nuestro escultor y de su entorno el esplendor de antaño y la brillantez de su patrimonio suntuario.

En la actualidad, se encuentran en las iglesias de Murcia expuestas al culto un buen número de esculturas de esta tipología adscritas al quehacer de Salzillo y su entorno más cercano que con variada suerte han sobrevivido al tiempo, a las guerras y a algún que otro especulador del arte, muchas de ellas bastante olvidadas por la historiografía y algunas hasta por la devoción.

#### BREVE CATÁLOGO

A continuación vamos a exponer un pequeño catálogo no exhaustivo, en un recorrido por las iglesias de Murcia, de las principales obras salzillescas vestideras no pasionarias que aún quedan en los templos murcianos, de las que expondremos su estado actual, su suerte, o desgracia según el caso, y el patrimonio suntuario conocido de ellas.

#### IGLESIA DE SANTA ANA

**Santa Catalina de Rizzi**<sup>(III)</sup>. Procedente del antiguo monasterio de Santo Domingo es sin duda la mejor del grupo de santos dominicos conservados de dicha iglesia. Representa a la santa con un bello crucifijo que se desclava para abrazarla, la cara en éxtasis recuerda a la Santa Clara de capuchinas y a la Santa Inés de las monjas clarisas. Aparece en el catálogo de Bado junto a otras obras destinadas a Santo Domingo. Enlizada muy torpemente, al igual que sus imágenes compañeras de Santo Domingo.

**Virgen del Rosario.** Sánchez Moreno la atribuye al maestro en su primera época. Imagen vestidera de tamaño académico, representada como reina con el Niño en brazos. Está muy intervenida en diversas épocas, siendo la que le realizó Sánchez Lozano en los años de después de la última guerra la que más la cambió, al aplicarle una nueva encarnadura, más rosada que la anterior, mucho más pálida a tenor de las catas practicadas tras su reciente intervención restauradora consistente en la consolidación y limpieza por la prestigiosa restauradora doña Amparo Muñoz, que no suprimió dicha policromía. El Niño que lleva en la actualidad es de escuela

Santa Catalina de Siena de Francisco Rizzi<sup>(10)</sup>

granadina, bellissimo, pero que no tiene nada que ver con la factura de la Madre. El suyo de origen parece ser un Niño "de brazos" que se conserva en la clausura, ciertamente de Salzillo y como tal figura en el catálogo de la exposición El monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia, cuyo capítulo dedicado a la escultura corre a cargo de la profesora M<sup>a</sup> del Carmen Sánchez-Rojas. A la vista de ello podemos comprobar que la policromía de éste coincide con la de las catas de la imagen de la Virgen. Muy probablemente, el Niño se sustituiría por el poco tamaño del original. En el momento de la ejecución de la imagen se destaca la figura de María, siendo el Niño un complemento iconográfico; de ahí su pequeño formato. Esta idea será la que se quiera revocar con dicha sustitución al darle una mayor importancia a Jesús, amén de dotarla de un carácter más naturalista, ya que el actual posee un tamaño más acorde con la realidad. Esta imagen posee uno de los más ricos vestuarios de la ciudad de imagen alguna, estando tal vestuario adaptado a todos los tiempos litúrgicos y fiestas, con piezas bordadas de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX y varios y buenos brocados y espolines de diversas épocas y facturas.

**San Francisco.** Respecto a esta bella escultura hay que destacar la importante intervención a la que tuvo que ser sometida, por los destrozos sufridos en los años de la guerra civil, por el omnipresente en los años de la posguerra don José Sánchez Lozano, lo que provocó que se desfigurara notable-

mente en cuanto a sus partes talladas y policromadas y por si esto fuera poco, también se le puso un enlizado aplicándole el nuevo colorido de los franciscanos. Por todo ello, de la primitiva imagen poco queda, pero, a pesar de ello, aún traslucen unos rasgos asalzillados que nos hacen dar la razón a los que lo citaron con anterioridad y lo adjudicaron a la producción de Francisco Salzillo, que tantos trabajos dejó en este cenobio. Se conservaban hasta hace poco los restos de un estupendo hábito bordado en oro de este santo que se aprovechó para la guardilla de un manto para la Virgen del Rosario.

### SAN ANDRÉS

**San Agustín.** El antiguo patrón de la iglesia es una imagen de vestir, que, por tanto, ha sido poco tratada por la historiografía: deterioro y suciedad acumulados, nos impiden hacer una valoración más concreta. Sin duda, tras una necesaria restauración daría sorpresas agradables. En su postura y ademán nos recuerda al San Bartolomé de su parroquial y con toda seguridad se trate del tipo en el cual se inspirara Salzillo para aquella composición. Tormo la daba como de Salzillo junto a Santa Mónica, pero Fuentes, Baquero o Sánchez Moreno lo adjudican al obrador de Nicolás Salzillo, especialmente por la cabeza del hereje que figura a sus pies, de notable similitud con la de la Santa Catalina de su iglesia, obra segura de Nicolás. Por otra parte el carácter rígido del modelado y la

inexpresividad del rostro del Santo de Hipona nos inducen a confirmar esta autoría. Actualmente se encuentra vestido pobremente con ropas sacerdotales.

**Santa Mónica.** La madre de San Agustín, en la actualidad, hace "pendant" con la imagen anterior en el crucero de la actual parroquia de San Andrés. Ésta se ha catalogado como de Nicolás Salzillo e incluso, por su mayor calidad, se la ha relacionado con Bussy y con Duparc. Es notable el parecido, casi gemelo, en cuanto al rostro se refiere, con la Santa Ana que hace pareja con un San Joaquín del altar de la Virgen del Socorro de San Esteban, hoy en el Museo de Bellas Artes de Murcia. Su similitud nos lleva a hacer una catalogación conjunta de las tres piezas. Estos últimos son sin duda de la misma mano y están completamente tallados y policromados, lo que nos aporta algunos datos más para su atribución estilística. Nos parecen obras del taller de Nicolás Salzillo, ya que en ellas son apreciables sus característicos grafismos: grandes ojos de cristal, boca pequeña, modelado de venas y músculos casi exteriores más expresionistas que realistas, tallado lineal del cabello, colocación en leve contraposto, separación de los dedos, canon rechoncho, etc. Han participado en diversas exposiciones, temporales y permanentes, ya que, aunque no de mucha calidad, su brillante policromía y el ser de talla completa han hecho que se vuelvan los ojos hacia ellos con relativa frecuencia. Normalmente aparecen catalogados, un tanto a la ligera, como obras de algún discípulo o seguidor de Salzillo, pero su documentada fecha "ante quem" nos invalida dicha atribución. Esa fecha es la de la expulsión de los jesuitas, que tiene lugar en 1767, y de 22 de octubre de 1769 es el pormenorizado inventario realizado con motivo de dicha expulsión, conservado en el Archivo Histórico Provincial. En él ya aparecen integrados en un retablo de tema mariano de fines del XVII o principios del XVIII, para el que sin duda fueron creados "... dos ymaxenes a los lados del Sor San Juaquin y Señora Santa Ana de talla en nichos de espejos y con sus cubiertas de lienzo y pintura de las mismas" (hemos respetado la ortografía original), lo que nos sitúa su fecha de realización en torno a la época de ejecución de dicho retablo. No se tiene constancia de que Salzillo llegara a trabajar para la Compañía de Jesús, ya que antes de la expulsión, los trabajos de enriquecimiento de la iglesia están completados, como demuestra dicho inventario. Así pues, dado el paralelismo entre esta Santa Ana y la Santa Mónica de San Andrés, nos lleva a pensar que sean del mismo autor, más aún si la emparejamos con la imagen de San Agustín, también relacionado con el padre de



Francisco Salzillo. La santa posee dos sencillos hábitos negros, según su iconografía de viuda, modernos.

**Virgen del Amor Hermoso.** Esta bellísima y majestuosa imagen de la Virgen no es otra que la antigua Virgen de la Correa y Consolación, patrona del antiguo convento agustino<sup>3</sup>. De ella existen pocas alusiones en estudios sobre Salzillo ni en apenas ningún otro estudio sobre la escultura murciana. La Virgen, de aspecto regio y mirada serena, en la actualidad se encuentra un tanto olvidada y con necesidad de una urgente puesta en valor que avale la indiscutible calidad de su talla y policromía. Por sus paralelismos estéticos cabría también adscribirla al catálogo de los Salzillo en esa etapa de trabajo conjunto del padre y el hijo o de Francisco bajo la cercana influencia de Nicolás. Desde fines del XIX se la titula como Virgen del Amor Hermoso, ya que durante décadas protagonizó los otrora famosos juegos florales del mes de mayo en la parroquia de San Andrés. De esa época es el interesante manto granate bordado en reposterero oro

<sup>3</sup> Fuentes y Ponte. 2005.

San Eloy. Parroquia de San Bartolomé, Murcia<sup>(M)</sup>Santa Rita (detalle), atribuida a Francisco Salzillo. Parroquia de Santa Catalina, Murcia<sup>(M)</sup>

y sedas con motivos figurativos que lucía en esas fiestas religioso-literarias. También posee una bella corona de plata del XVIII.

### SAN BARTOLOMÉ

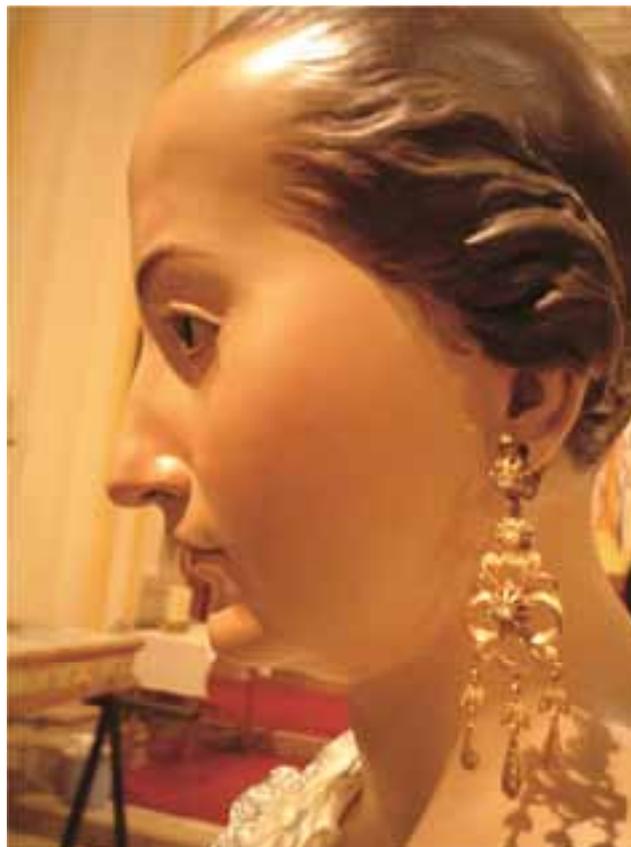
**San Bartolomé.** La imagen del titular de la parroquia está realizada en los años centrales del siglo, según Sánchez Moreno en 1768; su torpe enlizado decimonónico y su ubicación actual hacen que halla pasado bastante desapercibida. A todas luces se trata de una obra en donde se aprecia el magisterio de su padre, se puede identificar incluso su postura con la de la Santa Catalina de éste para su iglesia homónima o con la del San Agustín de la actual parroquia de San Andrés. Como en aquéllas rompe levemente la frontalidad levantando el pie sobre la cabeza del dragón, pero la importante y bella cabeza senil del santo muy en la línea de otras realizaciones de Salzillo, presenta un modelado y policromía de un virtuosismo ausente en las obras paternas. Se conserva la corona aureola de plata con los símbolos de su martirio de la misma época que la escultura.

**Santa Lucía.** Una de las mejores realizaciones conservadas del género y de las representaciones hagiográficas de esta santa mártir. En ella, el arrobamiento místico y el movimiento están perfectamente resueltos de forma similar al de la Santa Bárbara de la iglesia de San Pedro o la de San Antolín, pero aquí de vestir; el resultado compositivo general es similar, pero en cuanto al rostro y manos, de un efecto mucho más grato y una fisonomía y expresión más logradas, en la vestidera. Además, la representación se complementa con la deliciosa imagen de un angelito magistralmente tallado y encarnado que sostiene la bandeja de plata con los característicos ojos, propios de la iconografía luciana. Afortunadamente, la encontramos en su aspecto original vestidero y conserva parte de su ajuar suntuario, compuesto por un par de buenos vestidos y mantos antiguos y bien conservados y la palma y bandeja originales, con los característicos ojos, cincelados en plata. Obra de juventud, Sánchez Moreno la fecha en torno a 1730.

**San Eloy.** Una de sus obras, de esta temática, más alabadas. Se complementa iconográficamente con un magnífico crucifijo de manos con un bello Cristo expirante (en la

Santa Inés (detalle), atribuida a Francisco Salzillo.  
Iglesia de Santa Ana, Murcia <sup>(M)</sup>

Virgen de la Candelaria



actualidad, en el Museo Salzillo), viéndose en la calidad de esta pieza complementaria la importancia del encargo que realizara el ilustre gremio de plateros. Tristemente enlaziado por el escultor Francisco Liza en los años noventa, este aditamento le quita mucho de la prestancia que debió presentar la imagen en otro tiempo, al alterar profundamente el volumen original, además de la suntuosidad que le darían las lujosas vestimentas que con seguridad lo complementaban, pues éstas corrían a cargo de un gremio pudiente como era el de los plateros y también permitía un cambio de atuendo para las fiestas solemnes de la cofradía, en que la imagen era vestida con ropas pontificales.

Estas tres esculturas de esta iglesia son citadas por el primer biógrafo conocido de Salzillo, Luis Santiago Bado, en su catálogo anterior a 1792.

#### SANTA CATALINA

**Santa Rita.** De esta santa circula la leyenda de que es retrato de la esposa de Salzillo; otros dicen que de su hermana. Sea esto verdadero o no, lo que parece cierto a todas luces es

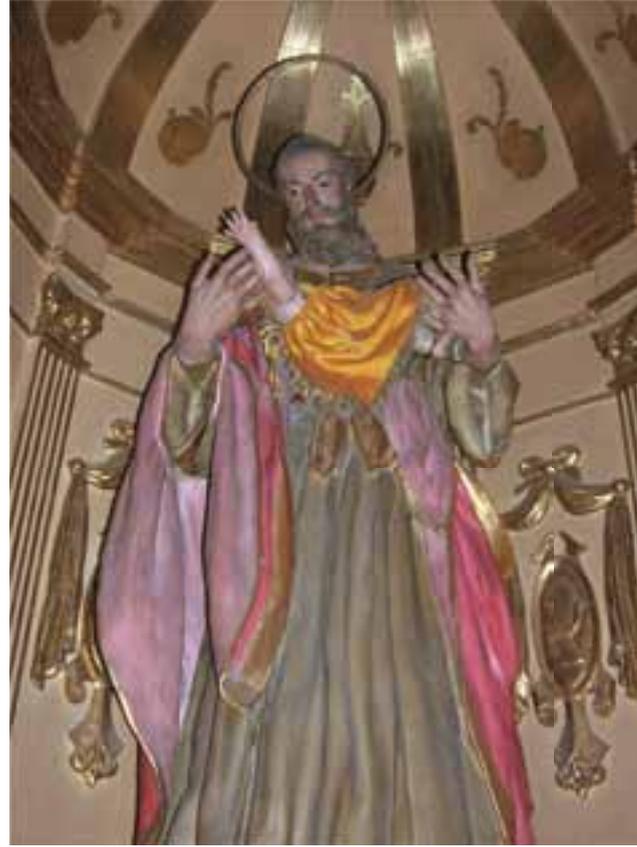
que el modelado está tomado del natural, lo que le da verismo a la escultura y le aporta unos rasgos que la diferencian de otras obras más repetidas de su autor. De gran belleza es de las piezas más ignoradas por los estudios sobre Salzillo. Sólo la citan los antiguos (Tormo, Baquero, Sánchez Moreno), a pesar de su innegable calidad y de encontrarse en esta iglesia, de la que Salzillo era feligrés, y que tanto él como su padre hicieron para su adorno documentadas esculturas. No se le conoce, de ajuar suntuario, más que el hábito, un tanto raído, que lleva puesto habitualmente.

#### SANTA CLARA

**Santa Inés de Asís.** La hermana de Santa Clara era prioritario que tuviera su imagen en un convento de clarisas. Así, al igual que Salzillo ejecuta la imaginería del retablotabernáculo del altar mayor, no es raro pensar que ejecutara la imagen de esta santa. Representada en pleno éxtasis ante la aparición del Niño Jesús, se capta en el instante de caer de rodillas, como suele ser habitual en Salzillo (Santa Lucía, Santa Bárbara o Santa Clara de Capuchinas), y con unos rasgos



San Vicente Ferrer, atribuida a Francisco Salzillo.  
Parroquia de Santo Domingo, Murcia <sup>(VII)</sup>



San Joaquín (detalle), atribuida a Francisco Salzillo.  
Parroquia de Santo Domingo, Murcia <sup>(VIII)</sup>

fisionómicos muy en la línea de las realizaciones salzillescas. Es una talla de tamaño académico, canon en el que Salzillo se encuentra especialmente cómodo. Las ropas monjiles, bastante adecuadas, son modernas.

### IGLESIA DE SANTO DOMINGO

Encontramos, en la antigua iglesia de Santo Domingo, un grupo de imágenes de santos de la orden dominica que realizaría Salzillo en sus primeros años para estos frailes, con los que, según la tradición, se encontraba muy unido. Presentan un aspecto bastante convencional, con poco movimiento, apenas en los giros de la cabeza, y se encuentran torpemente enlienados. Pertenecen a sus primeros tiempos, en que la intervención o la influencia del padre son notorios, donde, abundando en la línea apuntada por la profesora Sánchez-Rojas en su artículo "La génesis del concepto de juventud en la obra de Francisco Salzillo" del libro "La Dolorosa y la

Cofradía de Jesús" (2006), entre la obra del padre y el hijo no existe una ruptura, sino una continuidad, apreciándose en sus obras respectivas, especialmente en las de los años finales de uno y los iniciales de otro, una notable inter-influencia. Lo mismo ocurre entre la obra de Francisco y sus discípulos más directos en los años finales de su carrera. Francisco continúa la tradición italiana del padre, pero enriqueciéndola, y su taller y discípulos continuarán su estela, pero empobreciéndola.

**San Gonzalo de Amaranto.** Se presenta en actitud un tanto hierática, pero, con seguridad, en su estado original vestidero su composición se vería mucho más viva. Por su iconografía podríamos considerarlo un precedente del magistral San Jerónimo, con una fisonomía de anciano venerable representado en la acción de bendecir el pan. Esta escultura es considerada por Bado como una de sus obras maestras. El estudio de la magnífica cabeza daría una gratisima sorpresa si se restaurara convenientemente, ya que su estado de con-



San Simón de Rojas



San Miguel de los Santos

servación es lamentable no sólo por el pésimo enlizado que presenta, sino también por la suciedad y oxidaciones de barnices, que no nos permiten apreciar ni su policromía ni siquiera su modelado.

**San Vicente.** Del mismo grupo que el anterior, se trata de un precedente, en vestidero, de la escultura del mismo tema que realizara años más tarde en pequeño y talla completa para Orihuela, pero en éste se observan unos rasgos que inducen a pensar en una aproximación al retrato del natural. Muy mal enlizado al igual que sus compañeros y necesitado de restauración.

**San Joaquín.** Esta iconografía, que ha sido tratada por Salzillo en varias ocasiones, aquí la encontramos en una versión vestidera, muy próxima al San Joaquín del retablo de las Anas (otro caso similar se expone en San Juan de Dios). Éste se encuentra muy retocado y pésimamente enlizado en época bastante tardía, incluso las manos se debieron de

colocar mal a la hora de fijarlas, ya que apenas puede sujetar la imagen de la Niña María que porta en sus brazos. Ésta al estar tallada entera, se libró de la fiebre enlizador y en la actualidad, aunque con unas ropas un tanto ajadas, permanece revestida.

### SANTA EULALIA

En esta iglesia parroquial se conserva un grupo de esculturas provenientes, tras la Desamortización, del desaparecido convento de la Trinidad. La Virgen (antigua del Dulce Nombre) y San Blas (patrono de la ermita sobre la que se edificó la nueva iglesia) fueron unas de las principales devociones de esta iglesia, ambos, a nuestro entender y como más abajo desarrollaremos, obras seguras de nuestro artista. Junto a ellos, dos santos propios de la orden trinitaria que desde hace décadas están retirados del culto y guardados en almacenes de la parroquia.

San Félix de Valois



**San Blas.** Es incluido en su catálogo por la historiografía general desde antiguo, aunque en los años finales del XIX, debido a un incendio ocurrido en su altar de cultos provocó que tuviera que ser "restaurado" por Sánchez Araciel, que le aplicó una nueva policromía, la cual, siguiendo la corriente historicista del momento y ya que el origen del santo era Armenia, lo hizo mucho más moreno de lo que con toda seguridad lo ideó Salzillo. De su patrimonio histórico se conservan un estupendo estolón de tisú de oro bordado en oro y una mitra muy deteriorada, ambos del siglo XIX. También posee varios atuendos episcopales, en rojo, morado y blanco, y un par de albas modernas.

La Virgen, hoy advocada de la Candelaria, es una obra de la que, sin más datos documentales que aportar, el modelado exquisito de sus rasgos, óvalo facial, frente, boca, orejas y nariz, nos trasladan a obras tan claras de Salzillo como su Dolorosa de Jesús. El tipo de ojos utilizados de cristal pintado y el tallado del nacimiento del pelo por la frente y sobre las orejas, tan similar a otras obras suyas documentadas, así como la pálida policromía con suaves frescores visibles a través de

sutiles veladuras, nos hablan claramente de unos grafismos sólo adjudicables a Salzillo. Según algunas fuentes orales, esta imagen fue adquirida por la parroquia a las monjas de Santa Isabel en los años cuarenta, pero lo único que se puede afirmar con certeza es que lo que se compró fueron unas manos de las llamadas de tenedor (muy diferentes y de mucha menor calidad que la cabeza) y la parte baja del candelero. Ambos elementos, hasta su última restauración en los años 90, llevaban una etiqueta de la época de la guerra civil, con la inscripción "isabelas", etiqueta que no portaba la parte del busto que pensamos corresponde a la antigua Virgen trinitaria del Dulce Nombre que se trasladó a esta parroquia, según Fuentes y Ponte, en 1835. Junto a ella se trasladó también su congregación, establecida en el referido convento en el último tercio del siglo XVIII, momento en el cual, pensamos, debe de fecharse la hechura de la imagen. También se compró una corona imperial del siglo XIX perteneciente al obrador de los Senac y que en un grabado que lleva en el travesañ de sujeción, muy deformado para adaptarlo a esta cabeza, dice pertenecer a Nuestra Señora de la Esperanza, imagen que se veneraba en el aludido convento de Santa Isabel. De la imagen original se conserva un juego de corona y cetro con las marcas del platero del siglo XVIII Zaradati y con el escudo de la congregación repujado y cincelado. También posee un equipo de vestuario completo de finales del XVIII de brocado de plata sobre seda rosada en muy mal estado, varios equipos suntuarios contemporáneos y una peluca de las llamadas de coletero de finales del XIX.

También provenientes de los trinitarios se conservan en un estado lamentable, almacenados en dependencias interiores de la parroquia, otros dos santos de la orden trinitaria: San Simón de Rojas y San Miguel de los Santos. Ambos ejecutados en época tardía, si no llevados a cabo por algún discípulo.

**San Miguel.** Presenta los grafismos clásicos de Roque López, pero con más calidad de la que acostumbra a imprimir éste a sus obras, lo que nos lleva a pensar en un momento de colaboración estrecha entre discípulo y maestro. La estructura interna original, aunque muy mutilada, conserva la parte superior de una pierna doblada que le haría simular estar cayendo de rodillas, en éxtasis místico ante la contemplación de la custodia que lleva en su mano derecha, en una composición muy barroca que recuerda a la de Santa Lucía de San Bartolomé o la postura original de la Dolorosa de San Pedro.

**San Simón de Rojas.** El entonces beato, también es adjudicado tradicionalmente a Salzillo. Este santo se com-

plementa con un niño de buena factura que es el que en la actualidad acompaña al San José de la capilla de su nombre, venerado en la iglesia de Santa Eulalia. En 1766 tuvo lugar su beatificación por parte del papa Clemente XIII; por lo tanto, la imagen no puede ser anterior a esta fecha y tampoco debe ser muy posterior a ella, ya que la orden, deseosa de aclamarlo como santo, pue desde su misma muerte fue tenido como tal, querría poseer una buena imagen del mismo para difundir su devoción y provocar su canonización, que curiosamente no se produjo hasta 1988. Los dos beatos españoles y trinitarios provocarían el encargo de su imagen para divulgar la orden por medio de ellos. Por tanto, la década de los setenta es la fecha más que probable de su ejecución, lo cual nos acerca la construcción de ellas a una época de febril producción de Salzillo y con ayudantes en su fecundo taller. Especialmente, San Simón cabe relacionarlo con el San Juan de Dios de Alicante por su carácter de retrato, al conocerse los de los santos a representar. Ninguno de los dos conserva vestuario de época, sólo el San Miguel de los Santos lleva un hábito trinitario muy sencillo de principios del siglo XX, hecho jirones.

### SAN JUAN BAUTISTA

San Félix de Valois. Una vez más la imagen de este santo, uno de los principales de la orden trinitaria junto a San Juan de Mata, con el que en ocasiones se le confunde, procede del desaparecido convento de la Trinidad. Al ser un santo tan principal para la orden es de suponer que sería de los primeros en encargarse para situarlo en la nueva iglesia reconstruida en el XVII. Imagen vestida con el hábito trinitario y con la cruz patriarcal posee una noble cabeza de larga barba que bien pudiera tratarse de una obra de las realizadas en el taller de Nicolás Salzillo en sus últimos años, en los que ya trabajaría su hijo Francisco, mejorando la calidad del mismo notablemente. Tanto es así, que Baquero la daba como de Francisco Salzillo. Los característicos enormes ojos que suele utilizar Nicolás y la linealidad del modelado del cabello y barba nos hacen, más aún, relacionarlo con el mencionado taller. Actualmente está vestido, muy decentemente, por un nuevo vestuario, sobrio, pero adecuado, que se le confeccionó tras su reciente restauración.

### SAN JUAN DE DIOS

La imagen del santo patrón de la orden hospitalaria es obra atribuida tradicionalmente a Salzillo, pero no corres-



ponde en absoluto a los grafismos más básicos de la obra de éste. La atribución tan antigua y la ejecución de obras de éste para la nueva iglesia, nos hace pensar que si no obra original, bien pudiera tratarse de una obra no ejecutada, sino intervenida por él. En esa misma iglesia existe una talla de San Rafael tradicionalmente atribuida a Salzillo y hasta la restauración a la que se sometió en los ochenta del siglo anterior presentaba una policromía muy ajustada a los típicos cánones salzillescos y totalmente distinta a la que vemos en la actualidad no sólo en lo que se refiere a las carnaciones, sino también en lo concerniente a las vestiduras que aparecían completamente reestucadas y con una estofa totalmente distinta a la actual (se conservan fotografías de calidad anteriores a dicha intervención). Todo lo cual nos lleva a pensar en una posible intervención de Salzillo en una obra anterior, ya que su aspecto dista bastante del modelado al que Salzillo nos tiene acostumbrados y a las clásicas carnaciones y estofas de las tallas del murciano. El profesor Ramallo Asensio, en su último libro sobre Salzillo, lo aproxima al obrador de Duparc, atribución esta que vemos más fundada. No sería de extrañar

la intervención de Salzillo en estas obras, con el fin de enriquecerlas y ajustarlas a los cánones de la época, con motivo de la inauguración de la nueva iglesia, construcción bastante moderna y atrevida en su tiempo (inaugurada en 1781).

Posee dos hábitos contemporáneos: uno de diario en damasco y otro realizado a partir de unos tejidos de terciopelo con bordados franceses de principios del siglo XX. También lleva corona de plata cordobesa del siglo XVIII, perteneciente en origen a un San Juan Nepomuceno (con el clásico atributo de la estrella).

### SAN LORENZO

Santa Rita. Imagen de tamaño académico presenta los grafismos más característicos del escultor y aparece en una postura gallarda, levemente girada a su derecha, tan de su gusto. Fue muy retocada en los años posteriores a la guerra civil y a pesar de presentar un atuendo poco apropiado, bajo todo ello se vislumbra una figura potente con todo el aura de misticismo que requiere la iconografía de la santa. Sus grafismos nos conducen hacia otras obras de nuestro escultor, como sus Dolorosas o la Santa Clara de capuchinas. Tiene dos hábitos contemporáneos.

### DESCRIPCIÓN DE ILUSTRACIONES

#### (I) La Dolorosa. Salzillo (detalle). Iglesia de la Cofradía de N.P. Jesús, Murcia.

La Dolorosa es –sin duda– fotografiada constantemente. ¡Es tan bella! De ella han hablado los murcianistas, los devotos marianos y en general cuantos la miran y la ven. Su cara es especial –como lo es la de "El Ángel" de La Oración en el Huerto. Su serenidad nos lleva a saludarla, a pesar de tener que interrumpir su dolor. Como versos de claustro franciscano digamos: Mal haría el que por delante de ella pasase y por descuido dejase de decir "Ave María". Su cabeza brilla con doce estrellas que incluso inspiraron el ponerlas en la bandera de la Unión Europea; así lo manifestó Chuman, De Gasperi y Adenauer. Las estrellas serán siempre doce porque así se recoge en el Apocalipsis. Subamos hacia las estrellas escalando su manto y cobijémonos en él y en Ella.

#### (II) San Eloy (detalle), Salzillo. Parroquia de San Bartolomé, Murcia.

El rostro nos remite al boceto que Salzillo hizo para la figura de San Antonio Abad. Rostro de venerable anciano y de barbas próximas a personaje mesiánico. El movimiento de las guedejas del pelo y la propia tipología de la cabeza nos conducen a esta fuente. Una imagen que con ánimo de restaurarla fue enlucida con insuficiente atención. Desvirtuada en tonos y planos policromados sigue ofreciendo, no obstante, las calidades de la gubia de Salzillo.

#### (III) Santa Catalina de Siena, de Francisco Rizzi.

De esta imagen, catalogada por Santiago Bado hacia la segunda mitad del siglo XVIII, vemos reflejados algunos rasgos en las santas esculpidas por Salzillo, como Santa Clara y Santa Inés. En esta obra de Francisco Rizzi, pintor de Corte, maestro de Claudio Coello, vemos un rostro en éxtasis ante el hecho de desenclavarse Cristo para abrazarla (iconografía medievalista ya representada por el Abrazo de San Bruno). Santa Catalina lleva los estigmas que la identifican y la iconografía por la que más se le conoce es por la rueca y la palma. Rostro místico, de cara carnosa y barbilla redonda –propias de las características de Rizzi– poseen una enorme espiritualidad y belleza. Como obra barroca (2ª mitad

del siglo XVII) posee esos ingredientes buscadores de movimiento y efectos plásticos que impactaran a los devoto.

#### (IV) Santa Lucía, atribuida a Francisco Salzillo. Parroquia de San Bartolomé, Murcia.

De estas santas atuendadas casi como princesas de época hay que contemplar por separado sus prendas y su parte escultórica. El resultado suele ser de perfecta conjunción. Figura vestida, grácil y vivaz por sus colores y brillos, de cara con expresión de arrobó, dulce rostro y apariencia frágil, su delicado contraposto, su remilgado peinado y su mano expresiva y delicada nos retienen la mirada. Es una representación hagiográfica con su característica palma –atributo y símbolo del martirio– que la identifica como elegida de Dios. La bandeja en la que han sido depositados los ojos de la santa es sostenida por un enternecedor angelico de corte plenamente salzillesco.

#### (V) Santa Rita (detalle), atribuida a Francisco Salzillo. Parroquia de Santa Catalina, Murcia.

Es una santa que en estos momentos debe de estar muy solicitada, pues es abogada de lo imposible, de la soledad de los hombres y de los matrimonios mal avenidos. Al enviudar profesó como monja agustina (1381-1457). Fue monja estigmatizada. Canonizada en 1900. Siempre se la ha considerado hacedora de numerosos milagros. Salzillo la esculpe, a pesar de que no había sido canonizada, pero sin duda el halo de santidad ya le era reconocido. En esta imagen, la modernidad es su principal rasgo; nos remite a cualquier monja de los años cuarenta últimos. Sus rasgos físicos nos pueden resultar familiares. ¿Quién posó para Salzillo para tan dulce rostro? Posiblemente su hija o su mujer –en este caso el rostro sería expresamente idealizado–. Santa Catalina, la parroquia tan visitada por la familia Salzillo, hoy acoge una de las numerosas obras que le son atribuidas. Es imagen primorosa y cercana.

#### (VI) Santa Inés (detalle), atribuida a Francisco Salzillo. Iglesia de Santa Ana, Murcia.

Al igual que el retablo mayor de la iglesia de Santa Ana de Murcia es atribuido en su parte escultórica a Francisco Salzillo es coherente pensar que Santa Inés, clarisa, perteneciente a la misma iglesia, también lo sea. Las características salzillescas aparecen convincentes. Si se investigara en profundidad sobre estas imágenes de vestir, seguro que ofrecerían unas informaciones jugosas e interesantes. En cierto modo son, incluso, poco conocidas como obras de Francisco Salzillo. La sencillez y posiblemente la modernidad de sus atuendos, las dejan fuera del repertorio de obras de nuestro insigne escultor. Santa Inés no es la única que genera esta actitud de abandono y desconocimiento, sino también otras imágenes, casi siempre de vestir.

#### (VII) San Vicente Ferrer, atribuida a Francisco Salzillo. Parroquia de Santo Domingo, Murcia.

Esta versión, poco original, muy repetida en diferentes santos de la Orden Dominicana, nos presenta a San Vicente Joven. Cuando él vino por nuestras tierras a predicar (de enero hasta el mes de abril de 1411) era ya un anciano que murió sólo unos años después. Los enlucidos, poco afortunados, muy planos, desmerecen la suavidad y calidad de la talla. En esta ocasión, el santo aparece con un carácter relajado, idealizado, a pesar de acusar por los rasgos de la imagen que posó modelo natural para su ejecución. El rostro no refleja el carácter apocalíptico y tormentoso, espiritualmente, del santo dominico.

#### (VIII) San Joaquín (detalle), atribuida a Francisco Salzillo. Parroquia de Santo Domingo, Murcia.

Imagen distorsionada por los retoques, poco acertados, sufridos a lo largo del tiempo que tanto afectan al resultado global de la composición. La cabeza de San Joaquín evidencia los rasgos más comunes que Salzillo imprimía a los personajes avalados por actitudes nobles de carácter religioso e histórico, entre los cuales San Antón es el paradigma y de cuya cabeza la de San Joaquín es deudora. Desacertados tonos cromáticos y volumétricos en enlucidos posteriores, así como la carente atención de perspectiva al colocar en las manos del santo la figura, recién nacida, de la Virgen, alteran su punto de vista básico cuya iconografía, además de desproporcionada, pierde por completo su sentido. El interés, no obstante, no lo pierde la obra por quedar la cabeza del santo plenamente visible.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA VV. 1990. Catálogo de la Exposición "El monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia".
- BAQUERO ALMANSA, Andrés. 1980 [1913]. *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia: Imp. Sucesores de Nogués.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. 2001. *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia.
- CUESTA MAÑAS, José. 2004. La escultura de vestir en la obra de Salzillo. Los pasos. En *Nazarenos*. Nº. 7, pp. 21-24.
- CUESTA MAÑAS, José. 2006. Murcia de Austrias y Borbones y Murcia de Soledades y Dolorosas. En *Nazarenos*. Nº. 9, pp. 34-38.
- CUESTA MAÑAS, José. 2007. Los Salzillos de Lorquí. En *La Semana Santa de Lorquí*. Lorquí: Ayuntamiento.
- FUENTES Y PONTE, Javier. 2005. *España Mariana. Provincia de Murcia*. Ed. Facs. Murcia.
- GÓMEZ ORTÍN, Francisco Javier. 2007. *Contribución al catálogo y bibliografía de Salzillo*.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio, comisario. 1983. Catálogo de la exposición "Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII". Murcia.
- HERRERO PASCUAL, Ana M<sup>a</sup>, coordinadora. 2006. *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos*. Murcia.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto. 1958. *Escultura mediterránea. Problemas de la imaginería dieciochesca en el sureste de España*. Valencia.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente, coordinador. 2006. *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús*. En el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica. Murcia: Cofradía de Jesús.
- RAMALLO ASENSIO, Germán. 2007. *Francisco Salzillo*. Madrid.
- ROCHE, Conde de. 1888. Catálogo de las esculturas que hizo don Roque López, discípulo de Salzillo. Murcia.
- SÁNCHEZ MORENO, José. 1945. *Vida y obra de Francisco Salzillo. Una escuela de escultura en Murcia*. Murcia.
- TORMO MONZÓ, Elías. 1923. *Levante (provincias valencianas y murcianas)*. Madrid.

JOSÉ CUESTA MAÑAS ES TÉCNICO DE MUSEOS  
DE LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA



# Los cuatro ángeles que decoran los ángulos del trono de la Virgen Dolorosa

Obra de Francisco Salzillo para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia

JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO



Cuatro ángeles que decoran los ángulos del trono de la Dolorosa obra de Francisco Salzillo, para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Murcia

En la escultura religiosa del barroco romano, los ángeles, angelotes o puttis han tenido una enorme representación escultórica de carácter decorativo y ornamental.

El gran maestro del barroco romano Juan Lorenzo Bernini, así los mostró de forma ornamental en los detalles más significativos en los grandes sepulcros papales en el interior de la gran basílica de San Pedro de Roma, como el de Urbano VIII, portando uno de ellos la "Caridad", en el momento de amamantarlo, y otro junto a los pies de la alegoría de la "Justicia". También los representó en el escudo de armas del pontífice que remata su sepulcro, junto a las llaves de San

Pedro. Asimismo, los muestra a todas las edades y tamaños en el "Altar de la Gloria" en el ábside de la basílica vaticana<sup>1</sup>.

El gran maestro belga de la escultura romana del siglo XVII, a su vez compañero de Bernini, Duquesnoy, los representó en una de las tumbas de la iglesia de Santa María dell Anima de Roma y en el relieve del frontal del altar Filomarino, en la iglesia de los Santos Apóstoles de Nápoles<sup>2</sup>.

También los discípulos de Bernini, como Raggi, Ercole Ferrata, Bolgi y otros, decoraron con angelitos los frisos, arqui-

1 Wittkower, Rudolf: 1990, pp. 38, 230-231 y 275.

2 Blunt, Anthony: 1982, p. 116.



Ángel de pie llevando una de sus manos a la mejilla, enjugándose las lágrimas al contemplar el dolor de la Virgen (detalle)

trabes y bóvedas en la iglesia de Santa Agnese, de Borromini en la Piazza Navona de Roma, y también en las iglesias del Gesú y San Ignacio en la Ciudad Eterna<sup>3</sup>.

En el siglo XVIII romano, los sucesores de Bernini trabajaron en mármol blanco de Carrara magníficas muestras de ángeles de diversos tamaños, esculpidos por los más afamados escultores seguidores del gran maestro del barroco romano, como Le Gross el Joven, Rusconi y otros para diferentes iglesias de la Ciudad Eterna, como Giuseppe Liróni, que trabajó en unos angelitos deliciosos que descansan en tímpanos y frontones, que decoran las hornacinas de la Justicia y la Templanza en la capilla Corsini en el interior de la basílica de San Juan de Letrán de Roma<sup>4</sup>.

En España, y concretamente en el barroco cortesano del siglo XVIII, destacan los dos ángeles del lado de la Epístola

de la iglesia de la Encarnación de Madrid, en mármol blanco, del escultor gallego Felipe de Castro<sup>5</sup>. Otro escultor cortesano, Roberto Michel, decoró el tambor interior de la cúpula de la Capilla del Palacio Real de Madrid con hermosos angelotes<sup>6</sup>. También son muy interesantes dentro del barroco berninresco los ángeles que decoran la Sacra Capilla del Pilar de Zaragoza, obras de Arali, Salas y Ramírez del siglo XVIII<sup>7</sup>.

Dentro de este contexto del arte barroco romano, se encuadrarían las cuatro figuras de angelitos que Francisco Salzillo realizó para decorar el paso de la Virgen Dolorosa de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia, realizados en 1756. Tomando sin duda como referencia el estilo barroco de Bernini y su escuela (siglos XVII y XVIII).

Cuatro años más tarde de acabar Francisco Salzillo estos ángeles, en 1760, el gran escultor cortesano Luis Salvador Carmona dio por terminado cuatro ángeles pasionarios, de tamaño similar al de Salzillo, para decorar el retablo que da cobijo a la imagen de "Cristo recogiendo las vestiduras", obra suya, en la sacristía de la iglesia de la Clerecía de Salamanca<sup>8</sup>. Ángeles de cuerpos blandos y rostros graciosos.

Los cuatro ángeles de Francisco Salzillo que decoran el trono de la Dolorosa de Jesús se diferencian de los de Carmona del retablo de Jesús despojado de las vestiduras de la sacristía de la Clerecía de Salamanca, en que los de Salzillo son más dinámicos, más dentro de un estilo rococó que barroco, de mayor perfección técnica y minuciosidad los del maestro murciano, siendo más barrocos los de Carmona.

### ICONOGRAFÍA DE LOS ÁNGELES EN LA OBRA DE FRANCISCO SALZILLO

De los primeros ángeles que aparecen con cierta relevancia en la obra de Francisco Salzillo, los tenemos en el retablo de la iglesia de San Miguel de Murcia del año 1731, firmándose

3 Wittkower, Rudolf: 1979, p. 307-311.

4 Engass, Robert: 1976.

5 Bedat, Claude: 1971, p. 94.

6 Plaza Santiago, Francisco Javier de la. 1975, pp. 148-149.

7 Morales y Marín, José Luis. 1997.

8 García Gainza, María Concepción. 1990, p. 113.

Ángel con las manos abiertas en actitud desolada (detalle)



el contrato entre Jacinto Perales y Salzillo, este último autor de las esculturas<sup>9</sup>.

Obra de juventud destacan las cuatro figuras de arcángeles de 1'75 m de altura y cuatro de ángeles de 1'15 m, además de numerosas cabezas que aparecen en el ático.

Se trata de un Salzillo, en su primera etapa como artista, en donde se destacan todas las constantes en cuanto a la temática se refiere: facciones masculinas, gesto y cabello femenino formas mórbidas y algo delicadas.

Los ángeles adoradores del Santísimo Sacramento del convento de Santa Clara de Murcia, de 1'80 m de altura, están tallados en madera policromada y poseen una hermosa estofa y gran delicadeza.

Tienen un carácter decorativo y se encuentran en una actitud orante, con gran armonía y equilibrio, superiores a la obras del marsellés Antonio Duparc<sup>10</sup>.

Precedente de los angelitos de la Dolorosa de Jesús son los ángeles que acompañan al impresionante grupo de la Virgen de las Angustias de la Cofradía de los Servitas de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Murcia.

Fueron ejecutados, al mismo tiempo que el grupo, en el año 1740, cuatro ángeles según consta en el contrato firmado por la Cofradía del Rosario de los Servitas y Francisco Salzillo<sup>11</sup>.

Figuras talladas en madera policromada y estofada, de unos 35 a 40 cm, un poco inferiores en cuanto a su tamaño a los de la Dolorosa de N.P. Jesús Nazareno de Murcia.

Todos poseen un perfecto y acabado modelado.

El de la izquierda, sentado, le coge la mano inerte de Cristo en actitud de besarla, lloroso y compungido. El de la derecha, arrodillado, le coge la mano izquierda a Jesús contemplándola de perfil, con unos cabellos de minuciosos mechones, muy trabajados por Salzillo, con perfecta anatomía.

En primer término, uno se muestra sentado con la mirada perdida y otro en el extremo aparece en pleno movimiento.

Según el profesor Morales y Marín vienen a ser retratos de niños de aproximadamente un año<sup>12</sup>.

Ángeles de bello modelado, de rostros contorneados y expresivos, de pelos rizados y de manos y pies finos y delicados.

9 Sánchez Moreno, José. 1944-45, pp. 80-90 Morales y Marín, José Luis. 1975, pp. 59-60.

10 Morales y Marín, José Luis. 1975, p. 60.

11 Sánchez Moreno, José: 1983, p. 120.

12 Morales y Marín, José Luis. 1975, p. 60.



Ángel semiarrodillado con rostro compungido y lloroso

### LOS CUATRO ÁNGELES QUE ADORNAN EL TRONO DEL PASO DE LA VIRGEN DOLOROSA DE FRANCISCO SALZILLO

De primorosa, hermosa y bella ejecución podríamos calificar a los cuatro angelitos que acompañan junto a los pies a la Dolorosa de Nuestro Padre Jesús, en los cuatro ángulos del trono, auténtica obra de arte de nuestro inmortal artista murciano Francisco Salzillo.

Fueron ejecutados en el año 1756, a mediados del siglo XVIII, alcanzando un coste de 1.350 reales de vellón<sup>14</sup>, más que la propia imagen de la Virgen Dolorosa.

Son en cuanto a esta iconografía la obra más perfecta y delicada salida de sus manos.

Francisco Salzillo, para dar una nota de colorido, belleza y composición a su paso de la "Dolorosa" del Viernes Santo murciano, hizo acompañar junto a esta bellísima imagen, la composición de estos cuatro deliciosos angelitos, que, colocados a sus pies en los vértices del trono, dan una nota pintoresca al paso. Mostrando sus caras compungidas<sup>15</sup>.

La minuciosidad, el detallismo, la perfección y la belleza son las notas más destacadas en un tamaño tan pequeño, 0'50 m de altura aproximadamente cada uno. Si difícil es conseguir la perfección en la anatomía de un hombre o mujer adulto, aún es más complicada la de un niño pequeño, y aquí Salzillo lo consigue de una manera espléndida y espectacular, pleno de detalles anatómicos extraordinarios. En donde la suavidad del modelado, las morbideces de sus miembros, el fino pulimento y las carnaciones sonrosadas, se hacen evidentes en dichas esculturas.

El movimiento de manos y pies, en clara composición abierta, se hacen ostensibles en todo momento, en cada uno de los ángeles, como una de las notas más sobresalientes del Barroco, más que barroco, yo diría Rococó.

También recuerdan a los ángeles de Jesús, los del retablo de Santa Ana del convento de los Dominicos de Murcia, de entre los años 1740-1745, de 0'78 m de altura a ambos lados del altar, en la parte superior al ático<sup>13</sup>.

En estas obras de tamaño y formato pequeños, Salzillo se muestra un hábil artista, contorneando y dando precisión a los volúmenes y masas de cuerpos tan diminutos, con difícil ejecución en una anatomía tan pequeña. Salzillo se crece como escultor, actuando como un virtuoso y auténtico maestro de la gubia y el cincel.

Para tallar la anatomía de un angelito, que es en realidad un niño pequeño, el escultor tiene que emplear con mucha maña y profesionalidad materiales muy finos, como escofinas, limas buriles, ya que tiene que contornear y moldear bien la figura, dando formas y morbideces a su cuerpo.

13 Sánchez Moreno, José. 1983, p. 125.

14 Morales y Marín, José Luis. 1975, pp. 61-62.

15 Sánchez Moreno, José. 1983, p. 129.

Ángel portando una de sus manos al pecho

Los cuatro aparecen en diferentes actitudes: uno recostado, en difícil y atrevida postura en escorzo; otro semiarrodillado, con rostro compungido y lloroso, con las manos abiertas en actitud de desolación; otro llevando su mano enjugándose sus lágrimas al contemplar el dolor de su Madre la Virgen, y, finalmente, otro portando la mano al pecho.

Hay que destacar en estas obras el minucioso y detallado estudio de sus bellos contornos y suave modelado en el rostro de cada angelito, así como el peinado y finísimos detalles del cabello muy bien trabajado, con todo tipo de buriles, por el gran maestro murciano.

La policromía y las carnaciones sonrosadas en la piel rayan a gran altura; sobre todo, en los delicados paños que cubren sus desnudeces, en tonos azules, verdes y grisáceos.

La expresión en sus rostros es la nota más interesante que pone Salzillo a estos ángeles, llenos de auténtico dolor y tristeza al ver llorar a la Virgen, magistralmente reflejada por nuestro artista murciano. Es en ese signo de dolor y angustia mediante la expresión donde apreciamos la gran maestría de nuestro escultor.

En resumen diremos que se trata de un sublime trabajo, superando a otros muchos artistas de su época que trataron este mismo tema.

## BIBLIOGRAFÍA

- BEDAT, Claude. 1971. *El Escultor Felipe de Castro*. Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, C.S.I.C. Cuadernos de Estudios Gallegos. Anejo XX, p. 94.
- BLUNT, Anthony. 1982. *Borromini*. Madrid, Alianza Editorial, p. 116.
- ENGASS, Robert. 1976. *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome*. T.I. The Pennsylvania State University Press.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción. 1990. *El Escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, p. 113.
- MORALES Y MARÍN, José Luis. 1975. *El Arte de Francisco Salzillo*. Murcia: Tip. San Francisco, pp. 59-60 y 61-62.
- MORALES Y MARÍN, José Luis. 1997. *Escultura Aragonesa del Siglo XVIII*. Zaragoza: Librería General. Colección "Aragón".
- PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la. 1975. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid: Publicaciones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, pp. 148 y 149.



SÁNCHEZ MORENO, José. 1944-1945. *Vida y Obra de Francisco Salzillo. (Una escuela de escultura en Murcia)*. 1ª Murcia: Universidad de Murcia, Nogués, pp. 88-90.

SÁNCHEZ MORENO, José. 1983. *Vida y Obra de Francisco Salzillo*. 2ª Ed. Murcia: Editora Regional, p. 120, 125 y 129.

WITTKOWER, Rudolf. 1979. *Arte y Arquitectura en Italia, 1600/1750*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra, pp. 307-311.

WITTKOWER, Rudolf. 1990. *Gian Lorenzo Bernini*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 38, 230-231 y 275.

*A mi madre.*

JOSÉ LUIS MELENDERAS GIMENO  
ES DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE



# Noticias de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús y de Salzillo en la prensa murciana, 1875-1931

ISABEL MIRA ORTIZ



Penitentes de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús

En la ciudad de Murcia, año 2007, trescientos después del nacimiento de Francisco Salzillo, Salzillo está de moda, dicho sin acentos de frivolidad. Por conocer sus obras hay mucho interés y complacencia. Por otra parte, es motivo de gran satisfacción para los murcianos la manifiesta predisposición y entrega al reto de organizar actos culturales, de investigar documentos y todo tipo de fuentes que lleve al conocimiento de la vida y obra de nuestro insigne escultor.

Así lo evidencian los numerosos actos programados en el presente año, que se conmemora el tercer centenario de su nacimiento; unos que ya se han desarrollado, otros que se desarrollarán a lo largo de los próximos meses, y todos ellos sostenidos por el esfuerzo y colaboración de un grupo de personas que desde

sus respectivos ámbitos ocupacionales o profesionales dan lo mejor de sí mismos, ayudados todos por entidades estructurales como son Caja Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Archivo Municipal y Archivo General de la Región de Murcia, Ayuntamiento, Universidad y La Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, que, además, prepara la publicación que acogerá trabajos varios, entre ellos el presente.

Esta actitud por parte de los grandes organismos de nuestra ciudad queda sellada con la exposición conmemorativa titulada: *Salzillo, testigo de un siglo*, de la cual parte importante está constituida por los pasos de dicha Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, y que se puede visitar parte de la misma en el propio Museo Salzillo,

centro vital de todo el espacio expositivo. También es digno de destacar la publicación de: *Francisco Salzillo: Vida y obra a través de sus documentos*.

Ensanchando estas perspectivas están otros retos personales más humildes, que no insignificantes –pues todo en la vida tiene su tiempo, su espacio y su medida–, como es el caso de la presente aportación. Desde ese estadio del valor de lo pequeño, y sin pensar por ello, necesariamente –como dice Alejandro Dumas–,<sup>1</sup> que lo grande está en lo pequeño, o García Lorca, que defiende también este concepto<sup>2</sup>, asumimos, pues, una parcela concreta como es la de reflejar aquí y ahora el tratamiento y contenidos dados a noticias de la mencionada Cofradía y de Francisco Salzillo a través de la prensa murciana durante cincuenta y seis años (1875-1931). La prensa es un catalizador fluido y certero que por su condición de limitación del soporte escriturario y por su predominio de publicación efímera, no analiza minuciosidades de los asuntos que trata, pero sí ofrece actualidad y una síntesis puntual de los temas barajados, convirtiéndolos en su conjunto en unos textos muy asequibles que se fijan con facilidad y se memorizan sin problemas.

Desde ahí, la prensa es muy estimable en su labor divulgativa, actuando en el caso de Salzillo de plataforma para reavivar su figura y canalizar trabajos de mayor envergadura, unos publicados a través de sus páginas –como es el caso del discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Joaquín García Alix<sup>(1)</sup>, en El "Liberal" del 18 de enero de 1903–, otros orientados y potenciados desde sus páginas a divulgar y expandir su nombre y sus esculturas.

Es cierto que la proyección de la prensa en la sociedad actual ha cambiado notablemente; la prensa es el cuarto poder –según dicen los comentaristas en sentido muy global–. En las fechas que abarcamos en el presente trabajo, la prensa la percibimos sin ese apelativo; más bien la vemos, dicho coloquialmente y con sentido metafórico, como la única ventana por la que muchos veían los asuntos de su ciudad, y un poco los del resto del mundo, a título informativo. En la prensa de entonces no se aprecia que estuviera tan inmersa en crear opinión –más o menos dividida– sino que, para bien de la psiquis de los lectores, se atenia a difundir cultura e informar con moderación y objetividad, sin mayores trascendencias ni implicaciones ideológicas.

Basta hojear sus páginas para encontrar en ellas este aspecto. Ofrecía además obras literarias tan prestigiadas como "La barraca" de Blasco Ibáñez, que se publicaba por capítulos. (En el apartado: Folletín de "El Liberal", en abril de 1906, se inició esta publicación). También obras inéditas como es el caso de una novela de Andrés Cegarra, publicada en "La Verdad", edición extraordinaria del 1 de enero de 1929, pág. 70). En el número extraordinario de Semana Santa de 1931 figura un cuento de José María Pemán, pág. 86, entre otros muchos textos. También observamos en esta prensa no sólo su carácter de tribuna, sino también un estilo muy cercano, relajado y entrañable. Muestra de ello es el artículo "El Aniversario" de don José Pío Tejera ("Diario de Murcia", 9 de abril de 1898), que es todo un canto lírico y emocionado por los sentimientos vividos mientras el autor presenciaba el paso de los Salzillos Viernes Santo en la mañana<sup>3</sup>.

Tanto "El Diario de Murcia" como "El Liberal" de Murcia, publicaciones de finales del siglo XIX y comienzos del XX, respectivamente, constituyen una plataforma cultural-literaria, y para los estudiosos de hoy en día, sus páginas se convierten en una memoria histórica, apreciable y bella por la sencillez y la exaltación que hacen de los acontecimientos locales.

Hay noticias que arroba el leerlas a tantos años de camino. Y todo queda, sin embargo, articulado con la información de noticias importantes de carácter general. De todo ello habla la prensa, pues ya se sabe que, como decimos al principio, es una ventana abierta al mundo, aunque en nuestro trabajo sólo plasmaremos la parte en la que Salzillo es el eje vertebral de las noticias.

En el libro aludido en nuestro primer párrafo contamos con la transcripción paleográfica documental que ofrece referencias de Salzillo, y eso es una aportación rigurosa que todos agradecemos por la necesidad que había de ello y porque permiten revisar contenidos divulgados con anterioridad. Pero hemos de decir que algunos de estos documentos ya fueron publicados a finales del siglo XIX en la prensa murciana, como después veremos. Pero, sobre todo, lo que estos recortes de prensa nos van a exponer es el proceso de elaboración en la proyección y divulgación de la vida y obra de Salzillo, su reconocimiento como gran escultor por parte de los murcianos y el empeño que hubo entre varios intelectuales y murcianistas, a partir de finales del siglo XIX, en sacarlo del olvido.

1 Dumas, Alejandro. 1989, p. 30.

2 García Lorca, Federico. 1980, Tomo I, p. 968.

3 Pío Tejera, José. Aniversario. En "El Diario de Murcia". 9-4-1898, p. 1.



de expandir la obra de Salzillo, convencidos de que es reivindicación justa e imprescindible de realizar. En todos se aprecia un gran reconocimiento y afecto por parte de los murcianos al personaje que tratamos y un lamento común como es el de considerar insostenible que no se le conozca en España y aun en el mundo entero.

Todas las noticias recogidas insisten en que Salzillo es un gran escultor y un hombre admirado por todos los que conocen su obra, excepto algún que otro de los visitantes, como fue el caso de don Benito Pérez Galdós<sup>5</sup>. Y una manifestación prevalece en casi todo cuanto hay escrito, como es la de advertir la honda religiosidad que brota de los murcianos al enfrentarse a las esculturas de Salzillo. Religiosidad palpitante en este escultor que raya en un gran misticismo, según palabras del profesor de Historia Antigua de la Universidad de Murcia José Antonio Molina, emitidas en su conferencia: "El Azotado de Salzillo. La Sangre como valor simbólico", el día 23 de marzo en el Centro Cultural Las Claras de Fundación Caja Murcia.

Otra consecuencia es que una parte de estas noticias conlleva que muchos de los que hablan de la obra de Salzillo expresan también sus impresiones sobre el pueblo murciano. Hay textos en este sentido, como es el caso de Antonio Zozaya y de Emilia Pardo Bazán (artículos publicados, respectivamente, en "El Liberal" de Murcia, 1 de octubre de 1902, y en Madrid, en la revista "Letras de Molde", 1905), muy líricos y muy descriptivos.

Zozaya dice algo tan expresivo como: "*Llegar a Murcia y no admirar las esculturas de Salzillo sería pedir patente de incultura o indiferencia culpable*". Y Emilia Pardo Bazán escribió sobre nuestra huerta: "*Desde Alguazas, por fin, asoma el lujo de los fértiles campos... Recuadros de hortaliza, altos y gráciles cañaverales en flor, sendicas, mucho pozo, mucha noria y ese vaho imperceptible de las plantas regadas al beber el sol de los aljófares depositados en sus hojas. La contemplación del paisaje y su lirismo no son impresiones espontáneas; proceden de la reflexión*".

5 Don Benito Pérez Galdós visitó Murcia el día 9 de octubre de 1903. La noticia se ofreció en "El Liberal" del día señalado, pág. 3, y dice así: "Esta mañana en el correo de Madrid ha llegado a Murcia el insigne novelista D. Benito Pérez Galdós. Como se presumía, el recibimiento ha sido muy afectuoso. Desde el Círculo de Bellas Artes se han dirigido a la estación muchos carruajes particulares ocupados por muchas significadas personas...". Pero los pasos de Salzillo no le resultaron del todo válidos. Germán Ramallo Asensio, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, menciona en un artículo la acusación por Pérez Galdós a Salzillo de "Un realismo espantoso y aterrador", recogida por Pardo Canalís, E. 1983, p. 8.

Son textos que nos ofrecen adentrarnos en la obra de Salzillo de forma más variada y reflexiva. En este mismo artículo, doña Emilia dijo centrándose en la obra de Salzillo: "*Salzillo ha comprendido la sublimidad del Huerto, ese Olimpo del alma cristiana, iniciada en los misterios dolorosos y que le inspiró los mejores, sin duda, de sus pasos: El Prendimiento y La Oración*"<sup>6</sup>.

Pasamos, pues, a reseñar noticias de prensa significativas tanto sobre la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús como sobre Salzillo, publicadas durante el periodo 1885-1931, de las que hemos seleccionado las que nos han resultado de mayor interés. Son muchas las publicadas y quizás también las escogidas, obligándonos a reducir estos textos, aunque haremos constar de ellos su parte más explícita.

## TEXTOS DE PRENSA 1875-1931

### 1875, 31 DE MARZO Y 1 DE ABRIL, "LA PAZ" DE MURCIA. ARTÍCULO DE RAMÓN CHICO DE GUZMÁN<sup>(1)</sup>

En estas fechas Salzillo, era muy poco conocido por el público en general. Que se publicara este artículo, de carácter biográfico, debió ser una auténtica novedad. Otro concepto surge si lo valoramos desde el punto de vista de los seguidores más interesados, o más intelectuales y especializados, habida cuenta que en 1800 Ceán Bermúdez ya publicó la biografía de Salzillo, incluida en su libro: *Diccionario histórico de los más Ilustres Profesores de Bellas Artes*<sup>7</sup>, obra conocida entre este grupo de seguidores aludido.

Este artículo constituyó un lanzamiento humilde, pero veraz, además de un homenaje al biografiado, ya que la prensa llegaba a numerosos pueblos y hogares y fueron muchos los que descubrieron a Salzillo tras 75 años de notorio abandono de recuerdo a su persona. Vuelve a surgir así con tal vitalidad que a partir de esta fecha será intermitente su recuerdo en la prensa local y nacional.

Numerosos escritores, famosos, se ocuparían de Salzillo y de sus esculturas, y también los murcianos que residían en

6 Pardo Bazán, Emilia. 1900. Reeditado por: Rubio Jiménez, Jesús. 2001.

7 Martínez Ripoll ofrece un completo informe sobre la fuente utilizada por Ceán Bermúdez, que ha resultado ser la biografía escrita por Luis Santiago Bado, amigo personal de Salzillo, redactada tres años después de su muerte. Martínez Ripoll, Antonio. 2006.



otras ciudades y que publicaron en otros periódicos foráneos noticias sobre él. En el periodo que abarcamos, lo publicado tiene un denominador común, que es dar a conocer a Salzillo, honrar su memoria y reivindicar su categoría máxima como escultor. Los textos primeros –como es el caso del presente– hacen hincapié en explicar la vida de nuestro escultor y justificar el que fuera tan poco conocido. Aspecto que se repite mucho, como podremos apreciar. Chico de Guzmán inicia así su discurso:

*Pocos españoles, a excepción de los hijos de Murcia, conocerán a Zarzillo, al modesto escultor, cuya vida tranquila se deslizó siempre sin salir de los muros de la bella ciudad que lo vio nacer... El escultor Zarzillo es una gloria de nuestra patria, uno de esos hijos predilectos del arte, honra y orgullo de las naciones que tienen la gloria de poseerlos; si hoy no está a la altura de Alonso Cano y Berruguete no es culpa suya; las joyas de su genio, las maravillas de su buril, claman por él muy alto. Quiero romper con desesperada fuerza las puertas del olvido, para hacerle un digno lugar en la historia, pero la desidia de sus compatriotas que han escondido esas joyas, han ocultado esas maravillas, es únicamente responsable del olvido en el que yace su nombre.*

Chico de Guzmán se sigue expresando con vehemencia, y pesadumbre al mismo tiempo, por la situación de Salzillo del escaso reconocimiento y divulgación de su obra. Se lamenta de que no existan estudios sobre él. Esta llamada tuvo su reacción, pues a instancias de Fuentes y Ponte, Andrés Baquero Almansa, en 1885, escribió el libro: *Los profesores de Bellas Artes murcianos*, nuevo manual de biografías de murcianos ilustres, entre los que figura Salzillo, que fue publicado en 1913. Un estudio monográfico sobre Salzillo lo realizó en 1942 José Sánchez Moreno; fuente ampliamente conocida por todos los murcianos.

Es justo recordar la circunstancia de que gracias a la procesión de Viernes Santo, organizada por la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Salzillo era conocido y admirado en Murcia. Sus pasos eran fuentes vivas de fe para los procesionistas y espectadores de esos desfiles pasionarios. Desidia por parte de los murcianos en divulgar esta obra hemos de decir que es opinión plasmada en numerosos textos. No es el momento ni el trabajo que deba recoger estas citas, pero realmente son numerosas. Quizás las más descarnadas versen sobre la imperiosa necesidad de edificar un espacio digno para albergar los pasos de Salzillo. Zozaya

y Emilia Pardo Bazán, ambos citados antes, así lo expresan, entre otros muchos.

*(Las siguientes noticias corresponderán, todas, a páginas de "El Diario de Murcia")*

#### 1883, 7 DE MARZO

*Velada Literaria en el Casino de Murcia.* El periódico dedica un cuadernillo especial de ocho págs. "Velada Literaria y Musical", celebrada en el Casino de Murcia, la noche del 3 de marzo de este año, en honor del insigne Salzillo con motivo del primer centenario de su muerte". Participan varios autores en este evento, entre ellos, Tomás Galiana, Tomás Maestre Pérez, María de Yarmonth, Julián Lacierva, José Martínez Tornel<sup>8</sup>, Sánchez Madrigal, entre otros. Pío Tejera escribe sobre las obras más famosas de Salzillo, y uno de los párrafos dice:

*Salzillo no amaba el arte por el arte mismo, como ahora se dice, sino por lo que en él había de ser expresado. Pruébalo el carácter unigénito de todas sus obras. Y La Dolorosa, La Oración en el Huerto, El Prendimiento y La Caída son otros tantos testimonios elocuentes de que su autor ha podido decir, como el divino Rafael: "Quiero consagrarme al arte sólo por servir a Dios". Sus admirables "pasos" han servido más que todos los sermones y pláticas doctrinales pronunciadas desde los púlpitos de nuestras iglesias.*

#### 1883, 8 DE MARZO, PÁGS. 1 Y 2

Fechas del primer centenario del nacimiento de Salzillo. Se organizan dos veladas literarias, una en la Universidad de Madrid, dirigida por la colonia de murcianos residentes en esta ciudad, y otra la ya aludida en el Casino de Murcia, organizada por intelectuales murcianos seguidores de Salzillo. En esta crónica se alude al error del periódico "La Paz" de Murcia al dar noticias contradictorias de tal celebración, teniendo como protagonistas de las mismas a los herederos de Salzillo, que no fueron invitados a ningún acto, hecho que provocó lamentables quejas por parte de los herederos

<sup>8</sup> José Martínez Tornel intervino en este homenaje con el poema *De aquí al Cielo*. Parte del mismo constituye el himno a la Dolorosa de Jesús, estrenado con motivo de la coronación celebrada el pasado 22 de octubre de 2006, acontecimiento que se desarrolló en la plaza Cardenal Belluga. A este himno le ha puesto música Abel Moreno Gómez. Las composiciones literarias de dicha velada están publicadas en "El Diario de Murcia" del día 7 de marzo de 1883 (Nº. 1.220) y ocupa ocho páginas. También figura el texto del himno en el cuaderno que con motivo de la coronación de la Dolorosa editó la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús el pasado mes de octubre de 2006.

y un cruce de acusaciones que terminaron con pena y sin solución. Su bisnieta, Emilia López, remite una carta de la que son interesantes los siguientes datos:

*Sr. Director del Diario de Murcia. Muy Sr.mío: Me atrevo a molestar la atención de V. para disculparme, por no haber prestado mi concurso a las fiestas del Centenario de D. Francisco Salzillo. Me consideraba obligada a ello en primer término, como biznieta que soy del ilustre escultor. Pero la especial organización que se ha dado a estas fiestas, las ha hecho pasar casi desapercibidas, para los que no tenemos la dicha de vivir en nuestro suelo natal. Dedicada desde hace algunos años a la enseñanza de las Artes del Dibujo en esta Corte, no me entusiasma la gloria de mi antecesor menos que a cualquier otro de los individuos de mi familia y no hubiera sido ciertamente exagerado, por parte de los organizadores del Centenario, dirigirme una invitación..., a la que me hubiera apresurado a corresponder enviando al menos la colección que guardo de las obras de mi bisabuelo.*

¿Sería muy atrevido pensar que Salzillo además de su obra escultórica pintó cuadros? Da la impresión que la anunciada colección era fácil de transportar, al menos no se repara en dificultades, de ahí que surge la idea de que heredó su bisnieta esculturas y, posiblemente, cuadros de dibujo o pintura realizados por Salzillo, cosa, por otro lado, consecuente. Todos hemos comprobado la belleza de la pintura en sus esculturas. Son auténticas filigranas las flores y tallos vegetales con los que imprime calidad a los atuendos. Ahí tenemos, obviamente, a Salzillo pintor.

De Salzillo como pintor nada ha llegado hasta nuestros días. Sí se sabe que él se autodefinió como tal, por única vez, cuando firmó junto a su hermano José y Francisco González, poder a favor del escultor y arquitecto José Pérez, en Madrid, para que "reclame ante el Consejo Real que se les excluya del sorteo de milicias de Murcia y se les borre del padrón, al estar exentos por privilegio real". Esto se producía el 13 de noviembre de 1743<sup>9</sup>. En cualquier caso, lo que se confirma con esta noticia es que su bisnieta sigue la saga de artistas que trabajan en el medio de las Bellas Artes, en este caso –como la interesada expresa– "dedicada a la enseñanza de las Artes del Dibujo". Otro registro de esta carta se centra en el propio centenario, al que define de "fiesta". Sobre el evento escribe su organizador al director del periódico "El Diario de Murcia":

*Por la prensa de Madrid tendrá ya conocimiento detallado de la solemnidad literaria, que los murcianos celebramos en la noche del último sábado, en la Universidad Central, bajo la presidencia de ilustres hijos de Murcia, el senador Sr. Fernández y González, el poeta Sr. Arnau, y el Sr. Benavente, miembro de la Real Academia de Medicina... Estando presentada la velada por los señores Baquero, Peña, Vicente y Aldeguer.*

Hay una tercera carta dirigida al periódico "La Paz" de Murcia, en términos similares a los de Emilia López, firmada por Ricardo López, que se presenta como heredero de Salzillo, sin aclarar el grado de parentesco ni ocupación profesional que desempeña; sólo alude al despropósito de no ser invitados los herederos a la fiesta del centenario y asistir a la misa celebrada en memoria de Salzillo en el más absoluto anonimato y ocupando un escondido lugar en la iglesia. Pero nuevas informaciones de interés recaban estas cartas y es que el centenario de Salzillo se celebró a nivel de intelectuales, pero no se advierte que fuera, para nada, compartido con el pueblo, lo cual confirma la pesadumbre de Chico de Guzmán y sus quejas.

En Murcia, en el Casino, simultáneamente al evento de la Universidad de Madrid, se celebró la ya dicha velada literaria. Tuvieron lugar otros actos como el del día 2 de marzo, que se depositaron coronas de flores en la tumba de Salzillo. El día 10 se celebró velada literaria en el Seminario de San Fulgencio, y el día 11 se pudo ver por primera vez el Belén de Salzillo al exponerlo al público su dueña, la señora marquesa de Salinas<sup>10</sup>. El Belén se descubrió a los murcianos con este motivo y a partir de ahí se convirtió en lo que hoy es, una cita obligada a exponerlo cada año en las fiestas de la Navidad para gozo de los visitantes.

#### 1883, 18 DE AGOSTO, PÁGS. 1 Y 2

Es publicado un artículo de Ortega y Munilla<sup>(11)</sup> (padre de Ortega y Gasset), escrito con motivo de su visita a Murcia y haber visto los pasos de Salzillo<sup>11</sup>. Con el protocolo literario, retórico y elegante de su tiempo habla el autor de su indoc-

10 Todos estos datos están recogidos del periódico "El Diario de Murcia" del día 4 de enero de 1884, pág. 3, que ofrece un resumen tipo telegrama de noticias publicadas durante el año 1883

11 José Ortega y Munilla (1856-1922) es el padre de Ortega y Gasset. Doctor en Leyes ejerció la profesión de periodista y llegó a poseer una cadena de prensa que fue el trampolín de la generación del 98 en sus comienzos. Autor de varios libros. Al conocer la obra de Salzillo escribió un hermoso artículo en el que le brinda un sumo reconocimiento personal y artístico.

9 Peña Velasco, Concepción de la, y Belda Navarro, Cristóbal. 2006, p. 86.

AÑO V.

Sábado 18 de Agosto de 1883.

Núm. 1352

# EL DIARIO DE MURCIA

DIRECCION: CALLE DE SAN NICOLAS, 32

PERIÓDICO PARA TODOS

PRECIO: JUNTO BRASAS AL MES.

## LO DEL DIA.

A continuación leerán nuestros lectores el precioso é inspirado artículo que nos ha dejado á su despedida el Sr. Ortega y Munilla, que lo ha escrito á instancias nuestras y después de haber admirado las esculturas de nuestro ilustre Salzillo. Varios murcianos, amantes de este eminente escultor, hemos convenido en formar un álbum, donde todas las personas notables que visiten el museo religioso de Jesús, pongan su firma y algunas frases en que consten sus impresiones ante la vista de aquellas grandiosas obras de arte. En ese álbum, y en su primera página, estará el artículo del Sr. Munilla. Con todo esto, nos proponemos que sea admirado en España, como debe serlo, el que, hace un siglo, sólo de algunos eruditos ha sido conocido fuera de Murcia.

No es punto de vanidad local el entusiasmo que sentimos por nuestro escultor, es amor al arte, es noble deseo de que se haga justicia al mérito de aquel gran hombre, que vivió y murió casi desconocido por su apego y predilección á esta tierra, que le aislaron de los grandes centros en que indudablemente hubiera brillado. Puesto que si trabajó sóloamente para nosotros, trabajemos nosotros por él y por honrar debidamente su nombre.

Nada tuvo ayer el día de extraordinario, ni aun el calor; en buena hora lo digamos. El malá incoporable de la insuccion y del aburrimiento, fué lo que encontramos por todas partes.

Este día tiene malas tradiciones, como lo probaremos registrando los números de *EL DIARIO* publicados en iguales días de años anteriores.

Día 17 de Agosto de 1879. Encontramos una noticia que por sí sola prueba lo que en cuatro años han variado las circunstancias. La noticia más local que en dicho número hallamos es la siguiente:

«Al dar la oracion, el guarda del Jardín de Floridablanca hizo salir á los que en dicho amenó sitio pasaban.»

17 Agosto de 1880. En el número de este día publicamos un sentido memorial, suplicando á nuestro ilustrísimo prelado se dignase mirar con ojos compasivos al sub-diacono D. Mariano Gonzalez y lo elevase á mayores órdenes. Por cierto que el dicho memorial no ha producido todavía ningun resultado.

—Se temía, en este día, por la vida del Sr. Ledesma, que recordarán los lectores cómo fué herido á Mula.—Estaban recién venidos en Santa Catalina del Monte los nuevos frailes.—Día del mayor entusiasmo por las minas de Miravete.

17 Agosto 1881. Se dió mortilla por la

noche á los perros.—Dejó la alcaldía don Luciano Díez, por indisposicion.

17 Agosto 82. Qué casualidad! Salí á empezar las obras que habian de hacerse en una de las márgenes del río, una comision, que... no las ha empezado todavía, ¡aunque creemos que ayer, al año justo, se han dado los recibos del reparto que se va á cobrar á los interesados.—Se inauguró el alambrado del jardín, á cuyo suceso dedicamos unos versos que empezaban:

Es lástima que tan tarde  
se haya alambrado el Jardín,  
cuando ya no quedan días  
ni noches para ir allí.  
Es un sitio delicioso  
y de mucho porvenir....  
como se está viendo.

## SALZILLO.

Errantes y tristes andaban por España las musas de Murillo y de Velazquez.

Viudas de aquellos dos géneos, que eran el uno la paloma y el otro el águila de las artes, veían derribarse, carcomidos de olvido, los ideales del siglo clásico, cuando acertaron á hallarse junto á una orca donde respiraba su primer día de vida un infante, en esta misma tierra. Dijo la musa de Velazquez al mito murciano:

—Tú verás la vida como Velazquez: tú tendrás el secreto de la verdad: bajo tu mano palpitará la humanidad. Será escudo de Dios en lo de poder crear.

Y dijo la musa del angélico pintor sevillano:

—Tú llevarás en tu cerebro tu parte de paraíso y botarán, en tus sueños angélicos, visiones jamás vistas por otro hombre, después ni antes que por Murillo.

Allí nació Salzillo, en cuyo espíritu parece que funcionan un microscopio cuando mira á la tierra, un telescopio cuando mira al cielo.

La primera página de un libro dedicado á Salzillo debe estar escrita en el vocabulario magno y expresivo de Castelar, ó en el estilo grandioso de Victor Hugo.

Hablar del génio es difícil siempre, porque no se puede tocar lo divino sin mancharlo. Encargar á mi entusiasmo indolente que desempeñe tan difícil mision, es encargar á la brizna de hierba el cantar la apología del bosque. No escribiré por esta página, la mancharé y mi único acierto será, que bajo esa mancha de tinta castellea mi admiracion.

Hay quien se asusta del realismo y cuando pasa cerca de una obra realista esquiva la ropa temiendo salir con lodo, pero ¡ay! que el realismo de Salzillo es la idealidad con alas de ideas y pés humanos. Ved en Angul, esa figura sobrenatu-

ral que se arranca de donde la clavó el marfillo del artista para volar en una atmósfera superior, es la musa de Salzillo. Con aquellas esbeltas alas ha cruzado las capas de espesa atmósfera que envuelven á la tierra; con aquellos ojos ha penetrado el misterio de los cielos: con aquel orgánico amasado con la pasta ideal de los sueños, ha sentido las palpitaciones rítmicas de la vida paradisíaca. Como su ángel, vuela; como su ángel, vive entre los hombres rodeado de esplendores celestes.

Salzillo es el génio provincial auscultado á los pechos de la musa indígena, en los que ha gustado las dulcedumbres pátrias, vaciando en el molde de su personalísimo estilo los ideales del misticismo español, del misticismo sonriente de San Juan de la Cruz, del misticismo severo y magestoso de los Fray Luis, del misticismo amoroso de Santa Teresa; no de aquel sentimiento que hería con rasgos duros y sublimemente tenebrosos las tablas de Alberto Durero, donde gira en funeral rueda la danza de la muerte; ni tampoco del que hizo vibrar con relampagos de sangre los lienzos de la historia del martirologio cristiano. Viviendo en las márgenes del Segura, en esta atmósfera de fuego y aromas, donde la humanidad fulgura con las llamas de la harmonía y del ingenio, donde es la vida un beso que todos los días dá el sol á la tierra al dejarla aun ruborizada en su lecho nupcial de arabares y palmeras, no podía dacer para las artes ese misticismo sombrío: se veía á Dios á través de la alegría azul de los cielos, se le adoraba como á un padre cariñoso y pródigo.

Salzillo, es así: humana lo divino, divina lo humano, estudia el rinculo y sube por una serie de estudios anatómicos á buscar el origen de la vida. Llega al cielo, no para dejar en él sus obras inaccesibles á los ojos del hombre, sino para volver con ellas, impregnadas del polvo dorado de las estrellas, á la superficie de la tierra. Cuando abris los ojos y contemplais sus obras, dáis un grito de júbilo. ¡Ah! sí, este es Dios, este es el cielo, que pueden haberse desvanecido, fantesmas de humo, en el gran derrumbamiento filodélico del siglo, pero viven por siempre en la imaginacion meridional.

No la gloria de Salzillo, sino la vuestra, necesita que Murcia le erija una estatua. Este deseo de todos será algun día un hecho? Me gozo en esperarlo.

J. Ortega Munilla.

## CORRESPONDENCIA.

Madrid 16 de Agosto.

Por lo que hace á la política interior, siguen las impresiones de estos días, poco

preparación para escribir de tan insigne escultor. Términos que llaman la atención dichos en tan temprana fecha por tan reconocido periodista y escritor.

Mas a pesar de ello escribe este artículo, que podría ser catalogado como relato breve, ya que simula una conversación con las musas de Velázquez y de Murillo que ante la cuna de Salzillo el día de su nacimiento presagian y hacen volar desde las nubes el talento artístico de tan diminuto ser. De él dicen estas deidades que es un predestinado a llenar el espacio de su arte sublime. Arte que, como conocemos, es religioso, barroco, realista, idealizado, bello, profundo, impregnado de voz que dialoga con el mundo entero sobre lo divino y lo humano y que el autor expone así:

*Estas viudas de aquellos dos genios, que eran el uno la paloma y el otro el águila de las artes, veían derrumbarse carcomidos de olvido, los ideales del siglo clásico, cuando acertaron a hallarse junto a una cuna donde respiraba su primer día de vida un infante, en esta misma tierra. Dijo la musa de Velázquez al niño murciano: Tú verás la vida como Velázquez; tú tendrás el secreto de la verdad; bajo tu mano palpitará la humanidad. Serás emulado de Dios en lo de poder crear. Y dijo la musa del angélico pintor sevillano: Tú llevarás en tu cerebro tu parte de paraíso y flotarán, en tus sueños angélicos, visiones jamás vistas por otro hombre, después ni antes que por Murillo<sup>12</sup>.*

Ortega y Munilla con su escrito da credibilidad con sus palabras a la visión de Salzillo como genio absoluto y termina su artículo aludiendo a la necesidad de erigir una estatua que inmortalice su presencia en la ciudad de Murcia, lo que espera ver realidad, y en la que se goza. Como consecuencia de esta visita y de las conversaciones mantenidas con el ilustre periodista y miembro de la Real Academia Española desde el año 1902, varios murcianos seguidores de Salzillo comunicaron lo siguiente:

*Hemos convenido en formar un álbum, donde todas las personas notables que vienen al museo religioso de Jesús pongan su firma y algunas frases en que consten sus impresiones ante la vista de aquellas grandiosas obras de arte. En ese álbum, y en su primera página, estará el artículo del Sr. Munilla, con todo ello nos proponemos que sea admirado*

*en España, como debe serlo, el que hace un siglo, sólo de algunos eruditos ha sido conocido fuera de Murcia. No es punto de vanidad local el entusiasmo que sentimos por nuestro escultor, es amor al arte, es noble deseo de que se haga justicia al mérito de aquel gran hombre, que vivió y murió casi desconocido por su apego y predilección a esta tierra, que le aislaron de los grandes centros en que indudablemente hubiera brillado. Puesto que él trabajó solamente para nosotros, trabajemos nosotros por él y por honrar debidamente su nombre.*

Es imprescindible reflexionar en los contenidos de estos primeros textos reivindicativos para poder evaluar una serie de conclusiones que sin duda nos darán un perfil de la proyección que se gestó sobre la personalidad de nuestro escultor en torno a finales del siglo XIX. Vemos en esta insistencia de que Salzillo vivió aislado uno de los datos expandidos más negativos y que más han confundido sobre su proyección artística. Estimamos, sin embargo, que no prodigarse en otras ciudades sólo patentiza que era una persona sosegada, tímida, intimista y entregada en exceso a su taller, pero no es indicativo, no al menos de forma significativa, que estuviera aislado, ya que, artísticamente, conoció bien la obra de los principales escultores de su tiempo y también lo que se hacía fuera de nuestras fronteras. Es conveniente, además, valorar que tenía exceso de encargos y no daba abasto a tantos compromisos contraídos.

Al ser estudiados los documentos sobre Salzillo, se ha modificado esta actitud. Paulatinamente va diluyéndose el tópico del aislamiento para prevalecer la realidad, que no es otra sino que Salzillo conoció bien la obra de los autores más destacados; poseyó, heredados de su padre y otros adquiridos por él, modelos clásicos en escayola, tratados de arte y numerosos grabados, amén de su relación personal con los más destacados e importantes intelectuales de Murcia.

No viajar no es sinónimo de aislamiento, si acaso, puede ser una circunstancia que limite la expansión de su obra. A Salzillo, a través de las estampas que por entonces circulaban por los talleres de los artistas, los libros consultados y lo relacionado que estuvo con personas que vivían fuera de Murcia o viajaban a Roma, Madrid y otras ciudades del mundo, lo acreditan como artista informado (reciclado que diríamos ahora). No olvidemos que estudió en el colegio de los Jesuitas, que poseían una recia biblioteca en la que consultaría tratados de arquitectura, escultura, pintura y grabados de obras famosas, que es otro factor importante en su visión del arte en general.

<sup>12</sup> Los párrafos originales de los textos expuestos están escritos en letra cursiva para diferenciarlos, ipso facto, de los comentarios generales realizados por la autora de este trabajo.

No ignoremos, como ha hecho observar el profesor Belda Navarro al impartir en la Universidad de Murcia el Curso de Promoción Educativa "Salzillo, testigo de un siglo", que Salzillo tenía relación con Floridablanca, Jesualdo Riquelme, el canónigo Marín y Lamas, Luis Santiago Bado y otros; además de conocer personalmente a Jaime Bort y cuantos artistas trabajaban en el imafrente de nuestra Catedral en aquellas fechas de mediados del siglo XVIII. A través de estas personas tuvo seguimiento de las corrientes de arte, de los estilos, de los autores y de lo que se hacía en Italia, Países Bajos, etc. Información del cardenal Belluga que residía en Roma seguro que le llegaba a través de la correspondencia que sin duda mantendrían.

### 1886, 3 DE ENERO, PÁG. 1

En este periódico había una sección titulada "Revista de la Semana" compuesta por una columna que trataba temas varios. En el periódico de la fecha aquí señalada, curiosamente, hay un artículo que es iniciado observando que "la pasada semana tiene días de dos años, cuatro de la deseada agonía de 1885 y tres de los suspirados albores de 1886". Al hablar de "el Niño Jesús que pasea todavía por las calles haciendo sus visitas a las gentes cristianas, y pidiendo su aguinaldito<sup>13</sup>", cita también el Niño Jesús tallado para el Belén y que tan sólo mide nueve centímetros, y es propiedad de la señora marquesa de Salinas. Son curiosos los datos que da el columnista, aunque van sin firmar:

*De buena gana se lo robaríamos. Una onza de oro valió al artista esta pequeña escultura, dada como regalo y no como precio, por el abuelo de la marquesa a su amigo escultor; pero vale infinitamente más<sup>14</sup>. Son estos días propios de recordar cosas. Salzillo es el escultor de los Niños-Jesús. Seguramente, entre los conventos de monjas de esta ciudad, nada más, tendrá unos doscientos. En todos ellos se ve la mano de aquel artista inspirado. Cuanto es en la cara del Cristo de la Caída, dolor e infinita amargura, es en el tipo ideal del Niño Jesús,*

13 Este Niño Jesús, obra de Salzillo, que paseaban por las casas en las navidades de 1885-6, pertenecía a las Religiosas Capuchinas de Murcia. Lo llevaban reclinado en una cesta-cuna, con lujosas mantillas, con cien cadenitas de plata y otros tantos dijes. Las señoras lo sacaban de la cesta, lo tomaban en brazos, lo besaban y hacían que lo besaran cada uno de sus hijos presentes en la casa. El cronista de referencia narra que una de estas madres tenía una hija pequeña muy enferma a punto de morir, acostó a este Niño Jesús que la visitaba junto a la niña, a la que se lo dio a besar, le pidió que la salvara y, curiosamente, desde ese instante la niña empezó a mejorar hasta curar del todo.

14 El abuelo de la marquesa de Salinas es don Jesualdo Riquelme y Fontes, que fue el que le encargó a Francisco Salzillo el Belén en el año 1776.

*concebido por Salzillo, inocencia celestial, dulzura divina, perfume de ósculos maternos, algo divino-humano que no acierta uno a comprender, aunque sabe que debe adorar. Son Niños, los de Salzillo, que exhalan ese olor indefinible, ese perfume de mujer, que trasciende en la boca de los que beben el néctar tibio de la vida y el abundoso pecho de la madre. Para tener en dos figuras y leer de una sola mirada la primera y postrer página del poema de la Redención, bastaría colocar al pie del Cristo de Velásquez, un Niño Jesús de Salzillo.*

Son frecuentes las referencias a grandes pintores, vinculando e igualando sus calidades artísticas a las de Salzillo. Y comprobamos que en estas fechas, 1886, Salzillo es plenamente reconocido entre los murcianos, a pesar de la parquedad en promover actos que difundieran su vida y obra. (Antes ya aludía una noticia a este abandono, y el propio Ortega Munilla decía lo de "Que se haga justicia al mérito de aquel hombre que murió casi desconocido".) Sin embargo, es significativo que se celebró su primer centenario tanto en Murcia como en Madrid, en los cuales participaron nombres de reconocido prestigio intelectual; esto al margen de las quejas y críticas que ocasionó la organización del evento.

### 1886, 29 DE ABRIL

El tema de esta noticia es sombrío, pero ahí está y por ello lo reseñamos. Trata de un brote de carcoma que se apreció en las esculturas de Salzillo propiedad de la Cofradía de Jesús, creando un gran desasosiego. Se buscaron de inmediato la persona y el tratamiento que atajara semejante proceso y se pusieron los mejores medios para solucionar tan grave problema. Se consiguió, obviamente, poner fin al proceso iniciado de carcoma, demostrando una vez más la vigilancia y cuidado de tales obras, en todo momento, por parte de quienes las custodian y mantienen a buen recaudo.

Cuestionar esta atención es otro de los tópicos que aparecen con frecuencia en los textos más antiguos. Doña Emilia Pardo Bazán, antes citada, arremetió sobre la descuidada conservación de estas esculturas y hacía una llamada de atención para corregirla; bien es cierto que ella se centraba más en que tuvieran un espacio más adecuado.

Pero el caso que ahora comentamos demuestra la atención ejercida por sus custodios. No digamos ya los recursos buscados hasta conseguir poner a salvo esta obra durante el conflicto bélico iniciado en 1936, gracias a lo cual, íntegras, se salvaron tan magnas esculturas de la destrucción o la pérdida. También en los desvelos por conseguir el ansiado Museo Salzillo, que

fue inaugurado, por fin, en 1962. Centrándonos en la noticia de la carcoma en la prensa y las opiniones que merecían el desbordante arreglo de "La Cena", transcribimos que:

*Viernes Santo, la piadosa y procesión de este día, tenemos entendido que llevará este año un gran acompañamiento, pues saldrán en ella muchos mayordomos y bastantes coros en los pasos. El tiempo que eleva unas cosas y destruye otras, ha consagrado el hecho de que sean los mayordomos de la Cofradía de Jesús, los encargados únicos de la guarda y custodia de las esculturas de Salzillo. Y, precisamente, han venido a confiarles esas joyas cuando el mismo tiempo se ceba en ellas con la carcoma. En cuanto a lo que se dice de los propios adornos de los pasos, nuestra humilde opinión es que no siendo antiestético, o impropio, todo adorno, todo lujo, toda riqueza nos parece poco. Será impropio poner en La Cena candelabros de plata y lujosa vajilla y abundancia de manjares; pero ¿qué tiene que ver eso?*

Insta el autor a los mayordomos, en otro párrafo más adelante, a trabajar por erradicar la carcoma, advirtiendo que se haga con los pasos lo que ya se hizo con el Ángel de "La Oración en el Huerto" y demás figuras de dicho paso. En definitiva, que se traten a través de un riguroso profesional seguro de sus conocimientos y respeto a la obra, como lo hizo la mano hábil del señor Baglieto. Sobre la procesión de Viernes Santo era costumbre que detrás de cada paso actuara un coro que solía cantar el "Miserere"<sup>15</sup>. Y en estas fechas, la concepción escenográfica de las procesiones era mucho más limitada y humilde, de ahí la protesta ante la exuberante mesa del paso de "La Cena". Era difícil aceptar tanto lujo en un evento penitencial, y es difícil entenderlo teológicamente, pues su sentido espiritual y de comunión se anula ante tal derroche y alarde de abundancia.

Lo cierto y verdad es que el banquete, con carácter simbólico, está presente en la vida del hombre a lo largo de la Historia y en todas las culturas<sup>16</sup>. El banquete es el símbolo

de la comunión de Cristo-hombre, del hombre con el hombre. Mas, por otro lado, debemos de enjuiciar estas opiniones sin olvidar que nuestras formas litúrgicas son hijas de Bizancio, de aquella cultura exuberante, preciosista que llevaba a su máximo exponente la convicción de que a Dios hay que ofrecerle lo mejor y que todo cuanto represente a Dios o esté en contacto directo con representaciones de Dios ha de estar tratado con las mejores calidades y generosidad posibles. Ha de ser, en definitiva, expresión del amor hacia Dios y del gozo del hombre al llegar a Dios.

El hombre, al crear arte, mirar arte, conocer el arte, es el hombre que busca a Dios, camina hacia Dios, llega a Dios. Narciso Yepes, en el último párrafo de su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, decía que "El arte es la sonrisa de Dios". Este mensaje, pues, expuesto en este texto, sigue presente en nuestra procesión de Viernes Santo, con todos los ingredientes plásticos y espirituales que el banquete como comunión conlleva. Es La Cena del Señor, todo un símbolo, todo un salmo, toda una expresión de gozo que, a pesar de la abundancia, su fondo es el de un amor místico.

### 1887, 18 DE JUNIO, PÁG 3

La publicación es una carta del poeta murciano don Ricardo Sánchez Madrigal dirigida al director del periódico don José Martínez Tornel, en la cual envía "un proyecto para honrar al escultor murciano Salzillo y extender su merecida fama", argumentando que:

*La explosión de entusiasmo y de legítimo orgullo que en esa capital ha causado el discurso del Marqués de Molins, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la parte que se refiere al escultor Salzillo, primera gloria artística de Murcia, y una de las más puras y brillantes de España, me brinda ocasión de proponer a mis paisanos una idea. Debía existir en Murcia una Sociedad con el nombre de Salzillo, cuyo único objeto fuera honrar y enaltecer, dentro y fuera de*

<sup>15</sup> En estas fechas sonaba mucho el "Miserere" de José Verdú, sobre el que Antonio Ramírez Pagán, en "El Diario de Murcia" del 25 de marzo de 1883, escribía: "El Arte y la Religión, ya que no puede decirse que son hermanos, por no igualarlos en categoría, pertenecen, cuanto menos, al mismo orden de cosas. Acaso haya sido la música la última de las Artes que ha venido a dejar sus divinas creaciones sobre tan bellissimo asunto. Música y escultura pasionaria siempre fueron unidas en los desfiles procesionales". En Jumilla ya existe un documento de 1522 que habla del pago de cinco reales a los músicos por acompañamiento en la procesión de Las Palmas.

<sup>16</sup> En las fechas del artículo de referencia, las procesiones tenían un carácter marcadamente religioso y devocional. Los tronos que en la actualidad van tan adornados con flores cultivadas de gran calidad y belleza, entonces era

muy limitado su arreglo floral, arreglo que se inició tras la costumbre de que algunos fieles ofrecían un ramo de flores a determinadas imágenes de las que desfilaban, que de forma espontánea se depositaban en los tronos. Ello dio lugar sobre 1925 a que se iniciara un arreglo diseñado y con fines plásticos y estéticos. Desde mediados del siglo XVIII llevaban flores los pasos, pero eran de tela o papel. Y anterior a esos tiempos, el adorno se hacía con flores silvestres y plantas aromáticas. Los manjares que llenan la mesa de "La Cena" hay que entenderlos desde esa búsqueda de lo estético y escenográfico, y también desde la cultura del banquete litúrgico y simbólico, emblema de los acontecimientos trascendentes de la vida del hombre, tanto en los episodios de gozo como en los de dolor.

*esa localidad la memoria del escultor insigne, único medio de saldar la deuda de gloria con él contraída. Preciso es que toda España conozca nuestro tesoro y demostrarle por modo fehaciente que las nobles palabras del Marqués de Molins han sido dictadas por la hidalguía de su corazón agradecido. A este fin débese, en primer lugar, escribir y publicar un hermoso libro sobre Salzillo y sus obras.*

Este proyecto se realizó y el libro en cuestión está citado en las primeras páginas del presente trabajo; lo escribió Andrés Baquero Almansa en 1888 y fue publicado en 1913. Sobre el tema de una asociación con el nombre de Salzillo, no se llevó a cabo, pues la Sociedad de Amigos del País asumía esta cuestión y prestaba mucha atención a los acontecimientos de Salzillo.

#### 1887, 8 DE DICIEMBRE, PÁG. 2. "UNA IMAGEN DE SALZILLO"

La festividad de este día lleva a la redacción del periódico a ofrecer una semblanza de la imagen de la Concepción de la iglesia de La Purísima de Murcia, que es la de mayores dimensiones de todas las talladas por Salzillo. Habla de que imágenes de esta advocación y autor se esculpieron para las iglesias de El Carmen, San Miguel, Madre de Dios, Santa Isabel y otros varios templos. En la actualidad es muy conocida la del convento de Justinianas por ocupar el altar mayor de su iglesia. En esta crónica se da una descripción pormenorizada de la Inmaculada aludida de los franciscanos. Es una de tantas imágenes destruida en 1936 y las fotografías que han quedado de esta imagen son en blanco y negro. De ella ofrecemos algunos datos:

Esta efigie, que tiene 2,08 metros de altura, pisa en las nubes apoyando su pie izquierdo y flexiona la pierna derecha, cuyo pie besa un querubín... Sobre su cabeza ostenta en las grandes fiestas una corona de oro y pedrería, trabajo delicadísimo del hábil orfebre don Francisco Funes: Delante hay un ángel niño, que, volviendo su cabeza hacia la Virgen, muestra una cinta de plata con el lema "Tota pulcra"... La bellísima imagen que ligeramente dejamos descrita, no tuvo precio alguno; ni el entonces ilustre patrono don Antonio Fontes se atrevió a indicarle, ni el artista a pedirle; ambos equivocaron la cuestión, hasta que Salzillo rompió el silencio manifestando que la obra era una humilde muestra de gratitud a la familia del distinguido noble, a quien también había hecho otra imagen más pequeña para culto doméstico; entonces aquel señor le remitió, sólo con carácter de regalo, una considerable suma, de la que hemos oído hablar con variedad, puesta

dentro de una caja, a la que acompañó muchos y valiosos objetos, dedicados por cada uno de la familia.

#### 1888, 20 DE ENERO, PÁG.1

Se dedica una columna para hablar de la historia de la ermita de San Sebastián, dentro del apartado "Murcia Antigua". San Sebastián daba nombre a la cofradía, pues era una advocación que desde el siglo XII tenía numerosos devotos por ser abogado de la peste, plaga azote de las gentes de la época, que junto a San Blas, San Antón y otras advocaciones de devoción local conformaban la religiosidad de entonces. De la ermita levantada en Murcia, el presente texto dice:

*Dicha ermita que era propiedad de una cofradía especial, fue demolida a consecuencia de un pleito seguido por la Comunidad de San Agustín que, junto a la misma, edificó su convento, y litigaba en contra de la cofradía, que alegaba propiedad por su antiguo cuidado de las lámparas del Santo Mártir. El ayuntamiento en capítulo del sábado 16 de marzo de 1675 y sábado 10 de febrero de 1676, trató de esto, y con la última fecha dio la orden de demolición, y licencia para obrar la iglesia de Nuestro Padre Jesús<sup>17</sup>.*

#### 1889, 13 DE MARZO, PÁGS. 1 Y 2

La noticia versa sobre la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús. Se trata de una carta dirigida a don Andrés Baquero Almansa en la que se le remiten datos sobre "profesores que han ilustrado con sus obras la historia artística de Murcia". Datos, según aclara el propio texto, que nunca fueron publicados y están extraídos de las actas de la Sociedad Económica y las de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús. Carta, pues, de mucho interés, firmada por P.- Conde de Roche. La observación que nos surge es la evidencia de que ha sido siempre esta cofradía entidad muy representativa en el campo religioso, pasionario y cultural de Murcia. En consecuencia deben de ser numerosos los documentos que a lo largo de su trayectoria ha generado y le han dado vida.

Ciertamente en poder de la cofradía parece ser que hay pocos, y esos pocos están estudiados rigurosamente por Vicente Montojo Montojo, que tanto empeño pone, por voca-

<sup>17</sup> La historia de la ermita de San Sebastián está todavía sin ultimar. Don Juan Torres Fontes ofrece un recorrido histórico a través de documentos que explican el origen de la ermita de San Sebastián levantada en 1452, el litigio que originó entre la orden de agustinos ubicada en Murcia desde 1522 y, por el texto expuesto en la presente reseña, el final que tuvo dicho litigio, y que dio origen a la iglesia de Nuestro Padre Jesús. Torres Fontes, Juan. 1998.

ción, e incluso –pudiera ser– que por deformación profesional, en escudriñar y estudiar cuantos a sus manos llegan. Pero sería –sin duda– un buen servicio a los murcianos en general, y al mundo nazareno en particular, que las personas que puedan tener, o que tengan, documentación sobre esta entidad, verifiquen el noble gesto de facilitarlos para que puedan ser analizados, y junto a los ya estudiados asumir con todos ellos la historia de esta Real y Muy Ilustre Cofradía, tan vinculada y enraizada a la Semana Santa de Murcia.

Cofradía trascendida allende nuestras fronteras y tan emblemática en Viernes Santo en la mañana y que tanta religiosidad y gloria expande. Es un llamamiento sincero que expongo como murciana, como cofrade y como historiadora. Es algo que numerosas personas esperan y que por la envergadura alcanzada debiera de estar, tiempo ha, realizado.

Los últimos trabajos de investigación documental sobre Salzillo han aportado muchas certezas a su trayectoria personal y artística, pero no cabe duda que el día que se consiga el medio de realizar otro tanto con los documentos generados por la cofradía de referencia –en el supuesto de que se hallaran– se completarán y complementarán muchos datos, conformando así la ansiada historia de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Jesús, que tanta gloria ha dado a nuestra Semana Santa no sólo por sus famosos pasos, que lo son, sino, además, por su propia trayectoria religiosa y nazarena.

Otra noticia en este mismo periódico y día habla de que: *"En breve se procederá a hacer unos magníficos anuncio-programas de nuestras famosas procesiones, que se distribuirán con profusión por toda España, pero en especial por las provincias limítrofes a la nuestra"*. No especifica qué reflejaban esos carteles, pero, sin duda, alguna escultura de Salzillo estaría impresa. Esto se produce en 1889, por lo que la noticia es relevante.

#### 1891, 26 DE MARZO, PÁG. 2. NOTICIAS LOCALES

Alude a un artículo firmado por R.I.P (no alcanzamos a descifrar las iniciales), que al ser publicado en "El Independiente" molestó su contenido a un nazareno morado. A través de este texto mantienen acusaciones y disculpas, todo ello expuesto en forma de clave, sin evitar, por ello, que trasciendan los desacuerdos entre ellos, cosa, por otro lado, tan natural como la vida misma. Dan a dicho artículo interés las contestaciones ofrecidas, por aportar –no sabemos quiénes en concreto, puesto que no firman el texto– curiosidades

que investigadas más a fondo podrían tener su importancia. El texto dice:

*Pero ni él, ni nosotros, hablando en serio, deseamos que se toque a la ermita de Jesús, más que para conservarla cuidadosamente, como el mejor y más valioso relicario que tiene Murcia, por las joyas de arte religioso que contiene.*

*Respecto a la alusión que hace a nuestro director, no tenemos más que decirle que personalmente no ha tenido jamás ninguna pretensión acerca de aquella cofradía. Únicamente, una vez, varios literatos murcianos y entre ellos los señores Sánchez Madrigal, Guirao, Maestre y el director de este periódico<sup>18</sup> trataron de formar una hermandad bajo la advocación de la Dolorosa de Salzillo, sin que podamos decir por qué no llegó a verificarse.*

#### 1892, 16 DE ABRIL, PÁG. 1

Recoge unos hechos repetidos cada año Viernes Santo en la mañana. Salzillo como escultor es extraordinario, pero como apóstol también, pues sus esculturas predicán la Pasión de Cristo y son miradas con fe y devoción. Cada Viernes Santo es muy especial ya que sus pasos hacen vibrar a la mayoría de los que presencian la procesión.

Quizás los textos más emocionados que hemos leído sobre la Semana Santa de Murcia sean los referidos a este desfile penitencial. Pío Tejera, Emilio Díez de Revenga, Jorge Guillén, Marcelino Menéndez Pelayo, testigos del evento, han dedicado elogios y pensamientos profundos que conmueven. A lo largo del tiempo no cesa de aparecer este sentimiento. Si se extrajeran todos los textos publicados teniendo como hilo conductor la procesión de los Salzillos se crearía un grueso volumen. De momento pasamos a conocer qué dice la prensa al respecto sobre ello:

*Cada año aumenta verdaderamente, tanto la piedad que inspiran las incomparables obras de Salzillo, como la admiración artística que las mismas producen. El Viernes Santo por la mañana cuando llenan las calles de esta ciudad las esculturas de Salzillo, suceden dos cosas admirables que dignifican y enaltecen a un pueblo: muda y silenciosa se identifica el alma cristiana con la inefable resignación que aparece en las efigies del Divino Redentor.*

*Con Salzillo y con el catecismo del padre Ripalda, siente el pueblo murciano, mejor que ningún otro, los dogmas y*

18 El Director del periódico "El Diario de Murcia" al que se alude es don José Martínez Tornel.

*misterios de nuestra religión, y sabe mejor que nadie cuánto es dado alcanzar de lo sobrenatural. El Cristo de Jesús en la Caída, por sí solo, enseña, por el poder divino del arte, cómo es posible que sufra un Hombre Dios y un Dios Hombre. Basta con lo dicho para que comprendan todos cuánto es preciso hacer para defender de la mano destructora del tiempo las obras del inmortal Salzillo*<sup>19</sup>.

### 1893. 7 DE SEPTIEMBRE, PÁG. 3.

Escueta noticia que dice:

*Entre los varios cuadros que se hallan en nuestra Exposición de Bellas Artes hemos tenido el gusto de admirar el retrato de nuestro célebre poeta del siglo XVI D. Diego Ramírez Pagán, ejecutado de un modo admirable por el hábil pincel de D. Manuel Arroyo. Bien conocido es este nombre. También figuran en los salones de esta Exposición los retratos del insigne escultor Salzillo y su esposa doña Juana García Taibilla*<sup>20</sup>, dibujados correctamente ambos por el mismo Salzillo.

Es la primera vez que en las noticias de prensa se confirma que Salzillo pintara o dibujara retratos. Posiblemente de la colección de obras a la que aludía su bisnieta Emilia López (texto de 1883. 3 de marzo) formarían parte estos retratos

de sus bisabuelos. El profesor don Cristóbal Belda defiende mucho las calidades de Salzillo como pintor; de él dice "que es un pintor excepcional. Un pintor de fulgores. Que es el pintor de la escultura y el escultor de la pintura".

Cuando Salzillo esculpió la imagen de la Verónica pintó la Santa Faz del paño, que precisamente fue una donación a la Cofradía de Nuestro Padre Jesús. El paño no se conserva y el que luce cada Viernes Santo es elegido entre los realizados por diversos pintores de nuestro tiempo, entre ellos Manuel Muñoz Barberán, Manuel Avellaneda, Francisco Cánovas o Pedro Cano, entre otros.

Evidentemente, basta con mirar despacio los atuendos tallados con los que son vestidos sus personajes, los cuales van adornados con exquisitos tonos y formas ornamentales. Sus colores elegantes, anaranjados, amarillos, verdes, grises –todos ellos brillantes y combinados con una gran sutilidad y delicadeza, gracia, expresividad y contrastes armónicos de vivos destellos–, hacen de la escultura de Salzillo auténticas obras de arte pictórico. Incluso hay que destacar las propias carnaciones, de gran sensibilidad y cuidadas calidades que le imprimen vida propia y un gran dinamismo plástico.

### 1895, 19 DE MARZO, PÁG. 1

Escriben sobre San José varios personajes, entre ellos Frutos Baeza y Luis Peñafiel. Javier Fuentes y Ponte lo hace bajo el título de: "Esculturas: Los San Josés de Salzillo". En su extenso artículo, el autor contabiliza unas cuarenta y cuatro figuras de San José, incluidas las de pequeño y gran tamaño.

Correspondientes al Belén –al que asigna un total de 183 estatuillas y 308 animales–, reseña cinco ejemplares: La Visitación, Los Celos –del que dice que puede suponerse que es el boceto de San Pedro de La Oración en el Huerto–, La Posada, El Portal y la Huida; describe cada uno de ellos, de lo cual ofrecemos el siguiente párrafo:

*Hay en Murcia otro "Nacimiento" con grupos y figuras hechas por Salzillo, casi del mismo tamaño que las de la "Colección Riquelme". Varias de sus estatuas puede decirse, que si bien de conocido mérito, son las que el antiguo dueño fundador no aceptaba porque no satisfacían por completo su gusto artístico. Dicho Belén, es el que siempre tienen armado las MM Agustinas en su Monasterio de Murcia. Una de las muchas cosas muy dignas de elogio que trata de hacer nuestra siempre celosa la Comisión Provincial de Monumentos Artísticos e Históricas, es la adquisición de cuarenta bocetos modelados por Salzillo para otras tantas obras que luego hizo en gran proporción, los cuales*

19 Los últimos renglones son una crítica, velada, al tema de la carcoma descubierto seis años antes. Y sobre la cita al catecismo del padre Ripalda es importante porque iguala el mensaje transmitido por Salzillo al del famoso catecismo. Para que nos hagamos una idea recordamos, como nota curiosa, que Jerónimo Martínez de Ripalda nació en Teruel en 1553 y su famoso catecismo se publicó en 1618, muy pocos meses antes de morir su autor. La gran difusión de este catecismo se produjo con su nueva publicación el año 1957. Fue utilizado para la formación de los alumnos de las escuelas primarias en particular, tanto en España como en Latinoamérica. El padre Ripalda fue religioso jesuita. Otro de los famosos catecismos con los que se educaron muchas generaciones fue el del padre Gaspar Astete, jesuita, 1537-1601, de reducido tamaño, pero que no se reeditó en fechas posteriores y de ahí que no sea tan conocido, aunque en su momento lo fue como el de su compañero Ripalda. Es una expresión que tiene mucha lectura la de igualar el mensaje y fuerza de la escultura de Salzillo a la de los contenidos del catecismo del padre Ripalda

20 El apellido de la esposa de Salzillo era Vallejos y Martínez. Dato que recogemos de Sánchez Moreno, José. 1983, p. 77. El cronista debió de tener un despiste al escribir los apellidos y poner el de García. Y sobre el poeta cuyo retrato forma parte de esta exposición citada, se trata de don Diego Ramírez Pagán, nacido a las orillas del Segura de nuestra tierra murciana hacia 1524. Su vocación religiosa le llevó a Alcalá de Henares a estudiar Teología y Cánones. Fue hacia 1550 capellán de los duques de Segorbe en Valencia y amigo de los principales poetas de su tiempo. De esta etapa data su famoso libro: Ramírez Pagán, Diego. 1950. Fue hombre muy influyente en los medios de la Poesía y la Teología. Es citado por el murciano Pío Tejera en su obra: *Biblioteca del Murciano* y por Andrés Baquero Almansa en 1880 en un trabajo biográfico escrito con destino a unos juegos florales celebrados en Murcia. Estos datos que ofrecemos sobre el teólogo Ramírez Pagán lo hacemos por reforzar lo muy famoso y reconocido que era Salzillo, pues no en balde figura su retrato en esta exposición.

son admirados en el Museo Provincial. Entre ellos hay uno con roja cuadrícula que indica fue ampliado a tamaño mayor.

1898, 12 DE ABRIL, PÁG. 2

Con el título "Gloria de Salzillo" le dedican expresivos elogios y dan por sentado que ya es una gloria nacional. Ciertamente en esas fechas ya había cruzado fronteras. Quizás sea desde comienzos de siglo cuando verdaderamente se aprecia un cambio en el discurso y se pasa de la idea de insistir sobre la necesidad de expandir su obra, a la de buscar más el estudio de la misma y a divulgarla. Surge la necesidad de conocer toda su historia y la de cada una de sus obras, así como de catalogarla. Se cambian las expresiones de "sacarlo del gran olvido" por otras como "es famoso y conocido". El texto que barajamos así lo confirma:

*A la presente generación murciana corresponde la satisfacción de haber hecho ya gloria nacional el nombre de nuestro escultor Salzillo. "En la Ilustración Española" ha encontrado un valiosísimo concurso esta obra de glorificación, uno de los más activos propagandistas y más admiradores de Salzillo, nuestro amigo el Sr. Conde de Roche, el cual ha conseguido que dicho periódico, que ya publicó el año pasado el Ángel de La Oración del Huerto, reproduzca este año, con bastante exactitud y con artística distinción, los demás "pasos".*

*Del primero que nosotros recordamos haber dicho elogios de Salzillo en la prensa de Madrid, es el señor Chico de Guzmán. Después el Sr. Castelar dijo con su autorizada palabra: "que el artista español en vez de ir a Roma, podía estudiar en España el arte cristiano, viniendo a Murcia y tomando a Salzillo como maestro".*

Esta frase ha pasado a la historia, aunque no hay documento que pueda confirmar su autoría. Se le atribuye a Castelar muy en primer lugar, cuando vino acompañando a Alfonso XII en 1877 y, junto a esta comitiva, visitó la iglesia de San Andrés en donde estaban expuestos en aquel momento los pasos de Salzillo de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Jesús. (Recordamos que este viaje, como consecuencia del reportaje fotográfico que se hizo de la obra de Salzillo, produjo la edición de un catálogo que fue expandido fuera de España, produciéndose el que se le conociera en el extranjero.)

Salzillo, pues, observamos cómo en los medios cultos está plenamente consagrado. Otro matiz es que se logre *ipso facto*. Precisamente este matiz es el hilo conductor de este trabajo como es elaborar –al comienzo así lo exponemos– la trayectoria y el desarrollo que tuvo el compromiso de los intelectuales murcianos y murcianistas en hacer justicia a su obra,

divulgándola en toda España y allende nuestras fronteras. Reconocemos que en las fechas de este artículo camina por buenísima vía el desarrollo de tal propósito.

1902, 23 DE MARZO, PÁG. 1

Carlos del Río dedica una columna al Ángel de Salzillo, del que seleccionamos los siguientes párrafos:

*Pero el momento de toda la inspiración de Salzillo es el Ángel de la Oración del Huerto. Es una figura que produce fuertemente la emoción estética: enamora y atrae y retiene en una contemplación infinita. El Ángel que señala el cáliz a Jesús hincado de rodillas, asombra por la verdad y por el espíritu sorprendente de la figura. Lord Wellington ofreció por ella dos millones. Los murcianos no la darían por nada del mundo.*

Sobre el Ángel de Salzillo hay plena admiración y disfrute para todos los que contemplan esta obra. Ha pasado a ser una figura mítica, a formar parte de la Literatura, como es el caso de la obra de Gabriel Miró en su novela *El obispo Leproso*, diciendo de este Ángel: "Bien sé que esa imagen del Ángel es la que debemos amar entre todas las imágenes de todos los ángeles". Ha pasado asimismo a estar envuelto en la leyenda. Los episodios narrados sobre el modelo que inspiró a Salzillo son hartamente conocidos, de ahí que no insistimos en ello. Gerardo Diego le dedicó una bella poesía repleta de figuras simbólicas y alegóricas<sup>21</sup>.

1903, 21 DE ENERO, PÁG. 1

Con el título de "Salzillo", Francisco Alcántara expone una breve semblanza del escultor. Su discurso sigue haciendo hincapié en la necesidad de dar a conocer a Salzillo, aunque aclara ciertas cuestiones, ya que por entonces su obra se había conseguido el hacerla llegar a publicaciones de prestigio y dado a conocer en ambientes de carácter intelectual muy señalado; por eso dice así:

*No es por completo desconocido el gran escultor murciano, pero dista mucho de ser popular, y la cultura exige que lo sea. Es seguro que para muchos lectores será extraño este nombre de Salzillo que es una maravilla española casi desconocida... Las obras de Salzillo, como las de Gregorio*

21 Javier Díez de Revenga dedica un artículo sobre el Ángel mironiano en el cual también cita la poesía de Gerardo Diego dedicada al mismo Ángel: Díez de Revenga, Francisco Javier. 1998 y 1997. En este último, con mayor amplitud.

*Hernández<sup>22</sup>, Cano, Murillo, Montañés, Morales, Roldán, son eso, la piedad tierna y vehemente del pueblo español, sencillo, cándido y terrible en su cólera. Oculto bajo las capas de la España oficial y aristocrática volteriana, fue el último artista digno de aquel gran pueblo religioso, austero, batallador, navegante, propagandista, ya fuera de los caminos de la historia y en cuyas manos se hacía polvo el astro del mundo.*

### 1903, 25 DE ENERO AL 10 DE FEBRERO

Se publicó la biografía de Salzillo por capítulos durante los días señalados. En la pág. 3 del 28 de enero se ofrece su partida de defunción, registrada en la parroquia de San Pedro, libro 2º. Folio 229 vuelto<sup>23</sup>. En el capítulo del 3 de febrero expone:

*El actual conde de Roche, persona de gran cultura, entusiasta de Salzillo e individuo de los más caracterizados de la Cofradía de Jesús, ha practicado en el archivo de la mencionada Hermandad curiosas investigaciones. Ha conseguido encontrar los documentos que justifican el encargo y el pago de todas las estatuas, y, una vez poseedor de documentos auténticos, publicó un trabajo de verdadero mérito histórico en lo que con Salzillo se relaciona, demostrando que todos los "pasos" de Jesús, sin más excepción que el Nazareno titular, fueron debidos al cincel del notable escultor que nos ocupa, y el de la Verónica, lo demuestra no es otra cosa que el haber seguido el artista el gusto clásico en esta estatua de líneas perfectas, de actitud digna y tranquila, de dulce y compasiva expresión<sup>24</sup>*

(Las siguientes noticias están extraídas del periódico "El Liberal" y en caso contrario será especificado el periódico en particular.)

### 1903, 18 DE ENERO, PÁG. 1

22 Este escultor nos es presentado unas veces como Gregorio Fernández, otras como Gregorio Hernández, como es el caso del texto reseñado. Nunca ha sido aclarado su verdadero apellido, que puede tener una transcripción errónea y que hasta la fecha no ha sido aclarado el dato. Se sabe que nació en Orense y que era hijo de un escultor con taller propio, en el que se forjó. A los veinte años emigró a Valladolid, en donde pronto se hizo famoso por sus esculturas llenas de fuerza y en las que se dignifica al máximo el dolor de Cristo en su pasión.

23 En "El Diario de Murcia" del día 27 de marzo, pág. 3, de 1903, también se publicaron las partidas de nacimiento y de defunción.

24 José María Pemán (1997, p. 47) define a la Verónica de Salzillo como: "Esta Verónica de Salzillo, con sus ropas de vecindona de pueblo y su paño sostenido en la punta de sus dedos casi con gracia torera, es tan sencillamente humana como esas mujeres de pueblo que gesticulan y plañen, con una conmiseración desbordada y verbosa junto a la Guardia Civil que lleva al detenido".

Por lo ya expuesto en este trabajo observamos la abundancia de noticias sobre Salzillo en la prensa murciana –numerosas veces ocupando la página de portada del periódico– y parte de las mismas firmadas por personalidades destacadas del mundo cultural. Es incesante el esfuerzo de numerosos murcianos por conseguir lo planteado por Chico de Guzmán en 1875. Un hecho notable fue que don Joaquín García Alix leyera su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando. Fue un paso más hacia dicho empeño. Su discurso es publicado, íntegro, en "El Liberal" de Murcia, con la siguiente introducción:

*Esta tarde se celebra en la Academia de Bellas Artes de San Fernando la recepción del Sr. García Alix como académico de número. El distinguido murciano ha elegido para tema de su discurso de ingreso uno extraordinariamente simpático para nosotros y de gran importancia para todos: la figura del escultor Salzillo, gloria española. Al discurso acompañan unos Apéndices muy curiosos que comprenden los siguientes enunciados: "Obras de Salzillo", "Salzillo y lo que dice Ceán Bermúdez" y "La Cofradía de Jesús" (del estudio del Conde de Roche).*

Entre los apartados aludidos, el titulado "Los Pasos de Jesús" expone algunas de las leyendas que envuelven a determinadas obras de Salzillo, siendo las más divulgadas las que versan sobre el modelo en el que se inspiró para esculpir el Ángel de "La Oración en el Huerto", y la cara de "La Dolorosa", publicadas repetidamente, por ejemplo en "El Liberal", 8 de enero de 1903, 28 de marzo de 1907, entre otros varios.

De estas leyendas, una es menos conocida. Se trata de que el hijo de Salzillo, al estar enfermo, los franciscanos de Santa Ana del Monte en Jumilla le ofrecieron a la familia de Salzillo una celda para que pudiera ocuparla el joven "por ser el lugar saneado y embalsamado por los tibios aires de una campiña de pinos y romeros". La leyenda cuenta que los días en que el joven residía en el convento franciscano coinciden con los que su padre esculpía el rostro de La Dolorosa<sup>25</sup>, de lo cual dice García Alix:

*La Dolorosa, como se llama en Murcia a esta estatua sublime y de ejecución tan maestra, es indudablemente la joya de más valor, la figura más sentida de todas las que produjo D. Francisco Salzillo.*

25 El hijo de Salzillo murió a los ocho meses de nacer y nunca estuvo en el dicho convento de Santa Ana.

La Dolorosa es eje vertebral de varias narraciones. En "El Diario de Murcia" del 27 de marzo, pág. 3, de 1903, viene una historia de un joven que al quedarse huérfano perdió la fe. Esta fe la recuperó años después visitando, casi en actitud burlona, Jueves Santo en la tarde, los pasos de la iglesia de Jesús y mirando a La Dolorosa. Este relato lo firma Enrique Martí y va dedicado a don José María Ruiz Funes.

En el apartado de "Su popularización" trata del viaje que el rey Alfonso XII hizo a Murcia en 1877. (También está publicado este episodio en "El Liberal" de 23 de febrero, y en la revista "Nazarenos". 2004, p. 74, entre otros varios<sup>26</sup>.) El rey visitó Murcia acompañado del entonces presidente del Consejo D. Cánovas del Castillo vinculado a nuestra tierra por estar casado con una hija del 5º Barón del Solar, natural de Jumilla. Manifestó una gran admiración por la obra de Salzillo. Concluimos este discurso de García Alix con palabras del apartado que titula "Resumen":

*Tuvo la inmensa suerte Salzillo de vivir apartado de las costumbres, de las contradicciones y de los grandes apasionamientos de su siglo. Genio y fe fueron en él la característica de su arte. Por el primero consiguió "ejecutar sus grandes concepciones; la segunda envolvió constantemente a su espíritu en el ambiente suave y tierno de la religiosidad". En un rincón del mundo falto de comunicaciones materiales y de comunicación también de la inteligencia, desconoció los grandes problemas en aquella época planteados y que tanto influyeron en la decadencia artística. Las costumbres de la política y el gusto de la Corte de Versalles no hicieron vacilar aquel espíritu de ciega fe y confianza en sí mismo.*

#### 1910, 24 DE ENERO, PÁG. 1

Martínez Tornel muestra en el "Diario de Murcia" el fervor que siente al mirar la imagen de la Dolorosa de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Jesús. Texto que, una vez más, nos llama

a la reflexión del espacio que llena esta imagen en la religiosidad de los murcianos. El modelo original que creó Salzillo, diferenciado a primera vista de la tipología típica hispana, resulta muy cercano a los ojos repletos de devoción de quienes la miran. Nuestra Dolorosa pertenece a la tipología de mujer de nuestro propio entorno y ello hace que nos brote, *ipso facto*, ese sentimiento de cercanía y de propiedad; e incluso hasta cuando no la miramos, pero sí lo hacemos con mujeres de nuestro propio hogar o alrededores, surge, *in mente*, la Dolorosa de Salzillo.

En el resto de imágenes de esta advocación, la mayoría de gran ejecución y esplendor, como es la tallada por Gregorio Fernández, cuando las miramos percibimos estar ante una Virgen llena de dolor. Ante la de Salzillo estamos ante nuestra Madre, la que vemos en nuestra casa y en nuestro entorno; esa mujer murciana, bella y buena –santa, que diríamos– que nos conmueve y a la que amamos de forma tan particular y única. Es la fuerza de la Dolorosa de Salzillo. Es la fuerza sencilla e intimista que nos acerca a ella con el corazón henchido de esperanza. Es esa mujer que miramos porque ella clamando al cielo nos ve, que vemos porque hacia ella miramos. Es ese manantial de amor que trasluce Martínez Tornel cuando explica:

*Ayer fue un día desapacible, frío y con viento... Los perezosos fuimos a misa de una a la iglesia de Jesús ¡Bien nos aireamos trasponiendo aquella Plaza de San Agustín! Pero ya dentro de la preciosa iglesia que guarda las joyas de Salzillo, los grandiosos "pasos" de la procesión de Viernes Santo, se sentía un tibio ambiente efecto del recurso del local cerrado y de las luces que ardían ante la imagen de Jesús Nazareno, apreciándose también la influencia apacible y dulce del arte que allí se respira y que emana siempre de aquellas esculturas. No había más imágenes descubiertas que la que ya he nombrado de Jesús Nazareno y la de La Dolorosa. Esta estaba con su traje pobre, pero le sucedía lo que a muchas mujeres hermosas, que en su hogar y con su traje de casa están mejor que engalanadas. La célebre Dolorosa de Salzillo, estaba ayer así en su pequeña capillita. ¡Dolorosísima! Se podía dar por bien sufrido el frío y por bien resistido el aire.*

#### 1912, 21 DE MAYO, PÁG. 2

Martínez Tornel dedica una columna a la muerte de don Marcelino Menéndez Pelayo en la que dice: "Yo tuve el gusto de conocerle personalmente, cuando vino a Murcia hará unos

<sup>26</sup> El autor del artículo de la revista Nazarenos que cuenta el episodio de la visita del rey Alfonso XII a Murcia, es Antonio Pérez Crespo, que explica: "Se reunieron en la grandiosa iglesia de San Agustín –hoy San Andrés– las mejores efigies de Salzillo para que el rey y su comitiva pudieran contemplarlas. En ésta, entre otros, iban Laurent Roude y sus hijos, que hicieron numerosas fotografías y grabados de gran tamaño a las esculturas de Salzillo. Con las copias que obtuvo de ellas la casa Laurent de Madrid y las fotografías realizadas por los murcianos Bolarín y Juan Almagro, se promocionaron por vez primera las esculturas de Salzillo, tanto a nivel nacional como internacional, al ser reproducidas por los principales periódicos nacionales y europeos".

quince años<sup>27</sup>, invitado por el señor conde de Roche para que presenciara en esta ciudad las procesiones de Semana Santa. Con el señor conde le acompañé a la iglesia de Jesús y tuve la satisfacción de oírle los conceptos altísimos que le inspiraban las esculturas de Salzillo. Aquella tarde, la de Jueves Santo, cantaron "las correlativas" para que las oyera el Sr. Menéndez Pelayo.

#### 1926, 1 DE ENERO, PÁGS. 69-77. "LA VERDAD DE MURCIA"

"Sagitario" –seudónimo con el que firmaba algunos de sus artículos D. José Ballester Nicolás, columnista asiduo en este periódico– escribe sobre el Belén de Salzillo, dedicándole un total de ocho páginas en este Cultural extraordinario de la fecha reseñada. Es un texto histórico y lúdico que aun a pesar de repetir –si cabe– noticias muy divulgadas, vamos a destacar algunos párrafos que ofrecen una visión entrañable de Salzillo. Todo el texto viene documentado por las figuras a las cuales alude. Y sobre la insistencia de los anacronismos al hablar de nuestro escultor rompamos una lanza a favor de él, ya que en ocasiones se le censura este recurso, cuando lo cierto y verdad es que todos los creadores plásticos lo hacen continuamente en la mayoría de sus obras<sup>28</sup>. Ballester plantea y desarrolla el trabajo de la siguiente manera:

*Sin exclusivismos de criterio cerrado ni intransigencias soberbias, este periódico va recogiendo en sus números de primero de año, noticias del arte regional, de los valores antiguos aquilantados, sin excepción. El exquisito Sobejano ha contribuido a divulgar el Belén con una sugestiva descripción publicada en el Boletín del Museo Provincial. Es lástima que*

*ese anuario casi sólo llegue hasta los doctos; en realidad el Belén sigue siendo poco menos que desconocido. Solían los magnates de Italia encomendar a los más famosos escultores, "nacimientos" para instalarlos con todo lujo de pormenores en sus casas. Andaba España entonces tan abierta como ahora o más que ahora a los aires de fuera. No digamos el empuje que traían las cosas de allende la frontera pirenaica; y de Italia, con los artifices de las artes plásticas, llegaron tales modas y aficiones.*

Sin duda que, como insinúa Sobejano en su estudio, pudo aprovechar Salzillo para el Belén de don Jesualdo figuras que tuviese relegadas al olvido. Lo que no nos parece verosímil es que copiase e hiciese copiar a sus oficiales las que por su traza no se hallaran de acuerdo con los caracteres de su obra de entonces, periodo de plenitud. Cuando una obra obedece a encargo particular, de mucha independencia ha de gozar el autor para no someterse a las indicaciones de quien le paga. Pero cuando se está en la intimidad del obrador con las herramientas en la mano, y son la inspiración o la vocación pura las que influyen, allí está lo espontáneo.

Los anacronismos revelan andar buscando el indumento y el teatro de la época, porque no en balde el tiempo vela o disfraza las cosas pretéritas para que la fantasía les atribuya un aspecto nuevo al ubicarlos en espacios e historias nuevas. Puesto que la mayor parte de los personajes han de ser campesinos, pastores, labriegos que figuran en diversos episodios, Salzillo no tuvo que imponerse más trabajo, sino salir a la huerta, a muy pocos centenares de pasos más allá de su casa, y observar con la perspicacia que le caracteriza.

El Belén siguió perteneciendo a la familia Riquelme hasta el fallecimiento de la marquesa de Salinas, en que pasó a propiedad de su sobrino y heredero, el marqués de Corvera, que lo puso en venta. Luego de varias vicisitudes, la Junta del Patronato del Instituto Provincial, con autorización, adquirió el Belén<sup>29</sup>.

27 Don Marcelino Menéndez Pelayo, acompañado de su esposa, vino a Murcia el día 5 de abril de 1898. Pío Tejera comenta el acontecimiento en su artículo "Aniversario" publicado en "El Diario de Murcia" el día 9 de abril de 1898, pág. 1. Decía el articulista que tan importante personaje, que había presenciado la procesión de Viernes Santo, esperaba que algún día dedicara algún elogio a Salzillo en alguno de sus escritos. José Sánchez Moreno (1983, p. 92) recoge ese elogio que corresponde a la obra de don Marcelino (p. 532) que dice: "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".

28 En la prensa murciana no es lo frecuente entrar en estos temas, pero de vez en cuando encontramos noticias al respecto que llaman mucho la atención. En "El Diario de Murcia" del día 3 de abril de 1902, se publica una carta firmada por "un murciano" que critica mucho los anacronismos de Salzillo, en la que uno de sus párrafos dice: "A Salzillo se le puede perdonar que vista sus sayones de carboneros de Pliego, sus soldados romanos con coraza y a su Dolorosa como una señora murciana de su época que va de tiendas". Este párrafo lo extraemos de: Carmona Ambit, José. 2001, p. 17.

29 De todas esas vicisitudes hay que destacar los traslados que padecieron las figuras del Belén, así como el precio desorbitado de 165.000 ptas. con el que se expuso para su venta en el Museo Arqueológico Nacional en 1914. El final de la historia es que lo adquirió el Estado en 1915 por la cantidad de 27.000 ptas. Fue enviado para su exposición al Museo de Bellas Artes de Murcia. Estas gestiones hasta recuperar el Belén de Salzillo para Murcia fueron fruto del marqués de Corvera y de Isidoro de la Cierva. El primer belén viviente se sabe que lo creó San Francisco de Asís en Greccio en 1226 con la colaboración del hermano Juan, y del mismo ya formaron parte una vaca y un burro en alusión a la Profecía de Habacuc de que el Salvador aparecería entre dos animales. El primer belén que se conserva en Italia es del siglo XIII. En España se inició

**1927, 29 DE ENERO, PÁG. 1**

En este día llegaron a Murcia don Severiano Martínez Anido, Ministro de la Gobernación, y don Eduardo Callejo, Ministro de Instrucción Pública. Ambos visitaron la iglesia de Jesús, en donde fueron recibidos por don Emilio Díez de Revenga; los visitantes se expresaron con grandes elogios hacia las esculturas de Salzillo. Al final de la visita firmaron en el "álbum".

**1927, 30 DE MARZO, PÁG. 1**

En el Gobierno Civil se reunió el Comité Provincial de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Evento que fue un gran acontecimiento y una plataforma importante para dar a conocer a Salzillo. La exposición se inauguró el 12 de octubre de 1928. Don Isidoro de la Cierva, presidente de la sección de Bellas Artes en dicho comité, advirtió que no se llevaría ninguno de los pasos que desfilan Viernes Santo, pero sería enviada la imagen de San Jerónimo y dos más del gran escultor. Así se hizo en cumplimiento de lo acordado.

**1928, 28 DE DICIEMBRE, PÁG. 1**

Se gastó una inocentada que sólo leer el titular impresiona sobremanera. Con fotografía visible de las esculturas afectadas y gran titular, se anuncia el robo de la Dolorosa y del Cristo de la Caída, en la iglesia de Jesús. Describen detalladamente el robo, para, en el último renglón, decir qué día era y que se trataba de una inocentada.

**1930, 26 DE OCTUBRE, PÁG. 1**

Los hermanos Álvarez Quintero visitaron Murcia. Fueron acompañados por don Emilio Díez de Revenga y por don Isidoro de la Cierva. Los señores Sánchez Jara y Ayuso obsequiaron a los visitantes con un álbum de esculturas de Salzillo, que los Quinteros agradecieron y elogiaron grandemente.

Muchas más noticias podrían ser expuestas en este trabajo, pero la premura de espacio obliga a no extendernos más. Bien es cierto que esperamos haber acertado en que las seleccionadas sean las suficientes como para poder captar la importancia de Salzillo asumida por los intelectuales de Murcia y la paulatina divulgación de su vida y obra que teniendo a la prensa como aliada y plataforma consiguieron extender por el mundo. En la prensa reconocemos la voz potente que, como gallo que al amanecer de un día anunció al mundo el

nacimiento de Jesús, así en sus páginas anunció y anuncia la grandeza de nuestro escultor Francisco Salzillo.

**CONCLUSIONES**

La prensa es una de las fuentes que más información ha aportado para estructurar y divulgar la vida y obra de Salzillo, si no en profundidad y con exhaustivo rigor, ya que esa vía está reservada a la aportación y estudio documental, sí lo hace en la suficiente medida para conocerle con amplitud. En el mes de febrero de 2007 se presentó el libro de: *Salzillo a través de los documentos*, que relega a segundo plano las informaciones de prensa, por la transcripción paleográfica documental que se ha verificado y que le imprime precisión a los datos; pero esa vía es para eruditos y estudiosos en profundidad. El público en general conoce a Salzillo gracias a las noticias ofrecidas por la prensa

Desde las fechas aquí señaladas de 1875 repetimos que la prensa ha sido una eficaz plataforma de difusión de Salzillo y su obra. Sin esta aportación posiblemente no hubiera sido tan amplia y eficaz la concienciación de intelectuales y organismos oficiales en conseguir la fama sólida e imperecedera de la magna obra de Salzillo.

Queda prueba fehaciente de que Salzillo para los intelectuales de Murcia nunca fue un desconocido, sino que fue valorado, estudiado y tratado con máximo respeto, reconocimiento, reflexión y entusiasmo, como lo testifican los sendos homenajes que en el primer centenario de su muerte se le rindieron en Madrid y en Murcia, así como los artículos de grandes escritores y periodistas publicados en Murcia, en España y en otros países.

Es cierto que Salzillo, para el gran público murciano, sólo era un escultor cuyas obras emanaban una honda religiosidad, amado en consecuencia, pero sin consciencia precisa de su arte y, sobre todo, de la trascendencia cultural del mismo y el prestigio que con ello expandía para la ciudad de Murcia. Reflexiones sobre su obra, a ningún nivel tenían lugar en ámbitos que llegaran a ese público que, por otra parte, tanto se transformaba espiritualmente ante sus obras. Era un artista reconocido del que sólo se ocupaban en círculos cerrados algunos seguidores.

Fue a partir de 1875, con el artículo de Ramón Chico de Guzmán, que primero fue publicado en la prensa de Madrid, y después en la de Murcia, el que encendió la mecha de ese camino de destellos que debía de guiar a los murcianos hasta alcanzar la meta propuesta de darlo a conocer al mundo

---

esta tradición en el siglo XVI y sería Carlos III el que trajo a España el primer belén artístico. El más famoso de toda España en la actualidad es el de Salzillo.

entero, pues –como decía el autor de referencia– “el escultor Zarzillo es una gloria de nuestra patria, uno de esos hijos predilectos del arte, honra y orgullo de las naciones que tienen la suerte de poseerlos. Quiero romper con desesperada fuerza las puertas del olvido para hacerle un digno lugar en la Historia”.

Estos textos reivindicativos se caracterizan, aparte del reconocimiento y respeto mostrados por insistir –quizás demasiado– en el concepto de que Salzillo estuvo aislado. No se matizó en ello y casi todos los que escriben hacen hincapié en ese aislamiento como la causa clave de que sea un desconocido para las gentes de fuera de Murcia.

A nivel general, en el último cuarto del siglo XIX cuanto se publicó sobre él tiene el denominador común de reclamar con urgencia romper con ese aislamiento. Que Salzillo ocupara en la Historia el lugar que le correspondía era lo prioritario. En esas fechas son prestigiosas plumas las que así lo reconocen y demandan verificación de proyectos que hicieran justicia a tan magno escultor. Valga como ejemplo los textos aquí reseñados del foráneo Ortega y Munilla, o desde la propia Murcia los de José Pío Tejera.

A primeros del siglo XX es ya una realidad el reconocimiento amplio de la personalidad y arte de Salzillo, tanto a nivel nacional como internacional. Recordemos el episodio de la visita de Alfonso XII y Cánovas del Castillo (1877), en la que conocieron los famosos pasos, así como el reportaje fotográfico realizado por los acompañantes en este cortejo, miembros de la Casa Laurent Roude de Madrid, que posteriormente publicaron en un catálogo. Reportaje que se expandió por España y Francia. Fue –digamos– el gran trampolín hacia el exterior que dio a conocer en primer lugar los pasos de la Cofradía de Jesús y posteriormente mucha de su obra.

Sobre el aislamiento de Salzillo concluyamos que no lo hubo, no al menos de forma tan tajante como es enjuiciado. Fue hombre estrechamente relacionado con los intelectuales de su tiempo, de los que formó parte por derecho propio, aportando, además, no sólo su obra, sino sus conocimientos a través de la academia privada que instauró en su domicilio en 1765, año precisamente en el que el propio Salzillo se autodefine como “Profesor de la Facultad de Dibujo” En la academia de la Sociedad Económica de Amigos del País fue su primer director; en ella se impartían clases de Gramática, Dibujo y Geometría. Antes, el 22 de julio de 1755, fue nombrado “Escultor y Adornista Oficial de la Ciudad de Murcia”.

En las tertulias mantenidas con estos personajes se informaba de avatares y acontecimientos del mundo de las Artes

Liberales y recibía así información muy actual y valiosa. Bien es cierto que es innegable que su reclusión en la ciudad murciana le restó oportunidades de expansión personal como escultor; algo reconocido por sus biógrafos y estudiosos, como lo es el que esta circunstancia, precisamente, también lo purificó y especializó imprimiéndole gran originalidad en sus creaciones.

Tengamos en cuenta ciertos datos que corroboran la importancia de Salzillo. Por ejemplo que en el Catastro del marqués de la Ensenada figura como el escultor que más renta laboral declaraba y que ascendía a 2.520 reales, en el que consigna que el jornal del escultor está regulado en 360 reales. Recordemos que su hermano Patricio ganaba 55 reales al mes como capellán de las monjas capuchinas en ese tiempo, o el sueldo de un notario eclesiástico, que era de 200 reales al mes. El jornal de Salzillo era el doble del fijado para los tallistas, los canteros o los torcedores de seda. Datos todos que nos revelan su posición socioeconómica privilegiada.

Fue llamado a la Corte para que participara en las esculturas proyectadas para el Palacio Real, según apunta Luis Santiago Bado, su primer biógrafo; llamamiento que no aceptó, lo cual nos lleva a la conclusión de su fuerte personalidad artística con la que se identificaba plenamente, desarrollada no sólo a través de su mente y sus manos, sino a través del paisaje, las gentes, los frutos, los olores, el día y la noche de su amada Murcia. De todo ello emanaba su maná y no de otros caudales. Se hace necesario, pues, tener en cuenta, cada día más, estas lecturas entre renglones, estos silencios de fuerte voz, este valor de lo pequeño, lo discreto, pero todo tan profundo.

No olvidemos su patrimonio material; sus herramientas eran en sí un vasto capital, pues las heredó su hermano Patricio, que de inmediato se las vendió a Roque López en 6.000 reales. Que Salzillo tuvo negocios varios, que compró un moreral, que tenía un traje de terciopelo negro valorado en 550 reales y otro de pana marrón; que la casa que compró en 1723 se tasó por el fisco en 22.500 reales; que el entierro de su padre, Nicolás Salzillo, se estima el costo que originó en 3.600 reales; que poseía cuadros, algunos de alto valor... Todo ello nos indica que Salzillo era un hombre noble, sensible a las calidades y que conscientemente fraguó las suyas, tal cual las sentía.

En 1743, Salzillo ya estaba plenamente concienciado de su valía y posición social. Por ello se persona como pintor y escultor junto a su hermano José y el escultor murciano Francisco González, los que dieron poderes al arquitecto y escultor José Pérez para que los representara y defendiera de

sus privilegios de exención como artistas de Artes Liberales que se consideraban. Datos todos estos que nos llevan al convencimiento de la importancia del personaje, de lo reconocido de su obra y de la gran actividad de su taller. Justifican por tanto su fijación por Murcia, así como, después de su muerte, la iniciativa, imparable, de revivir a Salzillo a través de su vida y su obra, por parte de los murcianos.

Citemos de nuevo los famosos personajes que han manifestado opinión, reconocida, sobre Salzillo, como son: la reina Isabel II (1862), don Marcelino Menéndez Pelayo, los hermanos Álvarez Quintero, entre muchos más, la mayoría con testimonio escrito en el famoso álbum de firmas de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia. Recordemos que tenía en su poder copias gráficas de obras de Miguel Ángel, Bernini, Rubens, diversos grabados y muchas de las estampas que circulaban en el mercado. Salzillo era, pues, un genial escultor, un sólido intelectual y un hombre sencillo de alma, rico de ideas, poseedor de un saneado patrimonio creativo. Era un hombre de profundas convicciones religiosas y espirituales y de un sólido talante artístico, así como de una regia personalidad ética y moral.

Personajes de Murcia o murcianistas que prestaron su voz para lograr reavivar su personalidad y difundir su obra, así como estudiarla, tenemos entre los más conocidos a: Ramón Chico de Guzmán, Joaquín Báguena, Javier Fuentes y Ponte, José Martínez Tornel, Joaquín García Alix, Andrés Baquero Almansa, Andrés Bolarán, Carmen Conde, etc., etc. Con ellos concluimos este repaso por determinadas noticias y textos sobre Salzillo publicados en la prensa de Murcia, que nos han ofrecido una trayectoria del proceso de reconocimiento y tratamiento dado a nuestro insigne escultor, querido y admirado, don Francisco Salzillo y Alcaraz, al que definimos, además, como "un gran místico".

## DESCRIPCIÓN DE ILUSTRACIONES

### (I) Fragmento del discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes. Don Antonio García Alix.

Documento de 1903, con valor historiográfico sobre Salzillo, además de biográfico y literario, que en su momento constituyó una entrada regia del nombre de Salzillo en las instituciones del Estado. Don Antonio García Alix en esas fechas ya había desempeñado el cargo de ministro, entre otros de alta alcurnia política, y la Academia de San Fernando constituía la máxima representación cultural de Bellas Artes.

### (II) Artículo sobre Salzillo. Ramón Chico de Guzmán. La Paz de Murcia.

Es la publicación en prensa, a nivel nacional, que fijó el propósito de asentar y divulgar la vida y obra de Salzillo por parte de intelectuales y murcianistas, conscientes de la dimensión artística y cultural que representaba. Data del año 1875, fue estructurado a modo de biografía y arraigó con tal convicción

el compromiso que a partir de este artículo se sucedieron otros varios y, en su conjunto, fueron –en cierto modo– el lanzamiento a nivel nacional del reconocimiento del que hoy goza Francisco Salzillo.

### (III) Artículo sobre Salzillo. J. Ortega y Munilla. El Diario de Murcia.

Si las propias palabras evangélicas pronunciadas por Jesús dicen: "Donde dos o tres se reúnen en mi nombre, allí estoy yo en medio de ellos" (Mt. 18. 19-20), también vale este concepto para la esperanza de que cuando varios intelectuales, hombres de bien, se reunieron para reconducir el reconocimiento de la vida y obra de Salzillo, la sociedad en su conjunto estuvo con ellos. Pero lo destacable, en este artículo, es que Ortega y Munilla –padre de Ortega y Gasset– no era murciano, pero sí hombre culto, sensible, conocedor de arte y, como se diría ahora, mediático; de ahí la significación del reconocimiento y alabanza a la obra de Salzillo.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARMONA AMBIT, José. 2001. *Semana Santa en Murcia Siglo XX*. Murcia: Cabildo Superior de Cofradías, p. 17.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, Francisco Javier. 1997. *Páginas de Literatura Murciana Contemporánea*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, Francisco Javier. 1998. Escritores contemporáneos ante Salzillo. En *Nazarenos*. Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Nº. 1, pp. 28-29.
- DUMAS, Alejandro. 1989. *La Dama de las Camelias*. Barcelona: Orbis. Biblioteca de Clásicos Universales, p. 30.
- GARCÍA LORCA, Federico. 1980. *Obras completas*. Madrid: Aguilar. Tomo I, p. 968.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. 2006. *Francisco Salzillo, un profeta en su tierra (Una biografía, con catálogo, por el matemático Luis Santiago Bado)*. En MONTOJO MONTOJO, Vicente, coord. *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús: En el 250 aniversario de La Dolorosa, San Juan y la Verónica*. Murcia: Cofradía de Nuestro Padre Jesús, pp. 27-55.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las Ideas Estéticas*. T. III.
- PARDO BAZÁN, Emilia. 1900. Viajes por Tierra de Levante. Una Cautiva. En *Letras de Moldes*. Nº. 5, pp. 1.
- PARDO CANALIS, Enrique. 1983 [1965]. Francisco Salzillo. Madrid: C.S.I.C., *Colección Artes y Artistas*, p. 8.
- PEMÁN, José María. 1997. *La Semana Santa según Pemán*. Madrid: Edibesa. 147 pp.
- PEÑA VELASCO, Concepción de la, y BELDA NAVARRO, Cristóbal. 2006. Francisco Salzillo, artífice de su ventura, p. 86. En HERRERO PASCUAL, Ana Mª coord. *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, pp. 18-43.
- RAMALLO ASENSIO, Germán. 1998-1999. Francisco Salzillo y la estética neoclásica. En *Imafronte*. Nº. 14, pp. 227-250.
- RAMÍREZ PAGÁN, Diego. 1950. *Historia Sagrada de la Pasión de Nuestro Redemptor*. Madrid: Asociación de Amigos del Libro [reproducción facsimilar].
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. 2001. Un viaje olvidado de Emilia Pardo Bazán "Por tierras de Levante". En *Murgetana*. Revista de la Real Academia Alfonso X el Sabio. Nº. 105, pp. 93-111.
- SÁNCHEZ MORENO, José. 1983. *Vida y obra de Francisco Salzillo*. 2ª edición. Murcia: Editora Regional Murciana, 224 pp.
- TORRES FONTES, Juan, recopilador. 1977. *Salzillo: Su Arte y su Obra en la Prensa Diaria*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio y Museo Salzillo, 96 pp.
- TORRES FONTES, Juan. 1998. De la ermita de San Sebastián a la ermita de Jesús. En *Nazarenos*, pp. 70-73.

ISABEL MIRA ORTIZ  
ES HISTORIADORA Y DOCTORA EN FILOLOGÍA HISPÁNICA POR LA  
UNIVERSIDAD DE MURCIA



# ESPIRITUALIDAD Y SIGNIFICACIÓN RELIGIOSAS DE LA ESCULTURA





# Fe y espiritualidad en la vida y obra de Francisco Salzillo

ANTONIO ANDREU ANDREU



Virgen de las Lágrimas. Parroquia del Cabezo de Torres, Murcia

No resulta fácil acercarse a la personalidad y a la obra de un hombre tan querido y apreciado en nuestros días en una Murcia que ha celebrado con gran esfuerzo y solemnidad el tercer centenario del nacimiento de Francisco Salzillo, insigne escultor y, como destacó en su momento d. Andrés Blanco y García, *"torrente de inspiración que de Dios muestra el reflejo, cual puro y luciente espejo que retrata la creación... y allí, rasgando anhelante, de la grandeza los velos, copia con luz de los cielos del mismo Dios el semblante"*.

1 Blanco y García, A. 2004.

Pero antes de adentrarnos en una figura tan insigne entendamos, en la medida en que nos sea posible, la época en que Murcia tuvo la dicha de tener como hijo suyo a alguien que ha retratado en sus imágenes tan vivamente el rostro de la fe, si es que a ésta, más bien es una metáfora, se le puede retratar.

Intentaremos acercarnos a una de las épocas más brillantes de la ciudad y del Reino de Murcia, el siglo XVIII, y trataremos de descubrir el ambiente cultural, social, económico y, principalmente, religioso en que nació esta insigne figura y, en un segundo momento, veremos cómo pudo influir este ambiente religioso en la maduración de su personalidad humana y cristiana y que le llevó a reflejar tan profunda-

mente en imágenes su propia fe y veremos si las corrientes espirituales de este siglo influyeron o pudieron influir en su vida y, a través de ésta, en su obra.

### 1.- MURCIA EN EL SIGLO XVIII

España había vivido el llamado Siglo de Oro, el siglo XVI, como un periodo de esplendor y, en palabras de Menéndez Pelayo, *en el siglo de oro se dio la mayor expresión del genio hispánico*, también en el campo de la teología y de la espiritualidad con figuras como Juan de Ávila, Juan de la Cruz, Fr. Luis de León, Teresa de Jesús, etc.

En contraste con el siglo XVI, dos centurias después, el XVIII, es un época donde la espiritualidad resulta un tanto ajena a las preocupaciones de la sociedad, que camina, más bien, por otros derroteros como pueden ser los económicos, políticos, sociales y, sobre todo, los aspectos prácticos de la vida, influidos por la Ilustración, que transmitió a la sociedad un carácter volteriano y antirreligioso<sup>2</sup>.

Pero esta situación es un tanto ficticia, ya que el siglo XVIII comienza con una guerra, la de Sucesión a la Corona española, que tiene talante de guerra de religión y donde Murcia no será ajena a las circunstancias que atañen a la misma. Si el siglo XVII, que había visto pasar nada menos que diez y siete obispos por la sede de Cartagena, había finalizado con el episcopado de don Francisco Fernández Angulo, uno de los más emblemáticos de este siglo<sup>3</sup>, la siguiente centuria comenzará con un obispo que llenará parte del primer cuarto de siglo, el eminentísimo cardenal Belluga, que al llegar al obispado se encontró con 113 pilas bautismales y unas 350 ermitas distribuidas en el oficialato de Murcia y las vicarías de Lorca, Cartagena, Mula, Hellín, Villena y Almansa y los arciprestazgos de Jorquera, Chinchilla, Albacete y Yecla.

Asimismo había en la Diócesis un total de 67 conventos de religiosos y 38 de religiosas<sup>4</sup>. La mayoría de los conventos fueron fundados en los siglos XVI y XVII y solamente algunos



Iglesia de San Miguel, Murcia

son fundados a comienzos del XVIII, como el mencionado de San Francisco de Paula de Alcantarilla y los de la Compañía de Jesús en Albacete, 1709, y en Lorca, 1713<sup>5</sup>. A algunos de estos conventos, como el de Capuchinas de Murcia, estará estrechamente ligado Francisco Salzillo, por la presencia en él de una hermana religiosa, Francisca de Paula, y porque el propio escultor se hará enterrar dentro de sus muros.

Atravesaba Murcia, en esta época, una bonanza económica que repercutió en la transformación de la ciudad y también en la exaltación del sentimiento religioso hasta tal punto que, como subraya el profesor Vilar<sup>6</sup>, un conflicto dinástico, como fue la ya mencionada Guerra de Sucesión, se transformó en una cruzada antiprotestante.

La defensa que hizo Belluga, en sus pastorales, de las creencias y valores católicos frente al enemigo, presentado como extranjero, hereje y agresor, hizo posible que saliese de su postración y apatía una población poco motivada políticamente y ahora movilizada a favor de una causa sacralizada

2 Mestre Sanchís, Antonio. 1979, p. 585.

3 Este obispo dio muestra de una gran vitalidad reconstruyendo el Colegio de la Purísima, destruido por una inundación en 1697; incorporó a éste un hospital de sacerdotes pobres; abrió al culto el monasterio e iglesia de la Luz; hizo dorar a su costa el retablo de Capuchinas, inauguró la iglesia de Capuchinos y el convento de Mínimos de San Francisco de Paula en Alcantarilla. Asimismo, erigió en parroquias las ermitas de San Francisco Javier, de San Roque en Alumbres, de San Fulgencio en Pozo Estrecho y de Santa Florentina en La Palma y se instaló definitivamente en su iglesia y altar la Santísima Cruz de Caravaca (3 de mayo de 1703). Ver Díaz Cassou, Pedro. 1977, p. 155.

4 Torres Fontes, Juan. 1972, p. 363.

5 Andreu Andreu, Antonio. 1997.

6 Vilar, Juan Bautista. 2001, p. 85 y ss.



Puente de los Peligros, Murcia

presentando Belluga a Felipe V como el defensor a ultranza de las tradiciones católicas españolas. Él consideraba que la legitimidad de la rama borbónica *"era providencialista, un mandato divino inapelable"*.

En medio de estos episodios castrenses se produjo el conocido episodio de la Virgen de las Lágrimas, relatado por Báguena, que describe cómo en el preciso momento en que las tropas austríacas saqueaban y profanaban las iglesias y conventos de Alicante, muy cerca de Murcia, una imagen de la Virgen de los Dolores lloró sangre dos veces en un mismo día, el 8 de agosto de 1706, lo que se consideró como un milagro y fue tenido, en adelante, como tal.

Belluga daba así a esta guerra un carácter religioso y la consideraba tanto como una justa defensa del rey como de la religión. Él decía a sus diocesanos que *"defendiendo la causa de Felipe V, no sólo defendían al rey de la tierra, sino del cielo, su religión, sus templos y sus ministros, creyendo*

*siempre, muy amados hijos, que el Señor nos ha de favorecer, y el que muriese o derramase su sangre en defensa de esta causa, logra la mayor felicidad y dicha a que en esta vida puede aspirar, debiendo estar en la cierta confianza de que el Señor les ha de dar la inmarcesible corona de su gloria, en premio de tan santa y católica resolución"*<sup>8</sup>.

Este suceso y la actitud abierta y decidida del obispo a favor de Felipe fueron esgrimidos por las tropas austríacas para atacar al obispo haciendo ver que *"... la Virgen de las Lágrimas lloró y sudó de ver a todo un obispo metido en esas cosas tan profanas y de suyo pecaminosas"*<sup>9</sup>.

Terminada la guerra pudo el obispo dedicarse a su actividad pastoral promulgando edictos de reforma y utilizando todos los medios necesarios para mejorar la situación social, política y económica de la ciudad y de la Diócesis y poder, así, mejorar la situación material de las iglesias y conventos.

El Concejo también trabaja infatigablemente para embellecer la ciudad de Murcia, favorecida por la Guerra de Sucesión y la victoria de Felipe V sobre el archiduque Carlos de Austria. Se construye el Puente de los Peligros y los paseos del Arenal y las alamedas del Carmen Calzado, naciendo otra ciudad al otro lado del río.

Pérez Villamil habla de esta época como la de mayor esplendor, como el siglo de oro de la cultura murciana, donde surgen las grandes instituciones de enseñanza y de beneficencia, se restauran los principales monumentos, se abren las mejores vías de comunicación, se aumentan los regadíos de la huerta, etc. Se acaban las obras de la Catedral y surgen en torno a ella iglesias y conventos, ampliándose otros.

Se reaviva, como consecuencia de esto, la llama del fervor religioso y la piedad aumenta considerablemente: nacen, por doquier, patronatos de capilla y abundan las mandas y legados

7 Serra Ruiz, Rafael. 1962. Andreu Andreu, Antonio. 1997, p. 34.

8 Belluga y Moncada, Luis. 1705.

9 Díaz Cassou, Pedro. 1977, p. 160.

Santo Domingo, Murcia. Imagen de San Vicente Ferrer predicando

con fin religioso que enriquecen con retablos, imágenes y objetos de culto los inventarios de sus fondos<sup>10</sup>.

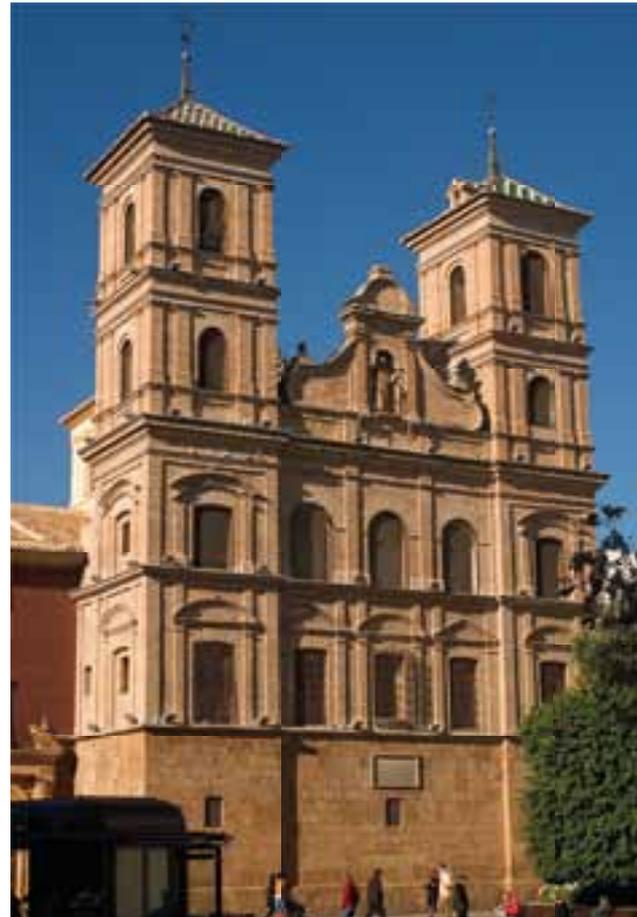
El sentimiento religioso va *in crescendo* hasta tal punto que no hay distinción entre vida profana y vida religiosa y solamente en el siglo XIX la religión comenzará a secularizarse. La Ilustración que impera en Europa en este tiempo no podrá con este ímpetu religioso de los españoles y, por supuesto, de los murcianos.

Se multiplican las devociones a los santos, el signo de la cruz está presente en todas partes; las campanas, como medida del tiempo, sacralizaban el ambiente<sup>11</sup>; no había fiestas profanas, pues todas eran religiosas y las misiones populares, llevadas a cabo fundamentalmente por capuchinos y jesuitas, amén, en menor medida, de franciscanos, agustinos y otros, se encargaban de enardecer a las masas con recursos teatrales (calaveras y pinturas de almas condenadas) para reformar las costumbres morales y hacer resurgir el sentimiento de pecado. Es de resaltar la misión predicada por el jesuita padre Calatayud en 1734 y que, según las crónicas, llegó a congregar a cientos de personas y no sería descabellado pensar que Salzillo pudiese haber asistido, pues su piedad era intensa y, además, estaba recién salido del convento de los padres dominicos. Al jesuita Calatayud se le atribuye aquella frase memorable: *El culto en la casa santifica, en la Iglesia edifica y en la calle ejemplariza*<sup>12</sup>.

La asistencia diaria a misa era otra costumbre muy arraigada en el siglo XVIII, así como el rezo del santo rosario, del ángelus, que en algunas Diócesis españolas, como la de Vich, está constatado ya en 1322, por el obispo Berenguer de Guardia<sup>13</sup>; la misa dominical con su homilía también era uno de los actos centrales de la fe del pueblo cristiano, etc.

Pero, sin duda, las procesiones eran uno de los actos más importantes para los fieles y había tantas que, v.gr., en tiempos del obispo Tavira al frente de la Diócesis de Canarias cada miembro del Cabildo de la Catedral estaba obligado a celebrar 185 misas de aniversario y asistir a 67 procesiones anuales<sup>14</sup>.

Las procesiones eran abundantes y como espectáculos al aire libre por calles y plazas de pueblos y ciudades eran intensamente vividas por toda la población, y el centro siem-



pre eran las imágenes bellamente esculpidas. Sobresalían las de Semana Santa y la fiesta del Corpus, así como las fiestas marianas, en particular las de la Inmaculada Concepción, declarada festiva por Clemente XI en 1709 y Patrona de España y de las Indias en 1761 por Clemente XIII, por deseo expreso del rey Carlos III<sup>15</sup>. Durante año y medio se sucedieron las fiestas religiosas en honor de la Inmaculada Concepción.

También las de la Virgen del Rosario y el Rosario de la Aurora eran tenidas en mucha consideración. Este último fue tomando fuerza a partir de 1690 en Sevilla, con participación sólo de hombres y desde 1730 también con mujeres. En un año se hacían 81 rosarios con presencia exclusiva de hombres y 47 sólo femeninos. También están constatados en otras muchas ciudades de España, entre ellas Murcia, hasta fechas muy recientes.

10 Sánchez Moreno, José. 1983.

11 Enciso Recio, Luis Miguel y otros. 1992, p. 377.

12 Pardo Canalís, Enrique. 1983, p. 27.

13 Mestre Sanchís, Antonio. 1979, p. 588.

14 Mestre Sanchís, Antonio. 1979, p. 593.

15 Mestre Sanchís, Antonio. 1979, p. 595.

---

Hospicio de Santa Teresa, Murcia



Todas las manifestaciones de piedad eran posibles gracias a las cofradías y ciudades como Murcia vieron florecer de manera pujante y esplendorosa numerosas, aunque no siempre relacionadas con las procesiones de Semana Santa. En Murcia, por ejemplo, existían cofradías de Ánimas, del Santísimo Sacramento, etc., entre otras.

Entre las advocaciones de las cofradías estaban las dedicadas a la Virgen, a los santos y a Jesucristo, como la de Nuestro Padre Jesús Nazareno, y algunas cofradías tenían entre sus fines la práctica de los ejercicios espirituales, la veneración del Santísimo Sacramento, la defensa de la Inmaculada Concepción, el alivio de los cautivos, etc. Todos ellos fines eminentemente religiosos y piadosos.

Estas cofradías siguieron muy vivas durante todo el siglo XVIII, a pesar de que, como subraya Enciso<sup>16</sup>, *fueron perseguidas por los ilustrados, quizá porque el barroco español se mantenía aún vivo a través de múltiples manifestaciones que explican cierta resistencia sentimental y cierta voluntad de perseverancia de muchas expresiones de la cofradías, que han llegado hasta nosotros.*

El intelectual murciano Ibáñez García describía esta situación, refiriéndose al caso de Murcia, de la siguiente manera: *El siglo XVIII en Murcia, con sus expansiones de piedad, acentuadas en la Cuaresma y la Semana Santa; la suspensión de*

*las diversiones públicas y aún familiares; la triste centuria, 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 San Ginés recorría calles y plazas portando pesadas cruces y entonando, patéticas, el Miserere*<sup>17</sup>, etc. Esto hizo posible la floración artística religiosa que caracterizó lo que se ha llamado el Siglo de Oro de la Historia de Murcia y la espiritualidad que dicha floración llevó consigo.

José Ballester decía que *a Murcia llegó sólo la gracia sin menoscabo de la verdadera espiritualidad del siglo XVIII.* Y Pérez Villamil decía, refiriéndose a este siglo, que *"en él surgen de su suelo las grandes instituciones de enseñanza y beneficencia; se restauran su 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 los santos de Salzillo"*<sup>18</sup>.

Todo esto lo entendieron muy bien los distintos obispos del siglo XVIII, comenzando por Belluga, pero siguiendo por

---

17 Sánchez Moreno, José. 1983, p. 39 y ss.

18 Candel Crespo, Francisco. 1983, p. 15. La cita de Pérez Villamil la toma Candel del discurso pronunciado por aquél en el Círculo Católico de Obreros el 26 de septiembre de 1909.

---

16 Enciso Recio, Luis Miguel, y otros. 1992, p. 380.

sus sucesores: Montes, en cuyo episcopado renació la Cofradía del Rosario en Murcia y se prohibieron las comedias; don Juan Mateo López, que inauguró el convento de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa, puso la primera piedra de la iglesia de San Agustín, continuó la obra de la torre de la Catedral, etc; don Diego de Roxas y Contreras, que inauguró las iglesias del Carmen y Santa Eulalia y colocó la primera piedra de la de San Bartolomé en Murcia; reorganizó los estudios del Seminario Mayor Conciliar de San Fulgencio, reimprimió la constituciones de la colegiata de San Patricio en Lorca y en 1772 tuvo que solucionar el intento de crear el Obispado de esta ciudad y se inhibió en el asunto de la expulsión de la Compañía de Jesús. En 1768, Salzillo acaba el San Bartolomé de la iglesia del mismo nombre, y don Manuel Rubín de Celis, que en época tardía de Salzillo prohíbe que salgan las procesiones de Semana Santa de noche, a lo que las cofradías protestan y ese año (1774) no salen a la calle<sup>19</sup>; se inaugura el Colegio de San Leandro; se mejoró el seminario (medio millón de reales), el hospital de San Juan de Dios (48.000 reales), el convento de San Francisco (29.000 reales), el de Santa Teresa (15.000 reales) y gastó además casi medio millón de reales en diferentes parroquias<sup>20</sup>, etc.

Uno de los hechos más importantes durante el episcopado de Rubín de Celis fue, como se ha subrayado, la reorganización del Seminario Mayor de San Fulgencio, estableciendo todas las enseñanzas de la carrera eclesiástica, ampliándolas a la carrera de Derecho (1781), levantando una gran protesta por parte de dominicos y franciscanos acusándole ante el rey de que había elegido como libros de texto obras antirregalistas y de corte jansenista<sup>21</sup>.

Todo lo cual fue posible por el ya mencionado desarrollo económico y social de Murcia en el siglo XVIII.

## 2.- FRANCISCO SALZILLO: ESBOZO DE UNA VIDA

En este marco social, político y económico, amén de religioso, viene al mundo Francisco Antonio José Gregorio Sarzillo y Alcaraz, hijo de Nicolás Sarzillo e Isabel Alcaraz<sup>22</sup>.

19 Díaz Cassou, Pedro. 1977, p. 205. Subraya el autor cómo Murcia, adelantándose a otras prohibiciones y desusos, dejó de sacar la tarasca, los gigantones y las danzas de gitanos que afeaban las procesiones desde el Corpus de 1781, pero aún quedaban las farsas de negros, que se prohibieron en 1784.

20 Díaz Cassou, Pedro. 1977, pp. 207 y ss.

21 Díaz Cassou, Pedro. 1977, p. 209.

22 Baquero Almansa, Andrés. 1980 [1913], p. 29. El autor se hace eco de la partida de bautismo extraída del libro 6º, folio 68 de la iglesia parroquial de



Su padre, Nicolás Salzillo, vino de Italia, natural de Nápoles, donde ya era un escultor con cierto prestigio<sup>23</sup>. Fue padre de familia numerosa, tres hijos y cuatro hijas; el segundo

Santa Catalina. Fue bautizado por el beneficiado don José Córcoles Villar, cura propio. Con respecto a la grafía de este apellido, Ceán Bermúdez escribe Zarcillo; Vargas Ponce, Salsillo, pero cuando firma el San Jerónimo de La Ñora, él mismo lo hace como Salzillo, al igual que su padre en otras obras y en algunos documentos parroquiales de defunción, matrimonio, etc., por lo que ha pasado definitivamente como Salzillo.

23 Fernández, C. *En tierra de los Salzillos*. Diario "La Opinión", 18 diciembre 2006, 6. El pintor Zacarías Cerezo indaga sobre el origen del padre de Francisco Salzillo, Nicolás, y localiza su partida de bautismo en la parroquial de Santa María Capua Vétere y no en la misma Capua como se creía. Su nombre completo era Vicensio Domenico Nicola Salzillo, nacido el 12 de julio de 1672 y bautizado un día después. El mismo Cerezo habla de un tal Fulvio Palmieri, historiador local, que insiste en que Francisco viajó a Italia, lo que se contradice con las biografías murcianas, donde, dice que Francisco nunca salió de Murcia. Otro tema sobre el que indaga Zacarías Cerezo es el porqué del viaje de Nicolás a Murcia y él lo atribuye a una invitación de los franciscanos asentados en Santa María Capua Vétere para que viniese a Murcia, ya que aquí había menos competencia que en Italia para un escultor. Lo que no dice el pintor es la relación que podían tener los franciscanos de Santa María con Murcia.

Santa Teresa de Jesús. Iglesia de San Lorenzo, Murcia



de los cuales fue Francisco, que recibió una formación en el colegio de la Anunciata de los Jesuitas, donde su padre pagó 42 reales de vellón y una fanega de trigo para su sustento<sup>24</sup>; amén de asistir como discípulo al taller del presbítero don Manuel Sánchez. Aquí aprendió los entresijos de la pintura, a la que en un principio se quería dedicar.

Posteriormente sintiendo la vocación religiosa entró en el convento de los Padres Dominicos<sup>25</sup>, permaneciendo allí

24 Piriz-Carbonell, Lorenzo. Exposición del autor de un cuadro artístico sobre diversas escenas de la vida del escultor, representado en el Aula Cultural de CajaMurcia el día 16 de enero de 2005.

25 Cristóbal Belda es de la teoría de que no se puede saber a ciencia cierta que estuviere de novicio en los padre dominicos y que mientras no aparezcan documentos que lo corroboren hay que dejarlo en interrogante aunque sí es cierto que tuvo una estrecha relación con la Orden de Predicadores y que conocía el espíritu de sus más ilustres pensadores: Belda Navarro, Cristóbal. 1991. Ahora bien, ¿este conocimiento no lo pudo adquirir durante su noviciado?; ¿no pudo estar como novicio o al menos estudiando para dominico y, a la par, preparándose con Manuel Sánchez en pintura y con su padre u otros en escultura?; ¿no pudo tener, debido a sus cualidades innatas, un estatus

durante unos años hasta el fallecimiento de su padre Nicolás, 1727, debiendo hacerse cargo del taller para el mantenimiento de la familia, ya que su madre, viuda, tenía que mantener seis hijos en casa.

A partir de este momento, la vida de Salzillo cambió considerablemente, pero los años de formación artística y espiritual le marcaron en lo que fue su vida y su obra. Ahora comenzará el verdadero periodo de esplendor de la escultura barroca murciana, último y brillante eslabón de la poderosa escuela española del siglo XVII<sup>26</sup>.

En los años en que Salzillo se forma como escultor y como persona y cristiano, una serie de movimientos espirituales están presentes en la vida de la Iglesia y de la Diócesis de Cartagena y las distintas órdenes religiosas no son ajenas a ellas.

En primer lugar, en estos momentos se da una ruptura entre ascética y mística, provocada por el jansenismo y el quietismo, y si en los siglos anteriores la mística sistematizaba la enseñanza espiritual heredada de los grandes maestros del siglo XVI, ahora, en el siglo XVIII, la mística se reduce a unos pocos privilegiados; la ascética, en cambio, será el camino que recorrerán, de ordinario, la mayoría de los fieles cristianos.

Conforme van pasando los años y se llega al siglo XVIII se va empobreciendo la espiritualidad en su conjunto, con honrosas excepciones, como será, por ejemplo, la espiritualidad de San Felipe Neri, y se acentuarán más los aspectos más prácticos y metódicos de la vida espiritual.

Ahora la vida cristiana se centra en la preparación intensiva para la recepción de los sacramentos, el examen de conciencia y el afianzamiento de la vida moral, predominando una espiritualidad de corte jesuítico y salesiana (San Francisco de Sales) centrada en los ejercicios espirituales y dirección espiritual, misiones populares, etc., lo que llevó consigo el afianzamiento de determinadas prácticas de devoción popu-

especial dentro de la orden y apoyado por ésta? Creo que estos interrogantes no invalidan para nada la teoría de que el aprendiz estaba, vivía y lo hacía todo junto al maestro durante algunos años mediante un contrato estipulado. Salzillo era hijo de escultor y, por tanto, al ingresar en el convento llevaría mucho aprendido ya y ello le pudo valer para tener una situación especial que no estaba reñida con su vocación religiosa. Creo que no es incompatible su vocación con su aprendizaje y a la inversa. Es una teoría plausible, aunque ciertamente se necesitarían más datos para corroborarla, pero sin negar la opinión de estudiosos de la obra de Salzillo de los siglos XIX y XX que afirman dicha vocación y esto es algo que no se inventa gratuitamente ni aun dentro de la más genuina apología.

26 Belda Navarro, Cristóbal. 2006, p. 20.



Virgen de las Angustias. Iglesia de San Bartolomé, Murcia

lar<sup>27</sup>; lo que, a su vez, favoreció el auge, como anteriormente hemos subrayado, de la escultura religiosa.

También en esta época destaca la espiritualidad de San Alfonso María de Liguorio y su devoción a Cristo y a María. Es ahora cuando aparece el mes de María, cuando se intensifican las visitas al Santísimo, lo que con frecuencia hacía Francisco Salzillo; a la Virgen y al Sagrado Corazón de Jesús, devoción promovida por los jesuitas y aprobada por el papa Clemente XIII en 1765, después de muchas discusiones entre los autores católicos<sup>28</sup>.

San Alfonso María de Liguorio defiende una espiritualidad centrada en la necesidad de la oración como un modo de atraer a Dios sobre nosotros y en el amor para darnos completamente a Él. Subraya la necesidad de la gracia de la

oración que sintetiza en dos principios: *a todos se concede la gracia suficiente para rezar y la misma gracia eficaz de rezar suficientemente es don divino que se alcanza rezando*. Y él invita a todos a pedir la intercesión de Jesús y de la Virgen María: *A Dios padre por Jesucristo, y a Jesús por María, como medianera de todas las gracias*<sup>29</sup>.

Si la Compañía de Jesús y los hijos de San Francisco de Sales, amén de San Alfonso María de Liguorio, ejercieron un gran influjo en España y en Murcia hasta la expulsión de aquéllos, aquí en la ciudad de Murcia ejerció una gran influencia la espiritualidad de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, fundada en 1564 y aprobada por el papa Pablo V en 1612. Espiritualidad que refleja *un ascetismo dulce, tierno, suave y compasivo*<sup>30</sup>. Se dedicaban a la predicación, a la enseñanza y al trabajo pastoral. Instaurada en Murcia en 1710, en la ermita de San José, junto a la iglesia de Santa Eulalia, pondrán especial empeño en la administración del sacramento de la penitencia, la predicación y la difusión de la doctrina cristiana, como subraya el profesor Antonio Irigoyen<sup>31</sup>, así como la celebración anual de misiones populares en Murcia y Lorca.

Los frutos de la Congregación se vieron pronto tanto en lo espiritual como en lo pastoral y la renovación de la Diócesis no se hizo esperar. Y Salzillo no fue ajeno a esta renovación. Toda la espiritualidad que había vivido en el convento durante siete años, amén de lo que vivió en el hogar familiar, dieron como resultado una intensa vida de piedad y un ascetismo en su vida diaria que transmitía y hacía vivir a sus propios hermanos y, posteriormente, a su esposa, Juana Vallejo, y a su hija María Fulgencia, la única que sobrevivió de los cinco hijos que tuvo<sup>32</sup>.

29 Royo Marín, A. 2002, p. 424.

30 Royo Marín, A. 2002, p. 415.

31 Irigoyen López, Antonio. 2005, p. 153.

32 Francisco Candel hace mención de la primera hija que tuvo el matrimonio Salzillo-Taibilla y cuya partida bautismal se halla en la parroquial de San Bartolomé: *Cattª de Rizis Librada Margarita: En Murcia en veinte y dos días del mes de Jullio de mil setecientos quarenta y ocho años. Yo Don Francisco*

27 Sesé, J. 2005, p. 248 y ss.

28 De Pablo Maroto, D. 1990, p. 137.

Sagrado Corazón de Jesús. Catedral de Murcia

Antes de comenzar el trabajo acudía a diario a la oración ante el Sacramento y a la eucaristía en el convento de las Madres Capuchinas. Profundamente religioso y creyente incommovible, como subraya Sánchez Moreno<sup>33</sup>, no decayó en su vida la formación que recibió en los jesuitas y en los dominicos, sino que la acrecentaba a diario con la práctica de las virtudes de su estado y la frecuencia de los sacramentos. Esto marcaría considerablemente la ejecución de su obra, en la que manifiesta actitudes que parecen entresacadas de la espiritualidad beruliana, es decir, del cardenal Pedro de Bérulle, o lo que es lo mismo, la versión francesa del Oratorio de San Felipe Neri.

Ésta se caracteriza por una intensa devoción al Verbo encarnado y su adhesión a El; y, junto a Jesús, su madre, la Virgen María. El cristiano debe adherirse a Jesús y dejar que se produzca una verdadera transfusión en nosotros del ser mismo de Jesús, de su oración, sentimientos y adoración. Este es el primero y principal deber de los cristianos<sup>34</sup>. Se trata de destacar el teocentrismo y cristocentrismo en la vida de fe del cristiano y esto Salzillo lo refleja considerablemente en su obra escultórica, donde la encarnación del Verbo y su humanidad sufriente, pero a su vez oferente, y su complicidad con María, su madre, dolorida y Dolorosa, muestran la perfecta sintonía de Salzillo con la espiritualidad de la época moderna.

Su obra manifiesta también el ideal que preconizaba Bosuet, discípulo de Bérulle, y en la línea de Felipe Neri, de que el cristiano debe participar íntimamente en los misterios de



Cristo<sup>35</sup>, en todos los estados del Verbo encarnado. Y responder al amor de Cristo con una profunda adoración.

Prueba del intenso fervor religioso que se vivía en la familia Salzillo fue el ingreso de su hermana Francisca de Paula en el convento de Capuchinas, donde profesó el 22 de octubre de 1735, cuando Francisco contaba con 28 años<sup>36</sup>. También

*Grao y garcia Cura Tenente de esta Iglesia Parrochial del Sr. San Bartolomé. Baptizé y crismé solemnemente una niña y le puso por nombre Catalina de Rizis, Librada Margarita Francisca Juana Isabel M<sup>o</sup> hixa de Don Francisco Zarcillo y de D<sup>a</sup> Juana Taybilla, su legitima muger, ambos naturales desta C<sup>o</sup>; fue su compadre Don Patricio Salzillo, Puro tío de la bautizada, con licencia que obtuvo del Sr. Provisor y vicario Gral deste Obispado; y en fe de ello lo firme Don Franc<sup>o</sup> Grao y Garcia (Libro 7<sup>o</sup> de Bautismos, folio 116 vto.). En Candel Crespo, Francisco. 1983, p. 114. El autor no sabe con certeza cuándo se produjo la muerte de Catalina.*

33 Sánchez Moreno, José. 1983, p. 51.

34 Royo Marín, A. 2002, p. 401 y ss.

35 Royo Marín, A. 2002, p. 419.

36 Murió Francisca de Paula el 29 de agosto de 1759 de cuarenta y seis años de edad y veinticuatro de Religión (Libro de la Fundación del Convento de Madres Capuchinas de Murcia. Se hizo el año 1708. Entradas y Profesiones (Archivo del Convento de Capuchinas de Murcia). En Candel Crespo, Francisco. 1983, p. 116. Aquí también terminó sus días Patricio como capellán de las madres capuchinas a la muerte de don Francisco Moreno el año de 1767. A su vez, don Patricio murió el 12 de marzo de 1800 y entró a poseer la capellanía don Francisco García Comendador Salzillo (idem, p. 118). También subraya José

su hermano Patricio, aunque siguió ayudando en el taller, se hizo sacerdote ejemplar. Esto dejó huérfano el taller, ya que además había fallecido, a la edad de 34 años, su hermano José Antonio, enterrado en el mismo convento de Capuchinas, donde posteriormente recibirá sepultura su madre y el mismo escultor<sup>37</sup>. Éste murió fortalecido con los Santos Sacramentos, tal como el doctor Juan López Muñoz afirmó.

Salzillo se vio obligado a recibir aprendices que le ayudaran en el taller<sup>38</sup>, entre los que destacaron José y Roque López, quien continuaría la labor iniciada por el maestro y será su discípulo más aventajado.

Durante toda su vida fue un cristiano admirable y siempre continuó sus prácticas religiosas, siendo cofrade del Santísimo Cristo de la Esperanza de la parroquia de San Pedro, formando parte en dos ocasiones, 1755 y 1756, de su junta; igualmente ocupó la vacante que, a su muerte, dejó su padre en la Cofradía del Santísimo y Ánimas de la parroquia de Santa Catalina<sup>39</sup>. En dicho cabildo 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, y así se acordó tal como reza el folio 103 de los acuerdos de la hermandad.

Afirma Francisco Candel que bien pudo pertenecer a la Congregación del Corazón de Jesús, fundada en la iglesia de la Compañía de Jesús (San Esteban), y es por esta razón por lo que bautizaría a su hija María Fulgencia también con los nom-



Ermita de San José. Plaza Santa Eulalia, Murcia

Luis Morales que Salzillo suplió más de 8.000 reales adquiridos con su industria y trabajo de escultura para que Francisca de Paula ingresara en el convento de Capuchinas. En Morales Marín, José Luis. 1975. Nota 12.

37 En la iglesia parroquial de San Miguel, a la cual pertenecía el convento de Capuchinas, y al libro 5º de defunciones, folio 75, se encuentra la siguiente partida: *Dn. Franco Salcillo= En la ciudad de Murcia en tercero día de marzo de 1783 años, fue sepultado en el Convento de capuchinas, Dn francisco Salcillo, feligrés de la parroquia de Sn Pedro y viudo de Dª Juana Taibilla y lo firmé = José Sánchez.*

38 Alcabala del Viento. 1993. Habla de Francisco Salzillo, de 48 años, casado, tiene una hija, una criada y una aprendiz mayor de 18 años. El salario de los maestros escultores está regulado a 12 reales, el de los oficiales a 6 y el de los aprendices a 2. Según el catastro, los ingresos de Salcillo eran de 2.520 reales de vellón.

39 Morales Marín, José Luis. 1975, p. 10. También Sánchez Moreno cita el cabildo del domingo 16 de enero de 1728: *Se admite por Hermº a franco Zarcillo= Al ml de franco Zarcillo Hixo de Nicolás Zarcillo Hermº que fue es estas hermandades en que pretende se le admita en la plaza que vacó 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 hermano admitido de ambas cofradías (Libro de Cavildo de la hermandad de Santísimo y Animas, folio 53 v.).* Sánchez Moreno, José. 1983. Nota 65.

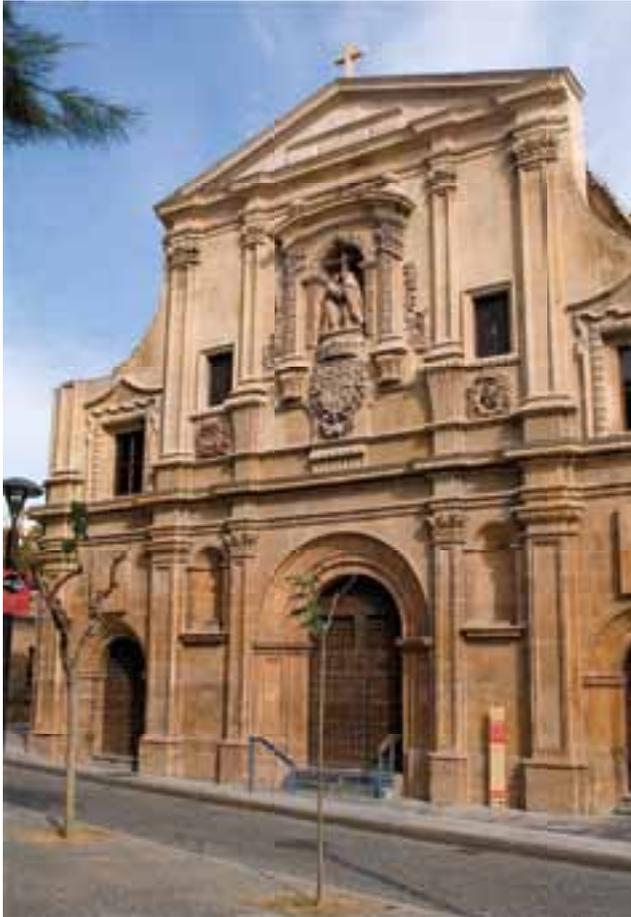
bres de Gertrudis del Corazón de Jesús (libro 6º de bautismos, folio 39 de la parroquia de San Pedro, 18 de enero de 1753)<sup>40</sup>.

Esta vida de piedad le llevó a recrudescer disciplinariamente, después de la muerte de su hermano José Antonio y de su madre, Isabel Alcaraz, la vida de su casa, viviendo en gran austeridad y ascetismo, hasta el punto de que su hermana Magdalena, no pudiendo aguantar dicha vida, se marchó a vivir sola. Salzillo la siguió manteniendo económicamente, como al resto de la familia.

Salzillo vivió en Murcia con relativa tranquilidad, añadiendo a su labor escultórica sus trabajos como hermano de las cofradías ya mencionadas y también, desde 1755, como

40 Candel Crespo, Francisco. 1983, p. 122.

Santo Domingo. Plaza Julián Romea, Murcia



inspector de la Inquisición de pinturas y esculturas del distrito de Murcia<sup>41</sup>, y fundando, en 1763, una academia de arte que será el precedente de la organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País, en 1779, que dirigirá algún tiempo antes de su muerte, ocurrida en 1783<sup>42</sup>.

41 Subraya Ceán en su Diccionario Histórico cómo pudo ser por indicación del prior de Santo Domingo por lo que fuera nombrado familiar del Santo Oficio. No sería muy desacertada esta opinión y vendría a corroborar lo bien visto que estaba el escultor en Murcia y también su estrecha vinculación a los dominicos. En Conde de la Viñaza. 1972 [1894], p. 340.

42 Salzillo escribió tres testamentos: el primero, el 16 de julio de 1760, ante el escribano de número Alejandro López Mesas; el segundo, ante el mismo escribano López Mesas, el 25 de diciembre de 1765, y el tercero, otorgado por Salzillo el 20 de febrero de 1783, cuando ya se encontraba muy enfermo. En todos insiste en ser enterrado con el hábito de San Francisco y en el convento de las Madres Capuchinas y si no fuese posible, en la capilla del Santísimo Cristo, de la Hermandad del Santísimo Sacramento y Ánimas, de Santa Catalina, a la cual pertenecía, o en la parroquial de San Pedro, según dispusiesen su albaceas. También dispone cómo repartir su herencia y en ello da pruebas de una generosidad sin límites tanto para su familia como para con los criados y aprendices. No deja a nadie sin algún tipo de sustento y, además, dona un

En su formación influirá lo napolitano a través de su padre y fue considerable el influjo del escultor francés, que pasó algún tiempo en Murcia, Antonio Dupar, que dio lugar a la renovación de la escultura en Murcia. También se encuentran en sus obras algunas relaciones con Antonio Bernini, lo que se explicaría por la posesión, por parte de Salzillo, de numerosas estampas del escultor italiano<sup>43</sup>.

Con lo aprendido de su padre y de la escultura napolitana y de otros escultores, como Dupar y Bussy, y de sus propias aptitudes, Salzillo dio vida a una forma de esculpir con una expresividad poco común, creada, como subraya López García, *en un momento especial para el escultor: cuando siente avivarse el ímpetu religioso que lo inunda, cuando todo su lirismo, unido a una fuerte expresividad surge y da lugar a una obra llena de vigor y, cuando animado por la religiosidad y la fe que se vive en Murcia, la llama de su fe se aviva y estalla en una fuerte e ingente creatividad religiosa*. A partir de ese momento, y aun cuando todavía le queda mucho que aprender, su obra estalla en un alarde de creatividad, y poco a poco irá surgiendo el *divino poeta de la imagería religiosa* de la Murcia del siglo XVIII y de la España de los Borbones.

También a esto contribuirá otro arte que arraiga con cierta fuerza en la sociedad murciana: el Rococó<sup>44</sup> y su gusto por "lo bonito" perviviendo, en muchos aspectos, hasta finales del siglo XVIII, en que volverá a tomar fuerza el Neoclasicismo, que también, como subraya el profesor Germán Ramallo, influirá en la última etapa del escultor murciano, donde su

dinero para misas por sus pecados y 300 reales para el entierro de su hermana soltera, doña María, recomendando mucho a su hija y yerno que cuiden de ella con caridad. Salzillo demuestra una honda preocupación por su familia y no quiere que a su muerte les falte de nada, sobre todo a su hermana María, que se había marchado de casa y, aun así, Salzillo seguía cuidando de ella. En Baquero Almansa, Andrés. 1980 [1913], pp. 480-482 .

43 Dupar provenía de Marsella, donde su padre, Alberto Duparc, había sido discípulo de Puget, seguidor de Bernini. De aquí le vendría a Salzillo la formación berniniana. Sánchez Cotán defiende la formación directamente de su padre, Nicolás.

44 Plazaola, J. 1999, pp. 238-239. Explica el autor cómo el término Rococó empezó a utilizarse en el siglo XVIII como una derivación de la palabra rocaille, con la que los franceses designaban las decoraciones en forma de concha utilizadas en grutas y jardines desde el manierismo. Para algunos autores no es más que la fase final del estilo barroco y lo han denominado ultrabarroco. El imperio de la razón fue sustituido por la fantasía y el sentimiento. Esto llevó consigo un descenso de calidad en la escultura religiosa, aunque hay honrosas excepciones como Pedro Duque Cornejo, escultor sevillano, y Francisco Salzillo, cuyas figuras están modeladas con gran finura, gracejo y expresividad muy del gusto popular.

realismo anterior y "de toda la vida" se amortiguará con fuertes dosis de idealismo clasicista<sup>45</sup>.

Con todos estos presupuestos seguiremos la clásica división de la obra de Salzillo en tres etapas<sup>46</sup> para tratar de descubrir la profunda fe que se esconde detrás de la obra de este magnífico escultor.

### 3.- MOMENTOS ESTELARES DE LA VIDA DE SALZILLO

Decía Emile Mâle que *una de las hermosuras del arte cristiano, tan lleno de ellas, es que narra la historia del pensamiento cristiano. Seguramente que éste no se puede encontrar por completo en aquél, pues el arte no es la teología, no obstante, las diferentes formas de comprender, o mejor dicho, de sentir el cristianismo, que han sido las de sucesivas generaciones, se reencuentran en el arte cristiano*<sup>47</sup>.

Desde siglos anteriores y hasta en pleno siglo XVIII, muchos artistas se mantenían aún profundamente cristianos, pues la Ilustración todavía no había calado profundamente en la sociedad. Entre los religiosos, en los conventos, y entre los laicos, la fe era el motor que movía su existencia y lo que vivían era lo que plasmaban en sus obras, siendo intérpretes fieles del espíritu de la Contrarreforma.

Este es el caso de Salzillo, que hacia 1727, muerto su padre, iniciará su trabajo en solitario hasta llegar a ser considerado como el mejor escultor del siglo XVIII y llamado por algunos autores como el "*Divino poeta de la imáginería religiosa*". Un hombre que quiso ser inmortal y acabó siéndolo, dirá Piriz Carbonell, a través de una escultura de original realismo. Sus obras eran auténticos retratos, recreaba, no inventaba. Sus obras son conocidas por su humana veracidad, ya que decía, "*yo no puedo inventar el arte, sólo copio la naturaleza*"<sup>48</sup>. Salzillo se inspira en la naturaleza y, a su vez, la refleja.

La primera etapa es la comprendida entre los años de 1727 a 1745, es decir, la que coincide, como subraya el profesor Belda<sup>49</sup>, con la muerte de sus padres y un estilo marcadamente



napolitano. Anteriormente había acabado la efigie de Santa Inés de Monte Pulciano, para Santo Domingo, que su padre había dejado a medio tallar, y San Francisco y San Antonio, que había comenzado él en el convento.

Siguieron a éstas, para el mismo convento, un Santo Domingo penitente, un San Vicente Ferrer predicando, un Santo Tomás de Aquino confundiendo la herejía, etc., donde se reveló la valentía naturalista de su gubia, en la talla, y de su paleta, en la apropiada encarnación, tal como destaca Baquero Almansa<sup>50</sup>.

En todas ellas está muy presente el espíritu de la Contrarreforma y su "lucha" por combatir esa lacra que tiempo atrás había corroído las entrañas de Europa: la reforma protestante.

En esta primera época destacará en su obra ya la importancia de la policromía, la predilección por el tamaño pequeño

45 Ramallo Asensio, Germán. 1999.

46 El profesor Cristóbal Belda, al hablar de la obra de Salzillo y de esta clasificación en tres etapas tomada de Baquero y de Fuentes y Ponte, hace referencia a una nueva clasificación, recogida, a su vez, de Sánchez Moreno, en *décadas, acaso influido por el espíritu orteguiano en décadas y generaciones*. En Belda Navarro, Cristóbal. 2001, p. 35. Una u otra clasificación no influyen en demasía para ahondar en la espiritualidad de nuestro escultor.

47 Mâle, E. 1985, p. 7.

48 Piriz Carbonell, Lorenzo. *Recreación teatral de la vida de Salzillo*.

49 Belda Navarro, Cristóbal. 2001, p. 34.

50 Baquero Almansa, Andrés. 1980 [1913], p. 211.

---

Sagrada Familia. Iglesia de San Miguel, Murcia



y la riqueza de los oros, y como rasgos heredados de su padre resaltarán los plegados en sus pies y el cingulo anudado. Su italianismo, como subrayan diversos autores, será el rasgo más destacado de su primera época.

Obra de esta primera época, amén de las ya mencionadas, será la Dolorosa de Santa Catalina. Para el tema de la Virgen llorosa, escribe Luis García-Saúco Beléndez, hay que remontarse a la época medieval, pero será en el siglo XVII, en pleno Barroco, cuando alcance su máxima expresión, principalmente cuando se produce el auge de las procesiones como consecuencia de la Contrarreforma.

Salzillo presenta a María con los brazos extendidos, como en actitud de súplica, con la cabeza levantada, los ojos hacia el cielo y el corazón atravesado por un puñal, tal como dijo el anciano Simeón "Y a ti, una espada te atravesará el alma". La actitud es enteramente teatral, dramática, pero Salzillo añade al semblante de María, inspirado en una bella huertana, dicen algunos, en su propia mujer, dicen otros, un semblante de dolor, por la muerte de su Hijo<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Esta teoría de que se inspiró en su mujer, Juana Vallejo, no sería válida para la Dolorosa de Santa Catalina, ya que en esta época no se conocían todavía

Otras importantes obras serán San José y el Niño del Real Monasterio de San Jerónimo y el San Nicolás de Bari de la parroquia del mismo nombre, destruido posteriormente; la Sagrada Familia de San Miguel, donde expresa actitudes propias de un ambiente místico y familiar; la Santa Rosalía de Palermo de Santa Eulalia y la Inmaculada del convento de las Isabelas de Murcia, conservada en el de Santa Clara, entre otras. Esta Inmaculada expresa tal ligereza que parece escapar a las leyes de la gravedad, como sabiamente expresa el profesor Belda, gran conocedor de la obra de Salzillo.

La segunda etapa de su vida, 1740-1765, se inicia con una de sus obras más brillantes, *la Piedad* o la Virgen de las Angustias de la Cofradía de Servitas, en la parroquia de San Bartolomé de Murcia (1739), y acaba con el *Prendimiento* de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Es el periodo de

---

y no será hasta diez años después cuando Salzillo contraiga matrimonio con Juana Vallejo. Para la Dolorosa de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, sí podría ser posible y hay una anécdota de que para lograr el rostro que tenía en su cabeza para la imagen acusó a su mujer de haber robado un dinero del taller. Ésta tomó tal disgusto y lloró tanto que el escultor pudo conseguir la expresión que buscaba. Pero nada de ello hay cierto y se queda en eso, en pura anécdota.

mayor fecundidad artística y donde su fe se ve más expresivamente plasmada en su obra.

Junto a Jesús, la Virgen aparece como el personaje principal del drama del Calvario. Los místicos de los siglos XVI y XVII, subraya Emile Mâle, la representan adueñándose del cadáver de su Hijo. *Fue ella, dice Juan de Cartagena, quien le cerró los ojos, fue ella la que le quitó la corona de espinas y tuvo tanto miedo de aumentarle las heridas al apartarla de su frente que se hirió sus dedos para que la sangre se mezclase con la de su Hijo; se cumplieron de este modo las palabras del profeta Oseas: sanguis sanguinem tetigit, o, lo que es lo mismo, la sangre tocó a la sangre (Os 4,2).*

*Después la Virgen le recibió en su seno; durante mucho tiempo María tuvo a su Hijo extendido sobre sus rodillas; de igual modo que lo había llevado en los días de su infancia*<sup>52</sup>.

Es así como Salzillo capta la imagen de la Piedad o de las Angustias e imita el arte del Renacimiento, donde ya no se representa a Cristo en las rodillas, sino tendido sobre el suelo; con la parte alta del cuerpo sobre ella. Es tal el realismo que le da a la imagen que Cristo aparece escarnecido, sangrante y demacrado sobre el sudario de la pasión y la Virgen mira hacia lo alto elevando sus ojos a Dios; como entregándose al Padre; solamente los ángeles dan un aire de ternura a la composición que suaviza el dolor inherente a la misma. Parece como si el escultor estuviese sintiendo él mismo ese dolor. Hay como una identificación entre autor y obra, obra y autor.

La imagen de María, del descendimiento, viene precedida de la de la Dolorosa en esa actitud desgarradora de la madre que sabe que van a matar a su Hijo; que el Hijo de sus entrañas sufre la incompreensión de los hombres y ella, que está llena del Hijo, siente que dichas entrañas se desgarran y, como bien expresa López Almagro, *es una efigie divina que contiene la esencia de lo más humano*<sup>53</sup>.

El rostro de María se dirige al cielo y está a punto de estallar en llanto; la mano derecha sujeta a Cristo muerto por la axila, aunque sin llegar a tocar directamente su piel, mientras la izquierda acompaña el gesto facial en la expresión del dolor y demanda de consuelo: la Madre no comprende, no acepta y sufre. Como bien aprecia Ramallo Asensio, está en la línea de Rubens, Van Dyck o Gregorio Fernández y antes Juan de Juni. Es lo que se llama la "compassio Mariae" materializada



en la gran espada (algunas veces también siete e, incluso, trece) que atraviesa su corazón. La postura de Cristo muerto da pesantez al cadáver.

Esta "compassio Mariae" no era bien vista por la Iglesia de la Contrarreforma, que la veía como muestra de que se trataba a la Virgen como mujer vulgar, que no era capaz de comprender la trascendencia del Sacrificio de su Hijo<sup>54</sup>.

En la Virgen de las Angustias de la parroquia de la Purísima de Yecla, de 1763, se da un notable cambio con respecto a la de San Bartolomé. En aquella Salzillo quiere evitar el estallido de pasión que se da en ésta.

María mira al cielo, pero sin queja, buscando la complicidad de un Padre dolorido que le mantiene la mirada, dirá Ramallo, y ambos comprenden y aceptan lo que ha sucedido

52 Mâle, E. 1985, p. 250.

53 López Almagro, J. 1924, p. 29.

54 Ramallo Asensio, Germán. 1999, p. 237 y ss.

Virgen de las Angustias. Yecla



como lo único posible; María, ahora, no toca el cuerpo de Cristo, eleva los dos brazos mucho más como oferente, ofreciendo el fruto de su vientre, reclamando auxilio. También el cuerpo de Cristo ha cambiado de postura y está sentado con las piernas hacia delante y también cruzadas; el torso lo presenta más erguido y más frontal y la cabeza apoyada sobre la rodilla de su Madre: vuelve el rostro hacia nosotros, relajado, más como dormido que como muerto.

La idea es representar a María como oferente y orante: ofrece su Hijo a Dios y a los hombres e intercede en oración como mediadora.

Y no podemos dejar de mencionar otras importantes obras de este segundo periodo como "La Cena", "La Oración en el Huerto", "El Prendimiento", "La Caída", "San Juan y La Verónica", entre otros; encargos realizados por la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

El paso de "La Cena", tal como lo expresa Belda, en épocas anteriores se había realizado desde la Contrarreforma expresando el momento en que Cristo instituye la Eucaristía, ya que en la Iglesia se pretendía resaltar, frente al protestantismo, los sacramentos y, especialmente, los que eran objeto de debates en el mundo luterano. Cuando Salzillo recibe el encargo de realizar un nuevo paso de "La Cena" para el Viernes Santo, lo más lógico hubiera sido volver a insistir en el sentido eucarístico, pero esto no habría añadido nada a lo anterior ni hubiera insistido en el sentido dramático de la procesión.

Salzillo elige para el paso el momento en que Jesús anuncia la traición, introduciendo un mayor dramatismo en el sosegado y pacífico ambiente del Cenáculo y logrando un juego de tensiones y reacciones, por parte de los apóstoles, a través del mismo movimiento al que se someten las figuras (levantar brazos, girar la cabeza, mostrar sorpresa y estupor, arrobamiento místico, etc)<sup>55</sup>: *"horrorizándose, se miraban unos a otros, dudando de quién hablaría"*(Jn 13, 22).

Y en el centro, Cristo, que sabe que ha llegado la hora, y que entre aquellos discípulos elegidos uno le venderá, otro le negará y todos lo abandonarán, *pero su corazón sigue amando incansablemente, y este amor brilla en su rostro como un faro que alumbra los pasos de la humanidad.*

Salzillo parece querer expresar con este paso el instante previo a "La Oración en el Huerto" donde llevará el odio, la envidia, el crimen, la ambición y el egoísmo de la humanidad a la cruz.

Se centra "La Oración en el Huerto" en ese momento de Cristo en que tiene que mirar la hora del sacrificio. Bajo las alas del ángel que viene a consolarle, Jesús palidece, su cuerpo se derrumba y no queda un solo músculo en tensión; la poca sangre que llega hasta el rostro sale convertida en gotas de sudor finísimo:

¿Qué ve Jesús en ese cáliz que el ángel le muestra? López Almagro hace toda una interpretación acorde con el dramatismo de la escena: *ve que los hombres lejos de ser hermanos seguirán acometiéndose como lobos hambrientos; ve que el mundo le aborrecerá sin causa y que este aborrecimiento será sólo el disfraz del verdadero y hondo aborrecimiento al Padre, cuya ley excluye la existencia de opresores y oprimidos, de hartos y hambrientos; ve que gran parte de la humanidad, sin aprovechar la lección de su martirio, tendrá que ser redar-*

<sup>55</sup> Belda Navarro, Cristóbal. 2001, p. 153-154.

*güida de pecado, y de justicia y de juicio; ve que sus discípulos llorarán y lamentarán entre el cruel regocijo del mundo, sin que éste note en su locura sangrienta que "la mujer cuando pare tiene dolor porque es venida su hora; más después que ha parido un niño ya no se acuerda de la angustia, por el gozo de que ha nacido un hombre en el mundo"; y ve, por último, que estos discípulos suyos serán echados de los templos cuando quieran propagar por el mundo la libertad y el amor, "y aún viene la hora en que cualquiera que los matare pensará que hace servicio a Dios".*

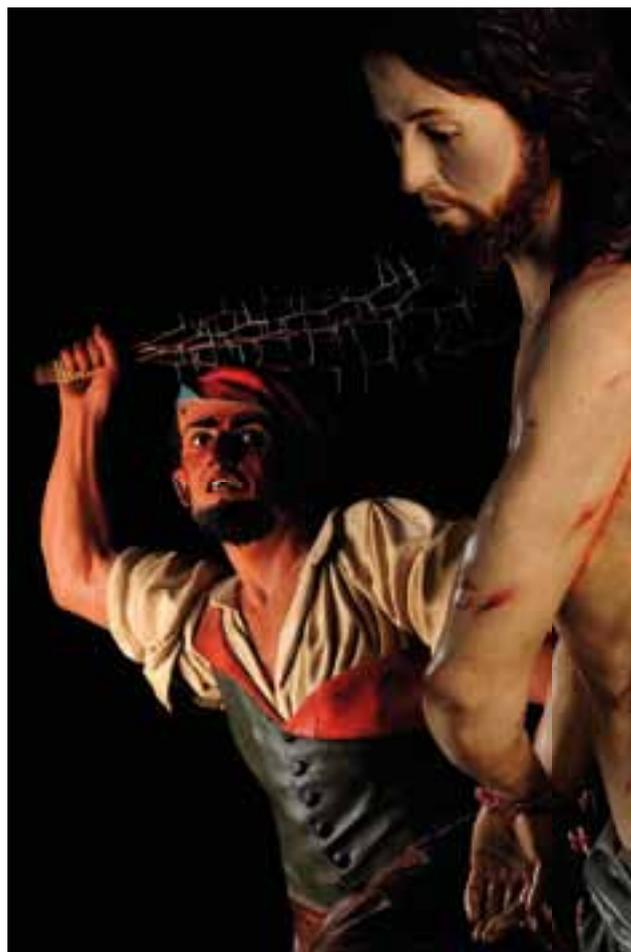
Los pasos del "Prendimiento", conocido como el beso de Judas, y "La Caída" muestran la dignidad de Cristo en el momento de la traición y del beso.

En "El Prendimiento", subraya Pardo Canalís<sup>56</sup>, *el Señor, lleno de impresionante majestad, sufre el beso de Judas y lo estrecha falazmente*. Las dos imágenes están muy cerca físicamente, pero muy lejos espiritualmente. Jesús expresa en el rostro una sublime serenidad que contrasta con la expresión vergonzosa del discípulo que es condenado por la humanidad entera.

En "La Caída", como subraya el Evangelio, Cristo echa sobre sus espaldas el peso de los pecados del mundo. El Salvador asume culpas ajenas y cae en tierra camino del Calvario. Su rostro, *la cabeza más dramática tallada por Salzillo*, según Camón Aznar, es de un patetismo estremecido y estremecedor. Impresiona sobremanera el detalle de la espina atravesando la piel por debajo de la ceja. El maestro ha sufrido un cambio físico dramático desde la flagelación hasta ahora: *contemplamos el dolor humano en su más entrañable dimensión*. Aparece aquí el escultor patético y vibrante, muy distinto al amable escultor de otras obras<sup>57</sup>.

Otros pasos de esta época son el "San Juan" y "La Verónica". De ésta ya hablaremos y de aquél cabe destacar su gracia, serenidad y arrogancia. Tiene una mirada hacia la nada y hacia nadie en concreto, pero sí que con el dedo señala al Verbo, a Aquél que carga sobre sí los pecados del mundo, Aquél que es Dios y que prepara a las almas un nuevo destino, una nueva morada según las obras que han efectuado.

En 1748 había realizado una imagen de vestir que estuvo saliendo en la procesión del Viernes Santo hasta 1756, en que se sustituyó por la actual, que se destaca por una perfecta



unidad de forma y color, tal como la describe Belda, y por un equilibrio conseguido al adelantar una de su piernas y recoger la túnica para facilitar el paso. Se trataba de tener en cuenta los valores sensitivos de la contemplación.

La imagen de la Verónica, 1756, destaca por su expresión dolorida, acorde con el símbolo que porta. Su expresión de tristeza hace más hermoso el rostro y el deleite que produce la delicada textura de su cuello, próximo a la bella anatomía de San Juan<sup>58</sup>. No se sabe si posteriormente fue retocada, pero algunos autores echan de menos la paleta feliz del maestro<sup>59</sup>.

También de esta época de madurez son la Purísima del convento de San Francisco, San Francisco y Santa Clara adorando el Sacramento del camarín de las Capuchinas y el grupo

56 Pardo Canalís, Enrique. 1983, p. 31.

57 Pardo Canalís, Enrique. 1983, p. 33.

58 Belda Navarro, Cristóbal. 2001, p. 146-149.

59 Baquero Almansa, Andrés. 1980 [1913], p. 220.

de las Angustias de Yecla, superior, incluso, al de la iglesia de San Bartolomé y otras sublimes obras de arte.

En la imagen de San Francisco es admirable su cabeza, cuya indefinible espiritualidad, según Pardo Canalís, acredita la habilidad de Salzillo para plasmar plásticamente los sentimientos religiosos. En Santa Clara se realza, a través de los paños, *un rostro bellísimo en trance de místico arroba-miento*<sup>60</sup>.

En 1765, cuando más éxito estaba teniendo, la vida le trastocó los planes y cuando con más desahogo y fortuna vivía, ya que había comprado tierras, casas, había compaginado su trabajo en el taller con la cría del gusano de seda, etc., la muerte de su mujer, Juana Vallejo, le sumió en la tristeza y la amargura, ya que habían estado muy unidos e, incluso, superado juntos la muerte de sus hijos. Ahora, el escultor, sin Juana, y aunque llevando con resignación su desgracia, se volvió enjuto y reservado; siguió trabajando en su taller, nos dice Baquero Almansa, *pero con las alas de la ilusión quebradas*<sup>61</sup>.

Pero, aun viviendo en esta situación, nunca dejó de ser amable y bondadoso, recto y estoico, y siguió trabajando, aunque ahora con la ayuda de sus discípulos, ya que los años no perdonan. Tenía con él a José y Roque López, que sería su continuador, y eran laboriosos y dóciles hasta tal punto que en su testamento les dejaba a uno y otro sendas colecciones de herramientas de su facultad; lo que también da muestra de su generosidad.

De esta última etapa serán obras como el paso de "La Flagelación" o "Los Azotes", 1777, donde Cristo aparece en actitud sumisa mientras es azotado<sup>62</sup>, para resaltar la figura de los sayones y su rudeza, simbolizando el mal del mundo, mediante su anatomía y sus expresiones de odio ahogando artísticamente la figura de Cristo hasta el punto de que algunos críticos no creen suya la obra, aunque está constatada su autenticidad y que recibió por ella lo mismo que por el paso de "La Oración en el Huerto" (7.500 reales de vellón).

Belda describe perfectamente cómo las torsiones de los verdugos, los ritmos de su brazos, la inclinación de sus cuerpos y el recurso técnico a la columna, como elemento central que

divide la composición a partir de la figura de Cristo, dan una fuerza extraordinaria a la composición.

Si a esto añadimos el sayón pelirrojo, signo de la maldad en la retórica barroca, que se deja entrever a través de la pierna levantada del sayón que está dando los azotes y burlándose de Cristo, podemos entender cómo estos personajes tienen más una presencia moralizadora que artística y son el arquetipo de la perversión y de la fealdad moral, del bien y del mal.

*Ahora Cristo no mira a la multitud; ya nada tiene que mirar al presente que lo martiriza, porque todo está en el porvenir, donde el pueblo se liberará y estos mismos sayones repugnantes habrán de humanizarse y crecer dentro de la Ley del amor.*

Se resalta la poca expresión facial de Jesús y el tratamiento de la parte inferior de su cuerpo, pero tal vez haya una intencionalidad de Salzillo: los sayones tienen un extraordinario movimiento y una perfecta expresividad para resaltar su falta de modales y la incontinencia de sus sentimientos, mientras que Jesús es la pura representación de la mansedumbre y dignidad: *"Como cordero llevado al matadero, enmudecía y no abría la boca"*. Contrasta este Cristo con el *Cristo atado a la columna*, de Jumilla, de 1755, cuyo año jubilar se acaba de celebrar. Éste es un ejemplo de la espiritualidad barroca: delgado, con los músculos en tensión aguantando el suplicio y una postura inestable en torso, brazos y piernas que subraya la movilidad cambiante de ese cuerpo ante los golpes; en el de Murcia se ha rebajado la tensión y el rostro es más sereno, hasta dulce, a la vez que las piernas se juntan más, el torso se inclina menos.

Aquí parece querer unir la idea de la Flagelación con la del Ecce Homo que también materializó en esta última época, 1777, para la cofradía del mismo nombre de Orihuela<sup>63</sup>. Anteriormente, en 1774, había realizado para la Orden Tercera Franciscana de Orihuela el Cristo de la Agonía, una de las máximas realizaciones de Salzillo en el tema de la Crucifixión.

El escultor siempre tuvo un concepto de la muerte alejado de todo dramatismo y, por eso, Cristo aparece en la cruz siempre vivo o a punto de expirar, pero nunca torturado. Así, en el Perdón de la parroquia de San Antolín, de Murcia, como

60 Pardo Canalís, Enrique. 1983, p. 26.

61 Baquero Almansa, Andrés. 1980 [1913], p. 222.

62 A Luis Santiago Bado no le gustaba este paso porque le parecía mezquino comparado con los antecedentes y por la falta de sangre y de llagas, lo que contrastaba con el Cristo atado a la Columna del monasterio de Santa Ana de Jumilla, que tiene una mayor expresión de dolor y es más vigoroso, con mayor acción y sangre. Belda Navarro, Cristóbal. 2001, p. 158 y ss.

63 Ramallo Asensio, Germán. 1999, p. 241.

bien expresa Belda<sup>64</sup>, no hay atisbo de dolor, ya que él así creía acentuar el valor soteriológico de la cruz.

Esta concepción del escultor viene desde la Edad Media, donde siempre se representó a Cristo elevado y clavado en la cruz con cuatro clavos, desde el siglo XIII, sólo con tres. A partir del siglo XVI se dejará libertad al respecto de los clavos y también sobre la corona de espinas, ya que unos escultores la colocan y otros no, pero sí que habrá unanimidad sobre el aspecto del Crucificado: *el cuerpo lívido del crucificado se destaca sobre un cielo negro, mostrando la noche que invade la tierra en el momento en que Dios expira para expresar que Jesús volvía la espalda a la ciudad criminal y miraba a los pueblos que esperaban la luz.*

Sobre Cristo muerto, indica Emile Mâle, parece caer el peso de los pecados del mundo y el símbolo del cráneo de Adán sobre el cual se ha derramado la sangre del Salvador indica que Jesús, por su sacrificio, ha salvado a la humanidad<sup>65</sup>.

Pero la muerte de Cristo no fue la última palabra y el arte del Barroco y Salzillo así lo sabía y la última palabra fue: *"No está aquí, ¡ha resucitado!"*. El Resucitado culmina todo el camino hasta entonces recorrido y la vida vence a la muerte. Salzillo, al esculpir la imagen del Resucitado, se adhiere a la corriente que lo representa elevado sobre la tumba, que está sellada, tal como insistió en especificar el Concilio de Trento, con la cruz de la Resurrección en la mano.

La finalidad de esta escultura era comprender cómo Cristo se había revestido de un cuerpo glorioso escapando a las leyes de la materia, atravesando la piedra de la tumba, como más tarde atravesaría la puerta cerrada del Cenáculo donde estaban los discípulos con las puertas cerradas por miedo a los judíos, para mostrarse a ellos y darles a conocer que estaba vivo y que iba delante de ellos a Galilea. Allí le verían. Ahora ya no todo era dolor y tristeza. Como el mismo Jesús dirá: *al final vuestra tristeza se convertirá en alegría.*

En este cambio totalmente distinto de registros, con mayor alegría es como realizó también en Orihuela otra hermosa obra, a saber, la Sagrada Familia, de la parroquia de Santiago, obra de 1766. La figura de San José tiene una serena postura, mientras que la de la Virgen, concebida como madre, es una mujer hecha, que muestra en el rostro la serena gravedad de quien piensa en un futuro doloroso. Las miradas de los

padres se dirigen hacia el Hijo que parece no necesitar asir sus manos a las de los padres y dirige su mirada hacia el cielo. El revoloteo de los paños de las primeras décadas del escultor ha desaparecido, ciñéndose éstos a los cuerpos y reforzando la solidez del dibujo.

La influencia franciscana en la representación de la Sagrada Familia es notable y la fuente donde se inspiran, según Mâle, serán las *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo*, atribuidas a San Buenaventura, donde se imaginan situaciones de la vida de Jesús, no recogidas en los evangelios canónicos, amables, románticas y cariñosas.

La Sagrada Familia, o Trinidad de la Tierra como le llamaba San Francisco de Sales, responde al interés que siente el mundo católico por la infancia de Cristo. A partir de ahora, la Sagrada Familia adquirirá una sobrenatural dimensión.

Otras obras serían el grupo de la Virgen del Carmen de la parroquia de San Juan Bautista de Beniaján, el San Fidel de los Capuchinos y el San Pedro de la parroquia del mismo nombre. En ellos se muestra el declive del artista y su paso desde el Rococó al Neoclasicismo como consecuencia de una preocupación por la evolución de las formas artísticas, así como de su significado más trascendente. Al final de sus días pasa de la postura realista de siempre a figuras con fuertes dosis de idealismo clasicista, en palabras del profesor Ramallo Asensio<sup>66</sup>

#### 4.- EL BELÉN: DE LA NOCHE OSCURA A LA NOCHEBUENA

En esta última época, y siempre con la vejez amenazando su camino, y sumiéndose cada vez más en la añoranza de un tiempo pasado que sí fue mejor, Jesualdo Riquelme le encarga, para seguir la moda procedente de Italia e introducida por Carlos III en su Corte y entre la nobleza de Madrid, un *Nacimiento* con que celebrar las pascuas de la Nochebuena. Es una composición de 556 figuras que se concluyó en 1800 por su discípulo y continuador Roque López.

Nace una nueva forma de interpretar la Navidad y hace una obra de arte donde cada escena es una representación teatral vinculada a la narración evangélica. Esa inspiración en los relatos evangélicos no fue solamente un punto de partida para lograr otros efectos que fueran los descritos en sus fuentes de inspiración. Se utilizó la narración evangélica para determinar también la composición y el color. La cronología de

64 Belda Navarro, Cristóbal. 2001, p. 81.

65 Mâle, E. 1985, p. 216.

66 Ramallo Asensio, Germán. 1999, p. 250.



Belén de Salzillo. Nacimiento

los hechos fue respetada para mostrar en toda su plenitud el panorama de la Navidad (desde la Anunciación, punto inicial del recorrido, hasta la huida a Egipto, en que concluye).

Hasta ese momento, nos señala Belda, *el Belén era fruto de la iniciativa de comunidades religiosas que lo valoraban como ejemplo de una mística conventual que encontraba en la poética y silenciosa infancia de Jesús al destinatario de afectos muy personales. Poco a poco adquirieron gran complejidad completando los episodios evangélicos y dando cabida a ingenuas y tiernas escenas surgidas espontáneamente sin posibilidad de ofrecer un conjunto organizado*<sup>67</sup>.

Salzillo se reserva el Portal de Belén y sus discípulos harán el resto, nos dice Piriz Carbonell y otros insignes autores como Baquero y Belda.

Este Belén lo realizó el escultor entre 1776 y 1783 y, como sobradamente hemos mencionado, el hecho religioso

fue determinante, dando lugar a un Belén de misterios y a un drama sacro. La visión de la Navidad en España asimiló las conquistas de Italia y de Nápoles, pero ofreció una versión propia que con esta obra consagró a uno de sus más notables escultores, Francisco Salzillo.

El escultor quiso echar el resto en el Belén poniendo todo su arte y logrando, con una profunda devoción, unir a su producción magistral y numerosa, como bien subraya Díaz de Revenga, las entrañables escenas del Nacimiento del Mesías, sirviéndose, para ello, de su profunda fe y fervor por lo religioso y del cariño más arraigado por lo popular; dejando así, para la Historia, plasmado en el Belén, el sublime Misterio del Nacimiento del Hijo de Dios<sup>68</sup>.

Así, el escultor que había hecho de su obra un bello poema y que se había sumido en una profunda melancolía por la muerte de su esposa y el peso de los años, ve una luz en medio

67 Belda Navarro, Cristóbal. 2001, p. 172.

68 Díez de Revenga Torres, Francisco Javier. 1977, p. 48 ["Arriba", Madrid, 29 de diciembre de 1967].

de la tiniebla de la vida diaria y, si como dijo Picasso<sup>69</sup>, *en el arte la vida es lo esencial*, se deduce que donde no hay un influjo de la vida no hay arte genuino y, por tanto, el Belén de Salzillo es arte, pues es vida; es influjo y alegría, es insertar en el Misterio de la Navidad el paisaje y el existir cotidianos; es dibujar *una imagen del mundo rural español en los días del barroco*<sup>70</sup>, estrechamente unida al sentido profundo del Belén, que no es otro que mostrar una historia sagrada en la que se refieren las circunstancias y hechos que concurren en el nacimiento de Jesús.

##### 5.- CONCLUSIONES: SALZILLO, DIVINO POETA DE LA IMAGINERÍA RELIGIOSA E INMORTAL MURILLO DE LA ESCULTURA<sup>71</sup>

Hemos intentado escrutar los sentimientos que Salzillo imprimía a sus imágenes sabiendo que el fin del arte es expresar la belleza y que las notas esenciales de la belleza, nos dice Pío Tejera<sup>72</sup>, son las mismas esenciales notas de Dios y Éste, al mismo tiempo que es belleza absoluta, es verdad absoluta y es absoluta bondad y que no puede haber arte bello separado de Dios: no hay arte sin belleza ni belleza sin Dios.

Esto lo sabía muy bien nuestro escultor y, por ello, intentó durante toda su vida buscar la belleza y hacer poesía del arte y solamente empapándose de la belleza de Dios podría hacer del arte religioso una *loa al Divino Creador* y así poco a poco fue captando, y después plasmando, la sensibilidad religiosa de su época.

Para ello creo que, como ya dijimos en su momento, Salzillo se sirvió de su formación religiosa en los años pasados en el colegio de los Padres Jesuitas y, posteriormente, en el noviciado de los Padres Dominicos, amén de sus relaciones con las Madres Capuchinas, que le sirvieron para conocer a Francisco y el franciscanismo y *su sensibilidad para con la humanidad de Cristo*, que tan hábilmente plasma en sus imágenes procesionales y, en lo que se refiere a la infancia de

Jesús, en el Belén, que marcará los últimos años de su vida. En ello se muestra el fervor religioso que movía a Salzillo en su vida diaria.

Fervor que nos recuerda lo que fueron los movimientos espirituales de fines de la Edad Media, fundamentalmente la llamada *Devotio Moderna* y los *Hermanos de la Vida Común*, que fueron movimientos lejanos a la mística especulativa y más cercanos a la experiencia común de los fieles cristianos. Estos movimientos ponen especial énfasis *en la cruz y en el crucificado, así como la práctica constante de las virtudes cristianas y del ascetismo en la vida interior*. Uno de estos *Hermanos de la Vida Común* fue Tomás de Kempis y su "Imitación de Cristo", que marcó la piedad de los tiempos modernos e, incluso, casi hasta nuestros días y que trata de llevar al cristiano al seguimiento de Cristo por medio de la Escritura, los Salmos, el Evangelio y San Pablo. Se podría resumir la obra en las palabras atribuidas a Cristo: "*Hijo mío, en la medida que puedas salir de ti, podrás venir a mí*" (1. III, 56,1).

Esta espiritualidad se prolongó, con algunos cambios, durante la Edad Moderna y en el siglo XVIII estaba muy en boga y parece que se podría entrever en la vida y obra de Salzillo reflejada en la vida de austeridad que tanto gustaba vivir al maestro; su devoción a la Eucaristía mediante la Adoración del Santísimo; recordemos que era de misa y comunión diarias, y que supo plasmar en sus obras, y a la Virgen María tanto en su dolor como en su advocación de la Inmaculada, que, como bien sabemos, estaba ahora en auge.

A través de su obra nos atreveríamos a decir que Salzillo refleja una espiritualidad cristocéntrica y teocéntrica plasmada en los misterios sublimes y sacrosantos de la vida de Jesús y su amor entrañable hacia el Dios de Nazaret, crucificado en El Gólgota por los pecados de los hombres<sup>73</sup>.

En Salzillo, lo humano y lo divino se mezclan en una armónica composición como fruto de sus profundos sentimientos religiosos y de su fe inquebrantable que le llevaba a amar tiernamente los misterios de la Pasión de Cristo.

Decía Pío Tejera que Salzillo sentía el arte que ejecutaba y que bien pudo decir, como Rafael: "*Quiero consagrarme al arte sólo para servir a Dios*".

Quisiera terminar esta disertación con unas palabras de Virgilio Guirao en el recuerdo que se hizo del escultor en el primer centenario de su muerte, en 1883. Contemplando la

69 Ballester, José. 1977 [Murcia, 24 de diciembre de 1960].

70 Flores Arroyuelo, Francisco J. 1991.

71 Estos adjetivos no son propios del autor. El primero lo escuché en la dramatización realizada por el dramaturgo Lorenzo Piriz unos días antes de Navidad en el Aula Cultural de la CAM y el segundo no recuerdo ahora de quién es. Pero sí que expresan bellamente lo que fue la vida de fe de Francisco Salzillo y es, por ello, por lo que he creído conveniente utilizarlos como expresiones en las conclusiones del artículo. Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios. Nunca mejor dicho.

72 Pío Tejera, J. 2004.

73 Pío Tejera, J. 2004.

obra del escultor se preguntaba: *¿Todos estos prodigios quién los crea? La fe, sólo la fe, responde; y hasta yo creo que sin la fe Salzillo hubiera sido un oscuro escultor y nunca un genio.*

*¡Gran Salzillo!, si Dios te ha concedido como premio a tu fe, en los eternos lugares destinados a la dicha, para gozar sin fin seguro puesto, si tu espíritu habita en las regiones de la gloria, también el mundo entero celebra tu memoria, y cada día es tu gloria mayor aquí en el suelo<sup>74</sup>.*

Artista cristiano, artista de profundas creencias religiosas amaba a Jesucristo y puso todo su arte al servicio de este Señor y el cielo le premió inspirándole eternos ideales que le permitieron plasmar la belleza de Dios en el arte.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCABALA DEL VIENTO. 1993. *Murcia 1756. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Introducción de Guy Lemeunier. Madrid: Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria, p. 293.
- ANDREU ANDREU, Antonio. 1997. *El cardenal Belluga y la reforma del clero secular. Diócesis de Cartagena (1704-1750)*. Tesis de licenciatura. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas. Sin publicar, p. 34.
- BALLESTER, José. 1977. Lo popular en el arte de Salzillo. En *Salzillo. Su arte y su obra en la prensa diaria*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio. Museo Salzillo, p. 40.
- BAQUERO ALMANSA, Andrés. 1980 [1913]. *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia: Imp. Sucesores de Nogués, pp. 209, 211, 220, 222 y 480-482.
- BELLUGA Y MONCADA, Luis. 1705. *Carta Pastoral en defensa de los derechos del Señor Felipe V*. Murcia: Llofrú.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. 1991. *Francisco Salzillo y la Orden Dominicana en Murcia*. V Centenario del Monasterio Dominicano en Murcia. Conferencias Arte y Literatura. Murcia.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. 2001. *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia: CajaMurcia, pp. 34, 35, 81, 146-149, 153-154, 158 s. y 172.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. 2006. Navidad murciana. En *FMR*. Nº. 39, pp. 20 y 51-68.
- BLANCO Y GARCÍA, A. 2004. En el primer centenario de Salzillo (3 de marzo de 1883). En *A la gloria de Francisco Salzillo*. Murcia.
- CANDEL CRESPO, Francisco. 1983. Aportación documental a la vida de Francisco Salzillo. En *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Patronato del II Centenario de la Muerte de Salzillo, Consejería de Cultura de la Región de Murcia, pp. 15, 114, 116, 118 y 122.
- CONDE DE LA VIÑAZA. 1972 [1894]. *Adicciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. T. III (siglos XVI, XVII y XVIII, M-T). Madrid: Tipografía de los Huérfanos, p. 340.
- DE PABLO MAROTO, Daniel. 1990. *Historia de la espiritualidad cristiana*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, p. 317.
- DÍAZ CASSOU, Pedro. 1977. *Serie de los obispos de Cartagena*. Murcia, pp. 155, 160, 205, 207 s. y 209.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, Francisco Javier. 1977. Espíritu barroco del Belén de Salzillo. En *Salzillo. Su arte y su obra en la prensa diaria*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio. Museo Salzillo, p. 48.
- ENCISO RECIO, Luis Miguel y otros. 1992. *Historia de España. Los Borbones en el siglo XVIII (1700-1808)*. Madrid, pp. 377 y 380.
- FLORES ARROYUELO, Francisco J. 1991. Una imagen del mundo rural español en los días del Barroco: el belén de Francisco Salzillo. En *Murcia Barroca* (Exposición, 19 de noviembre de 1990-10 de enero de 1991). Murcia: Ayuntamiento. Centro de Arte Palacio Almuñé, pp. 71 y siguientes.
- IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio. 2005. *Un obispo, una diócesis, un clero: Luis Belluga, prelado de Cartagena*. Murcia: Real Academia de Alfonso X el Sabio, p. 153.
- LÓPEZ ALMAGRO, J. 1924. *La religión a través de Salzillo*. Texto taquigráfico de la conferencia pronunciada en el Ateneo Científico de Valencia el día 17 de mayo de 1924. Valencia: Tipografía Mateu, p. 29.
- MÂLE, Émile. 1985. *El Barroco. Arte religioso del s. XVII. Italia, Francia, España y Flandes*. Madrid: Encuentro Ediciones, pp. 7, 50, 216 y 250.
- MESTRE SANCHÍS, Antonio. 1979. Religión y cultura en el s. XVIII español. En *Historia de la Iglesia en España: La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*. IV. Madrid: BAC P, pp. 585, 588, 593 y 595.
- MORALES MARÍN, José Luis. 1975. *El arte de Francisco Salzillo*. Murcia, p. 10.
- PARDO CANALÍS, Enrique. 1983. *Francisco Salzillo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez. Colección Arte y Artistas, pp. 9, 27, 26, 31 y 33.
- PÍO TEJERA, José. 2004. Sistema artístico de Salzillo. En *A la gloria de Francisco Salzillo*. Murcia.
- PLAZAOLA, Juan. 1999. *Historia del arte cristiano*. Madrid: BAC Sapientia Fidei. Serie de Manuales de Teología. Nº. 20, pp. 238-239.
- RAMALLO ASENSIO, Germán. 1999. Francisco Salzillo y la estética neoclásica. En *Imafronte*. Nº. 14, pp. 227-250.
- ROYO MARÍN, Antonio. 2002. *Los grandes maestros de la vida espiritual*. Madrid: BAC Espiritualidad, pp. 40 s., 415, 419 y 424.
- SÁNCHEZ MORENO, José. 1983 [1945]. *Vida y Obra de Francisco Salzillo*. 2ª edición. Murcia: Editora Regional. 1ª reimpresión. Murcia: Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, pp. 39 s. y 51.
- SERRA RUIZ, Rafael. 1962. *El pensamiento social-político del cardenal Belluga*. Murcia: Patronato de Cultura de la Excelentísima Diputación, p. 66.
- SESÉ, Javier. 2005. *Historia de la espiritualidad*. Pamplona: Eunsa, pp. 248 s.
- TORRES FONTES, Juan. 1972. Cartagena-Murcia, Dióc. de. En ALDEA, Quintín-MARÍN, Tomás, y VIVES, José. *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. T. I. Madrid: Instituto Enrique Flórez, p. 363.
- VARIOS AUTORES. 2004. *A la gloria de Francisco Salzillo*. Murcia.
- VILAR, Juan Bautista. 2001. *El cardenal Luis Belluga*. Granada: Editorial Comares, pp. 85 y siguientes.

ANTONIO ANDREU ANDREU ES PROFESOR DE HISTORIA DE LA IGLESIA DEL INSTITUTO TEOLÓGICO SAN FULGENCIO DE LA DIÓCESIS DE CARTAGENA

74 Varios Autores. 2004. Composiciones 18 y 19.



# El valor de la imagen. Cristo y su representación en la Iglesia Antigua

JOSÉ ALBERTO CÁNOVAS SÁNCHEZ



Villanueva del Segura. Valle de Ricote

**N**os preguntamos cómo si el cristianismo asienta sus raíces en la experiencia espiritual de Israel, que no prevé la posibilidad de representación de lo divino, asume, sin embargo, tal representación con toda naturalidad más aún, crea un arte específicamente cristiano. Se hace preciso recorrer un itinerario.

## A) FUNDAMENTOS TEOLÓGICOS. LA EXPERIENCIA DE ISRAEL

Israel se comprende a sí mismo en clave de promesa. Es un pueblo proyectado hacia el futuro y desde esta comprensión

descubre la historia en su linealidad<sup>1</sup>, en la que los acontecimientos, portadores de sentido, se enlazan como los eslabones irrepitibles de una cadena. La historia es, en el mundo bíblico, lugar de la epifanía de Dios: los acontecimientos salen de su anonimato y pasan a ser contemplados como portadores de

<sup>1</sup> La historia es, por definición, ámbito de lo humano; al mito corresponde la hermenéutica del acontecer no organizado por el hombre; en el ámbito del mito, el hombre no es protagonista. El acontecer es descrito con determinismo cíclico. En verdad Israel, al descubrir al hombre como imagen de Dios en su materialidad, al descubrirlo como carne y espíritu, ambos provenientes del mismo Dios, rompe con el eterno retorno: la promesa acogida por el hombre convierte a Israel en pueblo de futuro (perfecto si dialoga con el Dios de la vida, imperfecto si se cierra al don de Dios).

la acción de Dios a favor de su pueblo: a través de ellos Él dialoga y promueve la *Historia Salutis*<sup>2</sup>. Es muy significativo que el credo de Israel, tal como se detalla en Dt. 26, 5-9, no sea sino un recuento de las *magnalia Dei*:

"Mi padre fue un arameo errante.  
Bajó a Egipto y residió allí, con un puñado de  
hombres. Y allí se convirtió en una gran nación,  
potente y populosa.  
Los egipcios nos maltrataron y oprimieron.  
Echaron sobre nosotros servidumbre pesada.  
Clamamos hacia el Señor, el Dios de nuestros padres,  
y el Señor escuchó nuestro clamor, miró nuestra  
opresión, nuestros trabajos y aprietos.  
El Señor nos sacó entonces de Egipto,  
con mano fuerte y brazo tenso,  
con gran terror, con signos y portentos.  
Nos condujo a este lugar y nos dio este país,  
una tierra que mana leche y miel".

Con esta fórmula, el israelita presentaba en el templo, cada año, las primicias de la tierra, primicias que evidenciaban la fidelidad de Dios a sus promesas. Otros credos análogos aparecen en Jos 24 y Jos 21,25; 23,14.

La tensión promesa-cumplimiento que determina la significatividad de los hechos acontecidos abre el panorama de la historia tal y como es entendida en el mundo moderno<sup>3</sup>. Ciertamente, los acontecimientos son reveladores, epifánicos, transparentes para la fe del pueblo, que descubre la iniciativa del Dios que habla y actúa por amor al pueblo de la elección.

2 "Si dirigimos la encuesta al campo de la Biblia descubriremos conexiones entre las realidades de revelación e historia que sus definiciones actuales pudieran encubrir. Una parte significada de los libros de la Biblia pertenece al género histórico: relata acontecimientos y obras del pasado de un pueblo. (Los libros de género no histórico giran en torno a lo referido en aquélla o a lo que es objeto de la misma.) Esta historia no se niega a reconocer la acción de Dios en la esfera de la experiencia humana. La revelación, por su parte –y se da el caso de que esos libros son sus fuentes– no se presenta aquí como enseñanza de verdades abstractas, sino bajo la categoría de obra y acción de Dios, en diálogo con el hombre en su historia... La historia que revela toma automáticamente vuelo trascendente y la revelación se hace viable por cauces de inmanencia". González, A. 1970, p. 22.

3 "No lo habían hecho los autores de las crónicas mesopotámicas y egipcias, ni siquiera lo harían a su hora los griegos, con ostentar el título de "padres de la historia". La historia griega no consigue desprenderse de la dinámica repetitiva, cíclica, del mito. Israel descubre la historia como sucesión de acontecimientos siempre nuevos, todos ellos definibles en cuanto a espacio y tiempo, con envolvimento simultáneo del hombre que actúa y del Dios que revela". Idem, p. 32.



Imafronte de la Catedral de Murcia (detalle)

Israel es, desde esta perspectiva, un pueblo que camina. Este caminar es evidentemente un caminar físico hacia un cumplimiento constatable de las promesas que lo han puesto en marcha. Es, sin embargo, también interior, espiritual, porque Dios es santo y el cumplimiento no es un hecho automático, ajeno al obrar humano. Dios otorga su alianza y con ella establece los parámetros de la relación del pueblo con Él: la Ley de la santidad: "Seréis santos porque Yo soy santo". Desde esta comprensión de la historia que se abre al "novum", Israel está en disposición de romper con el mito del eterno retorno que hace impensable lo absoluto y que objetiva las fuerzas naturales otorgándoles significación religiosa.

De todos es bien conocido que en el Antiguo Testamento se prohíbe la representación de Dios, por absolutamente trascendente, y el uso de la imagen (aun cuando existe una

evidente restricción: el Arca de la Alianza), con sus querubines cincelados sobre el propiciatorio. Tal prohibición se expresa explícitamente en el Decálogo, promulgado en el Sinaí: "No tendrás otros dioses fuera de mí. No te harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en los cielos, abajo en la tierra o en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas ni les darás culto, porque yo, Yahvé, tu Dios, soy un Dios celoso..." (Ex 20, 1-4). Son muchas las razones antropológicas, históricas y teológicas que fundamentan tal prohibición. Ya se ha puesto en evidencia cómo la historia (que no la geografía) es el lugar de la manifestación de Dios. La no representación de lo divino se aviene bien con un pueblo que hunde sus raíces en la experiencia del desierto. No sólo la geografía inhóspita invita a despoblar el panteón y simplifica la cosmogénesis, sino que la constante itinerancia impide el asentamiento y el culto en lugares precisos. La vida, ciertamente, en un régimen como este, no dependerá de la programación de las cosechas, y la cultura, que es su atmósfera, elaborada desde la experiencia religiosa, no se detendrá en principio (que será determinante en el futuro para la relativización del culto) con complicados rituales en la veneración de las fuerzas vitales que emergen de la naturaleza. Por otro lado, la religión de este pueblo nómada va vinculada al clan; es religión confiada no ya a los registros del templo, sino a la memoria. Dios es el Dios de nuestros padres a los que ha elegido. Estar en la línea de sucesión, en la cadena vital de los padres es entrar de lleno en la bendición prometida a los antepasados. Se entiende por ello la importancia que tiene la genealogía en los relatos bíblicos. Asimismo, entendemos que su arte será necesariamente pobre y nunca vinculado a representaciones.

Más importante es la motivación específicamente religiosa, que se pone en evidencia en el episodio del "Becerro de oro" (Gn 32). Aarón, urgido por el pueblo, fabrica un ídolo en forma de novillo de oro. El pueblo no ha soportado la ausencia del Mediador, y, por tanto, la ausencia de Dios. Su presencia, efectivamente, estaba significada en el Arca de la Alianza, fabricada a modo de un trono oriental, cuyos reposabrazos y espaldera eran las alas de dos querubines, vertical y horizontalmente desplegadas. En su interior se colocaron las tablas del Sinaí. Ahora bien era un trono vacío. Ninguna imagen lo ocupaba. Precisamente la ausencia de imagen evidenciaba la presencia del prototipo. Su ausencia real exigiría la presencia de la representación.

Israel es el pueblo del oído y de la escucha. Así lo declara el precepto fundamental del Decálogo: "¡Escucha, Israel, el

Señor es el único Señor!" (Dt 6,4). El oído frente a la vista. La visión tiende a ser una función totalizante y por ello engañosa: lo real es mucho más de lo percibido visualmente. El ídolo, por tanto, es una representación absolutamente inadecuada a la magnitud de Dios. Más aún, la vista cosifica, por medio del ídolo, la trascendencia divina, hasta situarla no como un "unicum", sino como "cosa entre las cosas". Efectivamente, una religiosidad así asentada de poco le sirve al hombre. De todos modos, el problema, en el fondo, no está en la imagen, sino en la aproximación que se hace a ella. Así pues, en el Antiguo Testamento no se admite sino la Palabra para salvaguardar la trascendencia de Dios: si la imagen puede llevar a confundir lo visto con lo real y la vista suele ser totalizante, en la relación con lo divino se engaña: no se puede acceder a lo íntimo del ser de Dios. La prohibición de imágenes de Dios es la más drástica renuncia: se reenvía a la fe, que no viendo a Dios, se deja transformar por la Palabra. La prohibición de imágenes es una invitación a la interiorización de la Palabra.

## 2. LA EXPERIENCIA CRISTIANA

La vía cristiana propone una nueva "gnosis" de Dios con la Encarnación del Verbo. Dios se ha acercado personalmente a la criatura y, por el misterio pascual de Jesús, la ha reconstituido en su belleza original, expresión de su condición de imagen suya. Esto supone un escándalo para los judíos y una necedad para los gentiles (cfr. 1 Cor 1,23). Las expectativas mesiánicas de Israel se vieron absolutamente desbordadas por la bondad de Dios: "¡Oh, abismo de riqueza, de sabiduría y de ciencia el de Dios! ¿Quién conoció la mente del Señor, quién fue su consejero?", exclama San Pablo (Rm 11,33). La Encarnación, aunque asume la dimensión religiosa de todo ser humano, pone a prueba, sin embargo, el hecho religioso en todo aquello que tiene de proyectivo. Pero también el pensamiento filosófico es sometido a la crítica de esta piedra de contraste. Con la Encarnación deja el cosmos de ser principalmente el lugar de la acción de Dios para dar paso al ser humano que tiene ya libre acceso al santuario. El apóstol reprocha a los gálatas su retorno a antiguas servidumbres y prácticas, tras haber conocido la libertad recibida en Cristo:

"Pero en otro tiempo, cuando no conocíais a Dios, servíais a los que en realidad no son dioses. Mas, ahora que habéis conocido a Dios, o mejor, que Él os ha conocido, ¿cómo retornáis a esos elementos sin fuerza ni valor, a los cuales queréis servir de nuevo? Observáis los días, los meses, las estaciones,

los años. Me hacéis temer que haya sido en vano mi afán por vosotros"<sup>4</sup>.

### 3. LA TRADICIÓN

Los Padres de la Iglesia han profundizado en la condición humana como única imagen posible de lo divino. En su reflexión sobre el hombre ha habido siempre en los Padres un "locus communis": el tema de la imagen y la semejanza divinas, pues en realidad se presta bien a desarrollar, basándose en estos términos, el contenido de la historia de la salvación. Si bien el concepto de "omoiosis" se encuentra en la filosofía griega, su significación depende, entre los Padres, más que de ella, de los textos bíblicos<sup>5</sup>.

Para San Ireneo es el Verbo encarnado el verdadero paradigma del hombre: la obra de Dios perfecta y acabada se muestra en Él sólo con la Encarnación o mejor, con la Glorificación de Cristo: Éste es el Verbo en carne, plenamente asimilado al Padre por la Resurrección. Nadie sabía qué significaba "imagen y semejanza" hasta que se nos manifestó:

*"In praeteritis temporibus dicebatur quidem secundum imaginem Dei factum esse hominem, non autem ostendebatur. Adhuc enim invisibilem erat Verbum, cuius secundum imaginem homo factus fuerat. Propter hoc autem et similitudinem facile amisit. Quando autem caro Verbum Dei factum est utraque confirmavit: et imaginem ostendit veram ipse hoc fiens quod erat imago eius et similitudinem firmans restituit consimilem faciens hominem invisibili Patri per visibile Verbum"*<sup>6</sup>.

Mas el hombre que debía llegar a tal plenitud fue formado del limo de la tierra, si bien, y a diferencia de los otros seres, con las dos manos de Dios: el Verbo y el Espíritu; sólo Él era capaz de imprimir sus propias formas en la bajeza de esa tierra. Ni siquiera los ángeles contaron con este privilegio. El Verbo plasmó su imagen y el Espíritu, la semejanza, elementos que habrían de desarrollar sus virtualidades sólo progresiva-

mente<sup>7</sup>. La imagen divina en el hombre se sitúa, pues, en la carne llamada a la altura de Dios.

Orígenes, por su parte, afirma que la imagen de Dios grabada en el hombre está referida a lo más sustantivamente espiritual, el alma humana. El cuerpo sería como el templo de la imagen, aunque también llamado a la "salus carnis". El alma, bruñida por gracia y la libertad, refleja gradualmente a su prototipo:

"Al decir lo creó a imagen de Dios, sin hacer mención de la semejanza, quiere indicar que el hombre, en su primera creación, recibió la dignidad de imagen, pero que la perfección de la semejanza le está reservada para la consumación de las cosas; es decir, que el hombre con su esfuerzo, mediante la imitación de Dios, la tiene que adquirir. Con la dignidad de imagen se le ha dado al principio la posibilidad de la perfección para que, realizando perfectamente las obras, alcance la plena semejanza al fin del mundo"<sup>8</sup>.

Según esto, la prohibición de las imágenes tiene un límite: el ser humano como única imagen digna de Dios, ya que Él mismo la ha depositado en el hombre. El hombre, transformado por la Palabra, llega a ser imagen de Dios legible para los demás.

Así pues, la Encarnación del Verbo hace posible la representación de lo divino y, por tanto, el arte cristiano. Éste nace con carácter propio (en cuanto a su contenido dogmático), aunque asume formas helenísticas preexistentes, hasta alcanzar, sobre todo en el icono, estatus formalmente cristiano.

### 4. LA PALABRA Y LA IMAGEN

San Juan Damasceno afirma:

"Yo no venero la materia, sino al creador de la materia, que, por mí, se ha hecho materia, ha aceptado habitar en ella y a través de ella ha realizado mi salvación... ¿Acaso no es materia el monte venerable y santo del Gólgota? ¿No es materia la roca donadora y portadora de la vida, la tumba santa, fuente de nuestra resurrección? ¿No son materia la tinta y el santísimo libro de los Evangelios?... Y sobre todo ello, ¿no son materia el cuerpo y la sangre de Cristo?" (De imaginibus orationes, 1,16, PG 94, 1245 AC.) La materia viene, por el hecho de la encarnación del Verbo, "transfigurada",

4 Gal 4,8 ss.

5 «La création de l'homme à l'image et à la ressemblance de Dieu, telle qu'elle s'exprime en Genèse 1,26-27, et dans les textes bibliques qui en sont le prolongement a servi à lers Pères Grecs en particulier, de pole de reference a leur réflexion sur les origines de l'homme et plus encora sur la signification de son histoire et les conditions de sa destinée spirituelle». Kirchmeyer. art. «GREC (Eglise)». IMAGE ET RESEMBLANCE, en Dict. Spir., VI.

6 Adv. Haer. V,16,2.

7 "El modelo de Dios en la formación del hombre fue el Verbo humanado, cabeza de la creación, haciendo unidad con sus miembros (los santos) en la consumación final. El Padre miraba a la fase última y definitiva". Orbe, A. 1962.

8 De Princ. 3,6,1.

convertida en realidad sacramental que transparenta algo de la verdad de Dios. Él mismo, en su primer Tratado de la defensa de las imágenes, afirma: "¿Cómo hacer una imagen del Dios invisible, diseñar a quien no tiene ni cantidad, ni medida, ni límite, ni forma? ¿Cómo representar a quien no tiene figura?... En cuanto Dios invisible, no es posible su imagen... Pero desde el momento en que ves al Incorpóreo hecho hombre, haz la imagen de la forma humana; cuando el Invisible se hace visible en la carne, pinta la semejanza del Invisible.

Ahora bien, Cristo es la Palabra encarnada, y del carácter de palabra, aunque relativa y pobre, goza la expresión artística cristiana".

Me detengo ahora a considerar cuáles sean las relaciones entre estos dos elementos, la palabra y la imagen, ya que entre ambas hay un fuerte correlato.

La imagen es el intento de expresar más incisivamente la palabra, de tal manera que cuando aquélla no está "habitada" por ésta, en ningún caso se podría hablar de "arte cristiano", aunque la forma fuese del todo religiosa. La fe cristiana no se fundamenta en absoluto en un "logos" incoherente, desvertebrado o reducido a la sensibilidad, sino que articula un relato que da sentido a la realidad de Dios, del hombre y del cosmos.

El drama de la palabra es que se apaga, una vez pronunciada. Toda palabra es necesariamente un "flatus vocis", sólo audible en la contemporaneidad. Asimismo, es más elitista, apela a la racionalidad y a la abstracción; sin embargo, la palabra es más viva, más inmediata, actual y dinámica que la imagen e implica una relación personal. Por su parte, ésta perdura hasta que se corrompe el soporte material de que está conformada: es testimonio estable de la palabra y remite a ella y se dirige a todos: la imagen es en muchos casos medio de comunión: sirve para expresar ideas comunes: muchos se identifican con ella, "se ven en ella".

Hay, pues, relación íntima entre la palabra y la imagen: la imagen es una palabra más incisivamente expresada, es palabra "solidificada", hecha permanente.

Por otro lado, la palabra es, como ya se ha señalado, el alma de la imagen, su "vida interior". La palabra, que no ocupa lugar espacial o imaginario, penetra más profundamente en el interior, es más incisiva, aun cuando ni la palabra se sustrae a un soporte material (aire y signo): la palabra es "la carne de la idea". La imagen, por ser material, es un medio interpuesto entre el comunicador y lo comunicado. Sin embargo, permanece muda hasta que alguien explicita la palabra que contiene.

La relación más íntima entre imagen y palabra es el hecho de que inevitablemente a cada palabra corresponde una imagen, como ponen de relieve la historia del alfabeto o el lenguaje jeroglífico muy expresivamente.

En el arte cristiano antiguo (con más fuerza que el de siglos sucesivos) se privilegia decisivamente la palabra. El arte es secundario y expresivamente pobre, llega a convertirse en puro símbolo o signo que sólo denota sin agotar el contenido, reenviando a una realidad siempre más profunda. El hecho de que la imagen reenvíe a la palabra tiene valor permanente en el arte cristiano. Hemos de considerar, para no minusvalorar ni la imagen ni la palabra, que este "reenvío" es, en última instancia, al prototipo, esto es, al Verbo encarnado, muerto y glorificado.

## 5. EL ARTE CRISTIANO

El conjunto edilicio de Dura Europos (256 d.C., sinagoga y "domus Ecclesiae") pone de manifiesto las similitudes formales iconográficas de judaísmo y cristianismo. Ambas tienen su "forma mentis" en el helenismo, esto es, el mensaje vétero o neotestamentario tal y como es acogido en la diáspora.

El judaísmo helenístico fue menos estricto que el primitivo al asumir las representaciones, aunque la imagen no hace sino traducir la palabra. Además, no pretende acceder con aquélla al misterio de Dios, sino a la historia de Dios con el hombre. Este cambio de mentalidad quedó expresado para los hebreos de la diáspora en la traducción de la Biblia al griego ("La Setenta"). Así pues, el judaísmo helenístico usa de las imágenes como "palabra traducida"; por ello este arte es pobre expresivamente hablando: no entretiene la vista y llega a convertirse en signo o símbolo que sólo denota sin agotar el contenido denotado, reenviando de este modo a la realidad que es siempre más profunda: el gesto oratorio, típico del arte judío y cristiano antiguo, tiene valor permanente, aunque en el arte paleocristiano derivará a gesto de bendición.

Así pues, si, como se ha dicho, a cada palabra corresponde una imagen, también en la Iglesia primitiva se traducen literalmente los relatos evangélicos en imágenes.

A la pobreza formal primitiva, y una vez asentada la legitimidad de las representaciones iconográficas (porque "El Verbo se hizo carne y acampó entre nosotros"), le sucederá una mayor complejidad expresiva en la Iglesia Constantिनiana, en la que se tiende a reproducir modelos tomados del paganismo, hasta que se produce, con el icono, una verdadera síntesis: en éste se cataliza un arte específicamente cristiano,

fundamentado en los siguientes principios, derivados, sobre todo, de la reflexión patristica: el Invisible se hace visible, el Inefable se expresa, el Inmarcesible se hace débil, el Indefinible se circunscribe, el Ilimitado se limita, el Eterno se hace historia humana, Dios asume la condición humana.

## 6. LA IMAGEN DE CRISTO

Ni los Evangelios ni los otros escritos neotestamentarios han dejado la descripción física de Jesús de Nazaret, aunque cada escritor sagrado nos ha transmitido un "perfil" diverso y complementario, una "imagen" o perspectiva peculiar de tipo teológico.

Mateo ve en Jesús el nuevo y definitivo Moisés (su Evangelio va dirigido preferentemente a los hebreos). Cristo es el Maestro que enseña una nueva justicia que trae la nueva ley (Bienaventuranzas). Él es el nuevo Moisés que lleva a plenitud de significado los hechos cumplidos por aquél: todas las profecías se cumplen en él. Jesús inaugura un nuevo pueblo que debe superar los viejos planteamientos y las viejas esperanzas. Por eso, su palabra será signo de contradicción.

Marcos, cuyo Evangelio va dirigido a los paganos, presenta a Jesús como el definitivo "Theiós aner" figura muy acreditada en el mundo pagano como salvador por excelencia. Se fija por ello más especialmente en los milagros que acreditan la misión de Jesús; no obstante, Jesús impone silencio sobre su condición de Mesías por cuanto este título, siempre ambiguo, debe ser clarificado a la luz de su pasión.

Para Lucas, la historia no es pura sucesión de acontecimientos (como lo era para la historiografía pagana), sino lugar en el que se expresa el proyecto de Dios. Hay en ella un "in crescendo": preparación (hasta Juan el Bautista); el centro del tiempo (Jesucristo, en quien ejemplarmente se hace presente el designio salvífico de Dios sobre toda la humanidad); el tiempo de la misión de la Iglesia hasta la parusía. Asimismo, presenta a Jesús como el Misericordioso, portador de la salvación definitiva que se manifiesta en los sencillos gestos de amor hacia los pecadores, los extranjeros, las viudas, los pobres: Jesús evidencia la ternura de Dios. Él pide el seguimiento radical que se inicia con el reconocimiento del propio pecado y la renuncia a los bienes de este mundo. Sin embargo, fustiga con dureza a los poderosos que se oponen a la misericordia no acogiendo al débil, al pobre, al necesitado.

Juan, el teólogo, ve a Jesús en sus dimensiones más profundas, que se van poniendo de manifiesto según la gente (la Samaritana, Nicodemo, el ciego de nacimiento) se aproxima



Figura del Belén de Salzillo

a Él: Jesús Profeta, Mesías, Salvador. Pero estos títulos no agotan su persona, que trasciende los estrechos límites de nuestra historia: Jesús, unido en su preexistencia al Padre, ha venido como enviado a nosotros. Ha puesto su frágil tienda de campaña entre nosotros y en Él se nos manifiesta la gloria de Dios. Él es la Palabra eterna, el camino, la verdad, la vida, la puerta, la luz, el buen pastor, la vida, el pan de la vida, el que anda sobre las aguas, la resurrección.

A la imagen teológica transmitida por los Evangelios corresponde la representación iconográfica. La imagen de Jesucristo es la más representada en toda la historia del arte. Sólo la de Buda se le acerca, aunque con una más que notable diferencia: la amplitud de temas y escenas representadas de la vida de Cristo es mucho mayor porque más allá de su personalidad acreditada en la historia está presente y actúa en el hoy. El arte de todos los tiempos ha querido plasmar su contempo-

raneidad no sólo haciendo valer en sus representaciones los modos artísticos vigentes, sino "inculturando" la percepción de su misterio.

Los primeros cristianos se tomaron en serio las palabras de Cristo: "Todas las Escrituras hablan de mí", y acentuaron que Cristo es la Palabra Eterna: en el arte paleocristiano, como ya se ha dicho, se subraya esto: Cristo, en su gesto oratorio, habla hasta a los difuntos, tal y como aparece en las catacumbas. Mas si Cristo es el Logos, su expresión humana será siempre limitada, pobre: lo exige la kénosis; por ello se le representó como "un hombre cualquiera" (Fil 2), o incluso con la pobreza de un simple signo: "Ya no conozco a Cristo según la Carne", afirmó San Pablo (Cor 5,16). De modo semejante se expresó Clemente de Alejandría: "No sin razón decidió el Señor asumir un aspecto humano absolutamente común, de modo que nadie, alabando la belleza olvidara preocuparse de su palabra y dejase que la atracción de lo caduco lo alejase de los valores del espíritu" (*Strómata*, 6,17).

Según lo dicho, no tuvieron especial interés en legar el "retrato" de Cristo para la posteridad, ya sea por la prohibición veterotestamentaria, por la falta de interés en estos aspectos secundarios o por el interés de evitar confusiones con los ídolos del paganismo. Lo representan simbólicamente, sirviéndose de las figuras bíblicas (Isaac ante el sacrificio, nuevo Moisés, pan y peces, crismón, etc...).

Sin embargo, la inculturación del mensaje cristiano no desdeñó, con el paso del tiempo, utilizar la imaginería pagana, dotándola de un sentido propio (v.g. Cristo como Apolo, sol que recorre el día, o como geniecillo que evidencia su eterna juventud...). A partir del siglo IV acogerá los rasgos de Júpiter (barba poblada y partida, pelo largo que cae simétricamente sobre los hombros, ojos garzos, arco supraciliar amplio, nariz alargada...). El profesor Pfeiffer, de la Pontificia Universidad

Gregoriana ("La imagen de Cristo en el Arte"), aventura que en la canonización de la imagen de Cristo haya podido influir la Santa Síndone de Turín.

Tras el giro constantiniano, en la representación de Cristo el Oriente cristiano tiene, frente a Occidente, un carácter propio: su figura no se deja a la fantasía del artista: está canonizada, estereotipada, mientras que en Occidente se producen reproducciones variadas, inspiradas en la Sagrada Escritura, teniendo en cuenta a Cristo como el "más bello de los hombres" (Salmo 44) o como el que no tiene "aparición ni figura" (Isaías).

Oriente se complace en una iconografía que tiende a mostrar los misterios de la salvación: Nacimiento, Bautismo, Transfiguración, Resurrección, mientras que Occidente representa más bien sus aspectos psicológicos, humanos, p. ej. Cristo solo en Getsemaní o incluso en la tumba; por ello, frente a la cierta monotonía expresiva del icono, en Occidente se ofrece un "Cristo de muchos rostros".

La historia del arte sucesiva evidenciará, en la representación del misterio de Cristo, los elementos culturales propios de cada época. El proceso de inculturación de la fe así lo demanda. Así lo requiere el principio configurador del arte cristiano: "El Verbo se hizo carne". Lo humano y sus representaciones serán siempre mediaciones ineludibles en la lógica sacramental de la fe donada y transmitida.

#### BIBLIOGRAFÍA

- GONZÁLEZ, A. 1970. *Historia y Revelación*. Salamanca: S.E.T, pp. 22, 32.  
 KIRCHMEYER. ART. "GREC (Eglise)". *IMAGE ET RESEMBLANCE*, en *Dict. Spir.*, VI, p. 812.  
 ORBE, A. 1962. El hombre ideal en la Teología de San Ireneo. En *Gregorianum*. Nº. XLIII, pp 449-491.

JOSÉ ALBERTO CÁNOVAS SÁNCHEZ ES VICERRECTOR DE ASUNTOS RELIGIOSOS DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA SAN ANTONIO





LA COFRADÍA DE JESÚS  
Y FRANCISCO SALZILLO



# Los gremios de Murcia y la Cofradía de Jesús en el siglo XVIII: aportación documental

JOSÉ INIESTA MAGÁN



Paso de La Oración en el Huerto (detalle)

El presente estudio sobre los gremios murcianos y la Cofradía de Jesús parte de su incidencia en la sociedad, cultura y devociones de Murcia y se funda en primer lugar en la valiosa y variada bibliografía, producida por investigadores e historiadores locales y foráneos, que especialmente en el pasado siglo XX han desmenuzado meritoriamente los orígenes y los caracteres más acusados de las diversas agrupaciones gremiales, que tanto aportaron a la prosperidad y riqueza de la región.

Comenzando por las aportaciones del profesor Fernando Jiménez de Gregorio, que en 1951 trató documentalmente sobre diversos gremios y sus incidencias, iniciado con el informe que pidieron a la Sociedad Económica de Amigos

del País sobre los citados gremios, afirmando que "a la organización cerrada de los gremios, en franca agonía en estos finales del s. XVIII, se contraponen las flamantes Sociedades Económicas, imbuidas del espíritu del siglo...", sociedad de la que fueron aprobados sus estatutos en 22 de septiembre de 1777 y a la que se pidió informe sobre los gremios en febrero de 1779, a través del cual se podía observar la decadencia de los gremios locales.

Según el mismo, la organización de los gremios era defectuosa, por la forma inadecuada de elegir sus veedores (inspectores), causa principal de la decadencia y malestar gremial, puesto que los gremios estaban divididos por la lucha electoral; estimando también como otra causa del lamentable

estado de los mismos el dedicar cada año mayor presupuesto a las fiestas del santo patrón, con lo cual se gastaban lo que no tenían.

Por último, los numerosos pleitos, producto del partidismo, eran causa de la miseria y descrédito de los gremios, convirtiéndose en unas instituciones estancadas y rígidas, que impedían todo posible movimiento renovador.

Junto a estas interesantes y acertadas consideraciones trató hábilmente del nonnato gremio de cortantes (carniceros), quienes solicitaron la aprobación de sus ordenanzas para agremiarse, lo que no consideró oportuno el Ayuntamiento ni el Consejo de Castilla, por creer que mantenían una arcaica organización medieval y que era aconsejable su extinción.

Los citados cortantes carecían de ordenanzas y veedores, apoyando su petición en que perteneciendo Murcia a la misma capitania que Valencia y teniendo ésta desde tiempos antiquísimos organizado su gremio de los cortantes (establecido en 1302 y confirmado por Carlos V en 1540), deseaban tenerlo también los murcianos, tomando el modelo de Valencia. El proyecto de ordenanzas se compuso de quince artículos, eligiendo por patrón a San Pascual Bailón, al que anualmente dedicarían una fiesta.

Las ordenanzas de alarifes, o albañiles, de Murcia fueron aprobadas en 1592 y después, en 1695, fueron impresas con otras de la ciudad, de la huerta y del campo, después de aprobarlas Carlos II, concretadas en 36 capítulos.

En 1791, dos maestros alarifes expusieron al Consejo de Castilla, uno de ellos veedor y el otro comisario, sus quejas por el incumplimiento de sus ordenanzas.

Otro autor, José Frutos Baeza, trató en 1934 (primera edición póstuma) sobre los antiguos gremios, su importancia y extinción, informándonos de que en los albores del siglo XVI la industria comienza a desarrollarse intensamente y nacen los gremios de artes y oficios, al amparo de las ordenanzas municipales que el Concejo fue elaborando para cada industria o para un conjunto de ellas, si eran similares, llegando a ser en el siglo XVI una fuerza viva, en Murcia, entidades sociales poderosas. Sobre los tejedores de sedas nos dice que sus ordenanzas fueron aprobadas por el emperador en 1542, a petición del Concejo de Murcia y según el acuerdo de 20 de noviembre de 1537.

En cuanto a roperos y calceteros, trata extensamente los extractos de sus ordenanzas, fechadas en 1613. Luego, en el siglo XVIII, bajo los Borbones, algunos gremios se apartan

de su origen y se rigen por ordenanzas reales. Otros gremios continuaron bajo el régimen secular.

Varios organismos, transformados por la intervención real, declinan a mediados del siglo XIX, quedando alguna, como la Cofradía de Carpinteros, que era más una hermandad piadosa que gremio a estilo antiguo.

En Murcia, el gremio de carpinteros tuvo su sede en la ermita de San José, de la parroquia de Santa Eulalia de Murcia, en donde estuvo integrada también la Fundación de San Felipe de Neri en 1710, cuando hubo de trasladarse desde Alicante, por las acciones de la Guerra de Sucesión española.

Asimismo, según Frutos Baeza, "en 1592, y a solicitud de los carpinteros, mayordomos de la Cofradía de San José, Gonzalo de Espadaña y Francisco de Módena, les concedió el Municipio para la obra de la ermita, un trozo de terreno de noventa pies de largo y cincuenta de ancho, en el ejido de las Eras, junto a la acequia de obra de cal que se había hecho para el Río Seco".

Si bien años después, mudando de parecer los mayordomos, decidieron edificar la iglesia en el sitio en que hoy la vemos, o sea, en el hueco de la primera de las Siete Puertas que, por la parte de Santa Eulalia, tenía la muralla de la ciudad y cuyo terreno les cedió la municipalidad. Fue comisario el regidor don Francisco Verástegui.

Igualmente es necesario acudir a los documentados trabajos de don Juan Torres Fontes sobre diversos gremios, aportando en primer lugar datos fundamentales del gremio y cofradía de armeros, informando que "en los años finales del s. XV se superan las inofensivas cofradías y gradualmente se consolidan las agrupaciones gremiales, fomentadas en gran parte por los municipios, como forma más efectiva de organización de las clases artesanas y al mismo tiempo para controlar directamente a sus componentes, tanto a efectos sociales como políticos y económicos, manteniéndose dentro de ellos un escalafón gremial estricto, rivalidades y colisiones incruentas entre cofradías y gremios, antagonismo sobre la mayor antigüedad o jerarquía social de unas y otras.

Los armeros, por su escasez y utilidad, eran tratados con toda clase de consideraciones por el Concejo murciano, presentando en 1469 sus ordenanzas a la aprobación concejil, las que fueron confirmadas totalmente.

Nos informa también que existía una cofradía de herreros murcianos, bajo el patronazgo de San Eloy (hoy patrón de los plateros, con imagen entronizada en la parroquia de San Bartolomé de Murcia), que aglutinaba a moros, judíos



Paso de La Caída

y cristianos, ordenando el Concejo en 1502 la constitución de una cofradía, formada por herreros y cerrajeros, quienes pidieron la integración en ella de los armeros, por emplear todos martillo y metal en su trabajo; exponiendo acertadas consideraciones sobre los pintores, que acordaron redactar unas ordenanzas que reglamentara su oficio en 1470, las que fueron aprobadas por los regidores.

Por último, nos informa sobre la ordenanza de tintoreros, cuyos antecedentes más antiguos datan de 1431. Y luego más tarde, en 1489, se regularizaron profundamente las citadas ordenanzas de los tintoreros murcianos, bajo el gobierno de los Reyes Católicos.

A todo lo anterior añadimos unas breves notas sobre la reciente obra de José Damián González Arce, quien nos informa de que sobre "el origen de los gremios murcianos

aparte de la posible herencia musulmana y del consentimiento real, estuvo en la voluntad del Concejo, quien primero las toleró y luego las fomentó, habiendo aparecido las primeras corporaciones de menestrales".

Destacando, dentro de su interesante trabajo, en el apartado de conclusiones, que "el fenómeno gremial surgió, creció y se consolidó, llegando a tener varios siglos de vida, porque benefició al artesanado urbano, o al menos a una parte del mismo compuesta por una minoría de privilegiados, pero sobre todo porque fue útil al poder político y sirvió a los intereses de la clase dirigente. He aquí el secreto de su éxito".

Fue característica de los gremios de Murcia, en la época de Salzillo, la tendencia al conflicto entre organizaciones próximas, como consecuencia de la rigidez del mercado, aquejado de una compleja reglamentación, pero también la continuidad

en los acuerdos con algunas cofradías penitenciales, como la de Jesús, para sacar los pasos en las procesiones.

### LOS MAESTROS DE OBRA PRIMA Y TALABARTEROS CONTRA LOS MAESTROS ZURRADORES (1727)

Un ejemplo del primer tipo de problemas es que, en 1727, Juan López Medina y Francisco Fernández, vecinos y maestros de obra prima y veedores de su gremio; Diego Llorca y Bartolomé García, maestros y veedores de su gremio; Diego Escribano, Fernando Herrera, Antonio Villafranca y Antonio García, vecinos de ella y maestros únicos de jalmeros (hacían jalmas, para las albardas de las caballerías), en nombre de todos, dieron poder a varios procuradores de este número, para que en su nombre se querellasen y denunciassen a Francisco de Lomas y Bernardino Hernández y contra los cómplices si los hubiere, maestros zurradores, porque frecuentemente contravenían las ordenanzas de Murcia, comprando cordobanes y badanas tanto a forasteros que llegaban a esta ciudad como a los curtidores que había en ella, volviéndolos a vender.

Siendo muy frecuentes los pleitos, demandas y peticiones entre todos los artesanos que trabajaban como materia fundamental las pieles y cueros, permaneciendo así hasta el año 1733, en que se inició el acercamiento y fusión entre dos de los principales gremios que trabajaban la piel, los curtidores y guanteros.

Sobre los que ya trató Juan García Abellán en su trabajo sobre organización de los gremios, afirmando que fueron aprobadas sus ordenanzas en 29 de septiembre de 1786, con aportación de diversos antecedentes y vicisitudes.

### NOTICIAS SOBRE GREMIOS MURCIANOS Y SU RELACIÓN CON LA COFRADÍA DE JESÚS

Por un interesante artículo publicado por Jesús Quesada Sanz en 1977, sobre el historial de la Cofradía de Jesús, conocemos datos fundamentales que nos revelan el progreso que la misma tuvo a través de los años, citando en primer lugar que en 1670 los mayordomos Francisco Vázquez Ponce de León y Pedro Burruezo Muñoz hicieron inventario de bienes de la entidad (calificándolo de incompleto, por el único interés en justificar la gestión de sus administradores).

Mencionando en el mismo los pasos de "San Juan" en poder del gremio de zapateros conocidos como maestros de obra prima, junto a los zapateros de viejo. "La Cena" en el de

sastres, "Los Ángeles" en el de silleros, "La Verónica" en el de tejedores de lienzo y "La Oración" en el de hortelanos.

Relación que atestigua la entrega de dichos pasos, según refiere Quesada, correspondientes a la atención de los respectivos gremios, aunque omite algunos a causa de que no cambiarían de camarero aquel año, o mejor todavía por no sacarse.

Posteriormente, en 1671, "se detalla la adjudicación de pasos y túnicas a los responsables de los gremios o independientes de ellos, en la forma siguiente:

Blas Guerrero, veinticuatro túnicas para el paso de La Virgen de las Angustias, por los roperos. Jerónimo Roca, veintiséis para el de Los Ángeles, por los silleros. Pedro Alarcón, veintiocho para La Columna, por los cordoneros de cáñamo. Salvador Gil y Diego Sánchez, siete para el de La Virgen. Nicolás Santa Cruz, veintiséis para la Cena. Juan Moreno, diecinueve para La Oración. Juan Bernal una escuadra de diez túnicas y José Menárguez diez escuadras y el estandarte, desapareciendo definitivamente, a partir de esta fecha, el paso de La Coronación".

Inventarios que sirvieron de fuente al murcianista Pedro Díaz Cassou para su obra *Pasionaria Murciana* sobre la organización de la Cofradía de Jesús.

Añadiendo, por último, la conocida cronología de las obras de Francisco Salzillo para la procesión de Jesús:

- 1752 La Caída
- 1754 La Oración en el Huerto
- 1755 La Dolorosa
- 1756 La Verónica
- 1756 San Juan
- 1761 La Cena
- 1763 El Prendimiento
- 1778 Los Azotes

Por último, para completar la información que más arriba relacionamos sobre la importante aportación de Jesús Quesada Sanz, el citado Pedro Díaz Cassou añade en su *Pasionaria Murciana* que "en el s. XVIII, los sastres vestidos de nazarenos aunque sin cruz sacaban y llevaban con luces La Cena, los hortelanos La Oración del Huerto, los pañeros El Prendimiento, los tejedores de lienzo La Verónica, los carpinteros La Caída, los zapateros San Juan, alfareros y roperos Nuestra Señora de las Angustias después la Dolorosa, todos vestidos de nazareno morado, que es el color de la Cofradía, y con luces encendidas, aunque sin cruz".



Imagen de San Isidro. Iglesia de San Juan, Murcia

Después de lo referido, a través de la investigación histórica del que suscribe, sobre documentos referidos a los gremios de Murcia durante el siglo XVIII, se comprueba la intervención y colaboración con las cofradías de Semana Santa, que fue decisiva para su consolidación, y comprende el periodo de desarrollo y de máximo esplendor, por haberle entregado su apoyo y colaboración patrimonial y personal.

Coincidente con el aporte inestimable de la obra de afamados maestros tallistas, que aportaron singulares pasos procesionales que definitivamente las configuraron. Aunque lamentablemente algunos de ellos, salidos de las magistrales manos de escultores como Nicolás de Bussy y de Nicolás Salzillo, por las tristes circunstancias de nuestra Guerra Civil, no podamos admirarlos ni atesorarlos.

A pesar de ello, nos quedaron suficientes pruebas del rico periodo citado, que pueden admirar tanto propios como extraños cada Semana Santa en nuestra querida ciudad de Murcia.

Después, como fruto y compendio de las magistrales tallas de los citados maestros, desde inicios del siglo XVIII y más concretamente desde 1707 a 1783, vivió en Murcia y desarrolló su magnífica producción artística como imaginero barroco de excepción don Francisco Salzillo y Alcaraz, del que se ha cumplido el III centenario de su nacimiento, motivo del presente trabajo como homenaje al mismo y a la Cofradía de Jesús Nazareno.

Para el logro de tal magnificencia, los diferentes gremios de Murcia no escatimaron esfuerzos y dinero para lograr el máximo esplendor de su Semana Santa, fruto de la gran devoción y fe, que fueron algunas de las claves y sentido de su existencia, cuyos pasos provocan aún al verlos desfilar por nuestras calles.

Quienes dedicaron su buen hacer y gran amor a cofradías tales como la del Perdón, de la Esperanza, la Archicofradía de la Sangre de Cristo, de Nuestro Padre Jesús Nazareno, la del Santo Entierro de Cristo y a la Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado entre otras.

Tomaron parte destacada en ellas los gremios de alarifes (albañiles), panaderos, carniceros, zapateros, hortelanos y labradores, sastres, carpinteros, silleros, tejedores de lienzos, roperos, cordoneros de cáñamo y de seda, mercaderes del gremio mayor y los notarios y procuradores de Murcia.

En cuanto a la Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, de los nueve pasos que componen su procesión, en ocasión de la citada conmemoración del nacimiento de don Francisco Salzillo, se exponen algunos antecedentes antiguos de los gremios que a ella dedicaron las mejores expresiones de su profundo sentimiento cristiano y de amor a su tierra, con especial aporte personal y patrimonial para su mayor esplendor y consolidación.

Citando en primer lugar un interesante documento referido al gremio de carpinteros que sacaban el paso de "La Caída".

#### EL GREMIO DE CARPINTEROS Y LA CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA CECILIA, DEL CONVENTO DE CORPUS CHRISTI (AGUSTINAS) DE MURCIA (1755)

Durante muchos años del siglo XVIII, sin que conste si perduró en los primeros del XIX, por no disponer el convento

de Madres Agustinas de referencias documentales algunas, que revelen su inicio y término de sus funciones. Por su interés para la historia de la música en Murcia, de las citadas monjas, del gremio de carpinteros y de la cultura murciana en general, se exponen los datos históricos que ofrece, que son los siguientes:

"En la reunión que tuvieron los miembros del gremio de carpinteros en la Ermita de la Iglesia de Santa Eulalia, que tenía la Cofradía de San José, comparecieron:

Vicente Sáez, mayordomo de la misma; Baltasar Torregrosa, acompañado; Juan Jareño, Gerardo Crespo, José Díaz y José López Villora, mayordomos anuales, y de otra, D. Jaime Prats y D. Ambrosio Ponce, maestro y componente de la Capilla de Música de Santa Cecilia, fundada en el Convento de Madres Agustinas de Murcia.

Con el permiso de los restantes miembros de la misma, expusieron que la citada cofradía celebraba todos los años varias funciones de iglesia en la citada Ermita de San José, y para su mayor solemnidad regularmente concurrían los componentes de la referida Capilla de Música, quienes procuraban el mayor lucimiento de aquélla, haciendo la posible gracia en sus estipendios, deseando en un futuro seguir con igual armonía que hasta la fecha se había observado. Unos y otros resolvieron asistir permanentemente a dichas funciones, que anualmente se celebraban con regularidad y en lo que contribuiría cada parte, por lo que el secretario de la citada capilla certificó que se habían reunido sus componentes en dicho convento en 31 de octubre de este año, apoderando a los citados maestro y componente, para que en su nombre otorgasen escritura en la Capilla de San José, obligándose a asistir en dichas funciones a lo largo del año, lo que firmó Mateo Navarro, con las siguientes condiciones:

a) Que dicha Capilla asistiría a la función que se celebraba en la citada Ermita de los Desposorios, a Vísperas y por la mañana de dicho día, y de tarde sólo dos voces, dos violines y un bajo, todo por sesenta reales vellón.

b) Asistiendo también a la función de Ánimas, que se celebraba por los cofrades vivos y difuntos anualmente en la misma, sólo por la mañana, a la vigilia, misa y responso, por 45 reales.

c) Debiendo asistir a las vísperas en el día del glorioso Santo, por mañana y tarde, y todos los días de octava por la mañana y por la tarde en que se hacía la novena, asistiendo sólo dos voces, dos violines y un bajo, por 360 reales, 300 por

la víspera, día del Santo por la mañana, tarde y la octava, y los 60 reales restantes por la novena.

d) Últimamente asistiría dicha Capilla a las vísperas de la festividad del Patrocinio, como en este día por la mañana y en la tarde sólo dos voces, dos violines y un bajo, por 60 reales.

Cantidad que por un total de 525 reales, que cobrarían dichos músicos en casa de los mayordomos de propios, obligándose Capilla y Cofradía a su cumplimiento, efectuándose por último fianza de responsabilidad por la Cofradía de San José con Baltasar Torregrosa, maestro carpintero"<sup>1</sup>.

### EL GREMIO DE SILLEROS Y TALABARTEROS Y LA COFRADÍA DE JESÚS (1666)

En los primeros días del mes de febrero de 1666, Francisco Hernández, Cristóbal Fernández, Cristóbal Jiménez y Pedro de Rincón, vecinos de Murcia y maestros del oficio de sillero y talabartero, aunaron su voluntad e intención de sacar perpetuamente el paso de "Los Ángeles" en la procesión de Jesús Nazareno, que la Cofradía de Jesús sacaba anualmente en Viernes Santo por la mañana, del convento de San Agustín.

Paso que debió salir muchos años, probablemente desde mediado del siglo XVII, el cual citó Jesús Quesada en su artículo de 1977, refiriéndose a una relación de los años 1670-1671, poniendo en manos del gremio de silleros el citado paso de "Los Ángeles", sin tener constancia de su desaparición, que pudo tener lugar a fines del citado siglo o inicio del XVIII!

Obligación vitalicia efectuada a favor de la Cofradía de Jesús y de Nicolás Bernabé y Roque Vicente, mayordomos por entonces, y de los que fuesen en el futuro. Debiendo recibir los silleros, sólo por aquel año, el citado paso aderezado y corriente, y en años sucesivos el gasto estaría a cargo de los mismos.

Sacándolo con sus túnicas de nazareno, cubiertos los rostros, con sus blandones de cera encendidos (hachas para alumbrar), alumbrando la citada insignia en la procesión. Con su escuadra de cruces y otras personas que los del gremio invitasen.

Obligándose los referidos mayordomos a entregar a los firmantes maestros 25 túnicas y un blandón de cera blanca anualmente. Y cuando las túnicas estuviesen en mal estado se debían renovar a costa de la cofradía.

<sup>1</sup> Archivo Histórico Provincial de Murcia (AHPM), Protocolo 4.091, folios 616-619v, 31-10-1775.



Santa Lucía. Iglesia de San Bartolomé, Murcia

Imponiendo, por último, a los maestros que dejasen de salir en la procesión cincuenta reales de pena, que emplearían para túnicas<sup>2</sup>.

#### LOS TEJEDORES DE LIENZOS SE OBLIGAN CON LA COFRADÍA DE JESÚS A SACAR EL PASO DE "LA VERÓNICA" (1666)

En los primeros días de marzo de 1666, Francisco Spíndola, José Franco, Pedro Medina, Pedro Martínez, Miguel Godez, vecinos de Murcia y maestros tejedores de lienzos, se obligaron en favor de la Cofradía de Jesús y de Nicolás Bernabé y Roque Vicente, mayordomos de la misma, y de los que fuesen en el futuro, a sacar anualmente y a perpetuidad, el paso de

la "Mujer Verónica", por cuenta de los mismos y de los que lo fuesen en adelante.

Saliendo como en el citado paso de "Los Ángeles", con sus túnicas de nazareno con rostro cubierto, como era costumbre, y blandones encendidos con su escuadra de cruces. Obligándose los mayordomos a entregar como ayuda para sacarlo seis túnicas, que debían renovarse cuando no fueran útiles, imponiendo de pena por ausencias no justificadas, cincuenta reales.

Notas importantes para conocer las actividades y dedicación de este gremio, que aún deparan sorpresas como la última condición que anotaron, relativa a la mujer que ejercía la función de camarera, probablemente la más antigua conocida de la "Mujer Verónica", sobre la que expusieron lo siguiente:

"que por cuanto María Navarro, viuda de Pedro Castaño, tiene devoción de vestir a la mujer Verónica, por haberlo hecho de muchos años a esta parte, y durante vivió el dicho su marido. Y la susodicha nos ha pedido no saquemos de su casa la dicha insignia de la mujer Verónica, por cuanto se obliga durante viviese, nos la dará y entregará en cada año vestida y aderezada, para poderla sacar en dicha procesión".

Condición que aprobaron los expresados componentes del gremio, obligándose a no quitarle el dicho paso durante su vida, y cuando falleciese debía pasar a poder del gremio y no de otra persona. Ratificando la citada entrega de seis túnicas para ayuda a sacar dicha imagen<sup>3</sup>.

#### LA COFRADÍA DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO Y EL GREMIO DE SASTRES (1753)

El gremio de sastres de Murcia resulta de especial interés durante los siglos XVII-XVIII para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y para la información en general de la Semana Santa murciana, por haberse obligado por primera vez en el año de 1664 y en segunda en 1753 a sacar perpetuamente el paso de "La Cena", también conocido en su primera época como de "La Última Cena". Escriturándose en ambas ocasiones con casi idénticas condiciones.

En el caso de la primera, de 20 de abril de 1664, comparecieron los siguientes maestros:

Ginés Roldán, Roque Vicente, Miguel García, Luis del Corral, Juan Alonso, Pedro Mendoza, Pedro Navarro, Miguel

<sup>2</sup> AHPM, Prot. N. 1.921, folios 84-85, 11-2-1666.

<sup>3</sup> AHPM, Prot. N. 1.921, folio 199, 19-3-1666.

Lorenzo, Miguel de Olivares, Blas Lorente, Pedro Serrano (a) el Poyo, Juan Guijarro, Juan de Buenrostro, Tomás Melero y Andrés Gomes, acompañados de algunos oficiales de dicho gremio, por sí mismos y en nombre de los componentes que fuesen en adelante, acordaron:

Que se obligaban en favor de la Cofradía de Jesús Nazareno y de Pedro Aranda y Blas Guerrero, mayordomos por esta fecha, a sacar por su cuenta y a su costa perpetuamente el paso de "La Cena". Llevando todos sus túnicas de nazareno cubierto su rostro y blandones de cera encendidos, con su escuadra de cruces correspondientes al mismo. Obligándose a su vez los mayordomos a entregar a los citados y a sus sucesores, treinta túnicas de lienzo morado y negro "para los que debían llevar luces y escuadra de cruces y un blandón de cera para el citado paso".

De entre las condiciones pactadas destaca los cincuenta reales que debían pagar los que faltasen a su obligación, cantidad que se emplearía en lienzo para túnicas, que debían quedar en poder de los mayordomos que sacasen el paso. Siendo también obligación de éstos hacer a su costa dos mucetas anuales (ornamentos de perlados, a modo de esclavina), hasta completar las doce necesarias para los apóstoles del mismo.

De todo ello se deduce que el gremio de sastres desarrolló gran actividad y celo profesional, aportando su sello particular a la vida sociocultural y religiosa de nuestra ciudad durante gran parte del siglo XVIII. Demostrando, al mismo tiempo, gran devoción, fe y extraordinario celo a Nuestro Padre Jesús y a su cofradía, tomando como perpetua obligación el sacar el paso de "La Cena", en la procesión que cada Viernes Santo sale por las calles de esta hermosa ciudad.

No limitando su dedicación, bienes patrimoniales y esfuerzo personal a la citada Cofradía de Jesús, sino que íntegramente tomaron parte, también como mayordomos, en la Cofradía de Santa Lucía, con sede en la parroquia de San Bartolomé, reuniéndose en su sacristía con regular frecuencia.

Además de las obligaciones, atención y dedicación que comportaba la administración y estructura del propio gremio de sastres, conocemos documentos importantes, tales como el cabildo celebrado en 5 de enero de 1754, que informa sobre ordenanzas relativas a la asistencia y cuidado de enfermos maestros pobres y atención a sus viudas, velando siempre por su salud e integridad física y moral, que llaman poderosamente la atención por su solidaria y afectiva caridad.

Información gremial que demuestra que a mediados del siglo XVIII existía en Murcia una asociación profesional que

dirigía sus principales actuaciones, las más honrosas y caritativas, hacia la salud y bienestar de sus propios componentes y de forma destacada su cooperación al esplendor de nuestra gran Semana Santa, colaborando con la Cofradía de Jesús y obligándose a sacar para siempre el paso de "La Cena". Junto a cofradías murcianas como la de Santa Lucía, cuya devoción y mantenimiento de su ornato fueron señas particulares de su buen hacer.

#### JUNTA DEL GREMIO DE SASTRES PARA TRATAR SOBRE LA OBLIGACIÓN QUE CONTRAJERON EN 1664 DE SACAR EL PASO DE "LA CENA" (1753)

En los primeros días del mes de septiembre de 1753, el escribano Tomás Hidalgo dio fe de la junta celebrada por el gremio de sastres en 26 de agosto anterior, de la que citamos sus notas destacadas:

La junta se celebró en la capilla de Santa Lucía, sita en la parroquia de San Bartolomé, compareciendo, Francisco Martínez Borgoñoz y Nicolás Peralta, veedores de dicho gremio, junto a dos acompañados.

Tomando parte: Miguel de Vergara, Francisco de Mora, José López, Antonio Martínez Borgoñoz, Juan Gómez, Lorenzo de Ayala, Juan Roquete, José González Siles, José Alvano, José Fitor, José Martínez Peralta, José Alonso, José Rubio, José Pereñíguez, José Parreño, Francisco de Torres, Francisco Romero, Andrés Viñas, Juan Morales, Antonio y Gregorio Sánchez, Juan Ruiz, Francisco Bausa, Pascual Albarracín, José Acosta, Pascual Marín, Julián Iniesta, Pedro Martínez, Alonso Alarcón, Blas Mateo, Antonio Franco, Antonio Escribano, Cosme Benzal, José Álvarez, José Izquierdo, Francisco Almagro, José Soria, Francisco Illán y Juan Medrano, maestros examinados de dicho oficio, por citación general efectuada por los andadores del mismo.

Participándose al gremio del pleito que en 22 de abril de 1751 se inició por Blas Mateo y Felipe Correal, veedores de entonces, contra Antonio Reus y otros oficiales, por no haber asistido a la procesión del Viernes Santo, con su túnica y hacha en el paso de "La Cena".

Pretendiendo se les quitase la multa, por estar obligados en la escritura efectuada en 1664, que otorgaron los mayordomos y oficiales del gremio, con los mayordomos de dicha Sagrada Imagen, con la única diferencia de entregarles en esta ocasión cuarenta túnicas corrientes y decentes.

Comunicando a esta junta D. Joaquín Riquelme, regidor perpetuo de Murcia y mayordomo de la Cofradía de Jesús, que



San Eloy. Iglesia de San Bartolomé, Murcia

era su voluntad el proponer y suplicar al gremio, en nombre de su cofradía, acordándose "que entrase el solicitante y se le diese asiento en medio de los veedores, diciendo su pretensión, y que oído saliese fuera para deliberar lo conveniente".

Quien expuso que había estado atento desde el principio al pleito que los veedores tuvieron contra los que faltaron a la procesión del Viernes Santo, y habiéndose perdido y considerándose libres de tal obligación a los oficiales, extendiéndose la noticia por algunos componentes del gremio de que no tenía efecto la obligación, por no poderles obligar sus antecesores en su daño.

Sin embargo, de su devoción y que esta junta estaba decidida a no concurrir ni sacar el referido paso, por lo que expuso al gremio la devoción que en cien años se había experimentado, siendo el primero que se había esmerado en el mayor lucimiento de su cofradía, habiéndolo incorporado en su estandarte, en muestra de su agradecimiento. Pues por su ejemplo los demás gremios hicieron iguales obligaciones, permaneciendo con igual devoción, de lo que se seguía el bien de las almas. Por el contrario, habiendo alguna novedad decrecía la devoción y se entibiaban los ánimos, no siendo justo ni conforme que se diese a ello el más leve motivo.

Suplicando al gremio determinase sobre la prosecución de dicha asistencia en la forma siguiente:

El gremio tendría obligación de sacar el paso de "La Cena" perpetuamente el Viernes Santo por la mañana, de la capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno, sita en el convento de San Agustín. Concurriendo todos los maestros con túnica de nazareno y blandón de cera blanca encendida. Llevando delante el estandarte de Jesús, siguiéndole por toda la carrera hasta volver dicho paso a la referida capilla.

Estando obligados los mayordomos que eligiese el gremio a componer dicho paso de todo lo necesario, para su mejor lucimiento.

Debiendo asistir personalmente sin poner a otro en su lugar, salvo que estuviesen enfermos o ausentes, invitando a los que quisieren.

Entregarían al gremio la cofradía y mayordomos, para sacar el paso todos los años, cuarenta túnicas corrientes y decentes, para poder dar algunas a los invitados.

Dicha Cofradía de Jesús daría, vestidos y adornados, los doce apóstoles y la imagen de Nuestro Padre Jesús.

Siempre que los dichos veedores pidiesen que todos los aderezos de la mesa del paso se hiciesen de madera y talla, se les daría de encarnación, debiéndose ejecutar por la Cofradía de Jesús y sus mayordomos. Y no solicitándolo, se mantendría como hasta la fecha, no subsistiendo de lo contrario la obligación.



Paso de La Cena

Los maestros que contravinieran las normas pagarían doce reales cada uno.

De todo ello debían otorgar la escritura correspondiente, acordándolo así, con las firmas de don Francisco Baeza, por los no firmantes, y don Joaquín Riquelme, por su proposición, junto a muchos de los maestros de los relacionados al inicio del presente documento<sup>4</sup>.

Escritura de Concordia del Gremio de Sastres con la Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús de Murcia, 1753.

"En Murcia, al día siguiente del documento anterior, comparecieron, por un lado, D. Joaquín Riquelme, vecino y regidor de esta ciudad; D. José Rodríguez Salinas, D. José Tórtola, D. Felipe Mañas y D. José de la Llana Granados, presbíteros de ella, mayordomos de la Cofradía de Jesús Nazareno, sita en el convento de San Agustín, por ellos y en nombre de los demás mayordomos, obligaron los propios y rentas de su

Cofradía. Y de otra Francisco Martínez Borgoñoz y Nicolás Peralta, veedores del gremio de sastres, Blas Mateo y Juan de Alegría, maestros, todos comisarios nombrados para escribir el acuerdo entre ambas partes. Dando testimonio de la obligación acordada por el gremio de sastres y oficiales del mismo, en 20 de abril de 1664, de sacar el Viernes Santo por la mañana el paso de La Cena en la procesión de Nuestro Padre Jesús, teniendo en cuenta determinadas condiciones, a que también se obligaron los mayordomos de dicha Cofradía. Y habiendo faltado a lo que estaban obligados los oficiales en el año de 1751, se pretendió por los veedores y mayordomos que se les quitasen las multas en que habían incurrido, procediéndose a su defensa con seguimiento de la causa, concluyendo por sentencia que se pronunció declarar probadas las excepciones de dichos oficiales, absolviéndoles y liberándoles de su obligación, así como al gremio, el cual no quedaba obligado a sacar el referido paso. Aunque después de haber expuesto D. Joaquín Riquelme los inconvenientes ante el citado gremio que podrían resultar de cualquier cambio,

<sup>4</sup> AHPM, Protocolo 3.051, folios 151-54v, 10-9-1753.

se acordó la prosecución en sacar dicho paso y que como tales comisarios, teniendo en cuenta dicho acuerdo, tratasen con los mayordomos el modo y circunstancias que se debían guardar y observar, otorgando la correspondiente escritura.

Obligación de sacar todos los años perpetuamente el Viernes Santo por la mañana, por los maestros que lo eran en la fecha y en el futuro, vestidos de nazarenos, con un blandón de cera blanca encendida por toda la carrera, hasta volver a la Capilla.

Los veedores mayordomos del gremio estarían obligados, para sacar dicho paso, a componer la mesa de todo lo necesario para su mayor adorno.

Debiendo asistir todos por sí y no ser sustituidos por otros, incurriendo en caso contrario en pena de doce reales.

Por su parte, la Cofradía de Jesús y sus mayordomos les entregaría cuarenta túnicas en perfecto estado, para que pudieran darlas a los que invitasen.

Siendo también obligación de la Cofradía y sus mayordomos, dar vestidos y adornados los doce apóstoles y la imagen de Nuestro Padre Jesús, y si ocurriese lo contrario no estarían obligados a sacarlo.

Los mayordomos de Jesús buscarían y darían corrientes los estantes necesarios para llevar dicho paso en la procesión, sin que para nada intervinieran los veedores del gremio, sin tener ninguna obligación.

Igualmente sería obligación de la Cofradía el hacer todos los adornos de la mesa de La Cena de madera, dándole de encarnación, siempre que el gremio lo pidiese y tuviera por conveniente.

Siendo aceptadas dichas condiciones y para que subsistiese para siempre, cada parte se obligó y a sus sucesores a guardar y cumplir las mismas, otorgándolo y expresándolo así. Siendo testigos D. Francisco Martínez, clérigo de menores; Luis Fernández y D. Francisco Baeza, vecinos de Murcia".<sup>5</sup>

Como puede deducirse de dicha descripción documental, la Cofradía de Jesús tuvo que afrontar a mediados del siglo XVIII algunos pequeños problemas con los gremios murcianos, en concreto con los sastres en 1751, pero salvo este pequeño incidente en cuya solución intervino el mayordomo Joaquín Riquelme Togores, quien promovió por entonces los nuevos encargos a Francisco Salzillo (en 1752 el de "La Caída" y en 1754 "La Oración en el Huerto"), por lo general las relaciones con los gremios fueron buenas, continuando éstos con su obligación de sacar los pasos, como habían hecho desde los años sesenta del siglo XVII.

#### BIBLIOGRAFÍA

- GONZÁLEZ ARCE, José Damián. 2000. *Gremios, producción artesanal y mercado*. Murcia: Universidad de Murcia. 253 p.
- JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando. 1951. Incidentes en algunos gremios y cofradías de Murcia a finales del siglo XVIII. En *Anales de la Universidad de Murcia*, pp. 217-242.
- QUESADA SANZ, Jesús. 1977. Curiosidades de la historia de la Cofradía de Jesús. En *Salzillo. Su arte y su obra en la prensa diaria*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- TORRES FONTES, Juan. 1984. *Estampas de la vida en Murcia en el reinado de los Reyes Católicos*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.

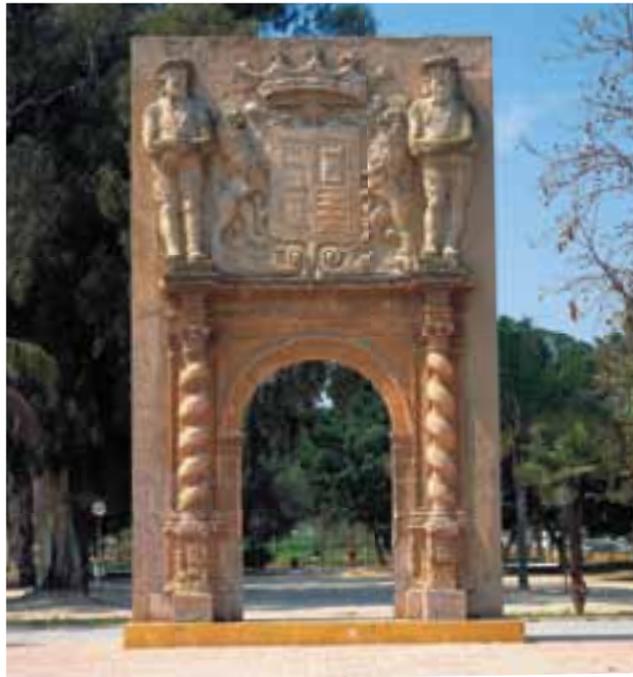
JOSÉ INIESTA MAGÁN ES DOCTOR  
EN HISTORIA CONTEMPORÁNEA EN LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

<sup>5</sup> AHPM, Protocolo 3.051, folios 155-156v, 11-9-1753.



# Francisco Salzillo, la Cofradía de Jesús y el paso de La Cena

VICENTE MONTOJO MONTOJO



Paseo del Malecón, Murcia

Cuando el escultor empezó a trabajar para la Cofradía de Jesús, en 1734-1735, con un primer paso del "Prendimiento de Jesús" (fue sustituido por otro del mismo Francisco Salzillo en 1763, vendiéndose el primero en Orihuela)<sup>1</sup>, no se podía adivinar que algo parecido sucedería con el paso de "La Cena", que sustituiría a otro realizado por su padre, Nicolás Salzillo. La cofradía era acreedora de un verdadero prestigio por el atractivo de la imagen de su titular, Jesús Nazareno, que haría que fuera solicitada por el Ayuntamiento y el Cabildo Catedralicio para hacer rogativas. Pero a pesar de ello, la cofradía estaba nuevamente enfrentada desde 1733 con el convento agustino de la Arrixaca, problema que

ha sido reiteradamente estudiado y que fue común a otras cofradías<sup>2</sup>. El pleito había tenido un antecedente en 1718-1719, es decir, en época de Belluga, y el apoyo del clero secular fue ya entonces fuente de donaciones para la cofradía. Pero ésta, además, tendió desde entonces a cuidar más todo lo que formaba parte de la procesión, como era también la música. En 1721 se entregó una bocina, un clarín, dos tambores, ocho gallardetes y doce túnicas a José Carreras (la coincidencia del nombre con el tenor es pura casualidad) y José Martínez, con el fin de que sacaran el paso de gallardetes, "para obviar por este medio el escándalo e indecencia que en trato de tanta humildad y devoción solían ocasionar las personas a quienes

1 [Ibáñez García, J.M. 1934], p. 41.

2 Torres Fontes, J. 2003. Montojo Montojo, V. 2006.

se encargaba<sup>3</sup>. Eran instrumentos que ya tenía la cofradía en 1714<sup>4</sup>, pero era un paso adelante. Quizá a su ejemplo, en 1731 haría algo parecido la Cofradía de la Sangre con Alejandro y Francisco Vila, que se comprometieron a sacar un paso con 25 nazarenos, dos de los cuales debían llevar y tocar bocina y clarín y otros dos, cajas destempladas de guerra<sup>5</sup>.

Todo era poco con tal de dignificar la procesión, como demostrarían los sucesivos encargos a Salzillo y otras iniciativas. Por ello, se pretende en esta ocasión presentar el resultado de la investigación sobre la Cofradía de Jesús con la que se relacionó Francisco Salzillo en los primeros años de su vida de escultor, es decir, en aquellos en que asumió el trabajo del taller de su padre (fallecido en 1727), en los intermedios, en que siguió trabajando para la cofradía y en los últimos, en los que se sitúa el paso de "Los Azotes".

#### LA COFRADÍA DE JESÚS EN LOS PRIMEROS AÑOS DE FRANCISCO SALZILLO

La Diócesis de Cartagena experimentó durante el episcopado de Luis Belluga (1705-1723) una destacada reactivación de algunas devociones cristianas, mediante la predicación y la representación artística<sup>6</sup>, con larga repercusión posterior. De hecho, en los años siguientes, en vida profesional de Francisco Salzillo (a partir de 1719-1727), la Cofradía de Jesús estuvo regentada por mayordomos que en su mayoría eran sacerdotes y notarios o presbíteros y escribanos, según el nombre que reciben en los documentos.

Estos presbíteros transmitían las devociones mencionadas con sus encargos e ideas. En cierto modo, la destacada presencia de sacerdotes seculares durante la primera mitad del siglo XVIII denota la superposición del clero secular murciano sobre los religiosos agustinos, que habían prevalecido en el siglo XVII y cuya preterición fue frecuente motivo de pleitos. Un ejemplo gráfico de este proceso fue el de la relegación de la Virgen de la Arrixaca, imagen que tenían los agustinos, frente a la Virgen de la Fuensanta, cuyo culto promovía el cabildo

de la Catedral de Murcia (en 1694 su imagen fue llevada a la catedral para una rogativa por el agua)<sup>7</sup>.

A los sacerdotes se unían los escribanos, que tenían una especial capacidad de gestión por su dominio de la escritura. De hecho, algunos de estos mayordomos fueron también depositarios, como Juan Antonio Sierra en 1719, además de sacristán mayor, o Antonio Sandoval de Moya, depositario en 1720, y lo había sido Ginés Costa Moreno en 1700-1705. Fue precisamente este último quien dio cuenta de que "se concertaron con don Nicolás Salzillo los doce apóstoles y la hechura de Jesús para el paso de la Cena a cuatrocientos y cuarenta reales cada hechura y para cuenta se le dieron siete doblones de a ocho que se sacaron del Convento de Santa Ana y se dejaron en empeño de dicha cantidad once candeleros de plata que tenía la cofradía"<sup>8</sup>. Es decir, queda clara la relación entre los mayordomos y los encargos escultóricos, como el hecho a su padre<sup>9</sup>.

Tanto Juan Antonio Sierra como sus compañeros en la mayordomía fueron espectadores o protagonistas de donaciones que recibió la Cofradía de Jesús, como en 1719 la de 1.500 reales de limosnas dadas por el deán y cabildo de la Catedral o Santa Iglesia de Cartagena en Murcia<sup>10</sup>, que se destinaron a adquirir un terno de damasco carmesí que costó 1.543 reales. Incluso unos pocos años antes, en 1715, Agustín Fusati, comerciante francés de Cartagena, había dado 750 reales de limosna, cantidad entonces importante<sup>11</sup>.

Unos pocos años después, en 1725, siendo mayordomos Nicolás Quesada, presbítero; Jerónimo Blanco, Nicolás Martínez de Ayala y Felipe García Otazo, escribano, este último dio cuenta de 1.211 reales recogidos de limosnas para hacer el camarín de la Virgen (la Soledad) y dorarlo, en lo que gastó 1.502 reales y 26 maravedíes, por lo que la cofradía resultó deudora de 391 reales y 24 maravedíes. Estos mayordomos habían dado cuenta antes de un cargo o ingreso de 1.933 reales y 6 maravedíes, más 121 libras de cera, y una data o gasto de 2.958 reales y 31 maravedíes y de 124 libras de cera,

3 Archivo Histórico Provincial de Murcia (AHPM), Protocolo n. (Prot.) 2477, fols. 58-59, 14-3-1721.

4 Archivo de la Cofradía de Jesús (Murcia)[ACJ], libro n. 2: inventarios de alhajas en la ermita, 1714.

5 AHPM, Prot. 2806, fs. 28-29, 6-3-1731: Obligación de Francisco y Alejandro Vila a la cofradía.

6 Vilar, Juan Bautista. 2001. Irigoyen López, Antonio. 2005.

7 Pérez Crespo, A. 2005, p. 55.

8 ACJ, leg. 2: Cuentas de 1601 o Índice, sumario o relación de cuentas desde las del 1601 hasta 1736.

9 Sánchez-Rojas Fenoll, M<sup>a</sup> del Carmen. 1977-1978, 1978-1979, 1987 y 2006.

10 ACJ, libro n. 3: Cabildos 1707-1719, 22-2-1719, transcrito en Montojo Montojo, Vicente. 2005b.

11 ACJ, leg. 2: Cuentas de 1601 o Índice, sumario o relación de cuentas desde las del 1601 hasta 1736.

Iglesia de San Andrés, Murcia



cuya deuda (1.025 reales) asumieron ellos, haciendo exenta a la cofradía<sup>12</sup>.

Se hicieron frecuentes en estos años veinte y treinta las sueltas o gracias, es decir, las condonaciones de deudas a la cofradía, como las de Sandoval en 1720 y los mayordomos de 1724, 1728, 1729, 1734 y 1736, entre los que destacó por su reelección Juan Serrano Andrés, quien en 1736 gastó 362 reales en el camarín de San Juan. Por otra parte, continuaron las donaciones y fundaciones de pías memorias, como la de Felipe García Otazo, escribano, que dejó a la Cofradía de Jesús como heredera de un vínculo de sus bienes, en el caso de que desaparecieran sus herederos directos: "Y fenecidos todos los dichos llamados recayesen dichos bienes en la Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, sita en su capilla de la iglesia del convento de señor san Agustín de esta ciudad, con la carga

de que por el alma del dicho don Felipe se digan en cada un año dos misas cantadas en el día de los finados o su octava, en el altar de dicha soberana imagen de Jesús Nazareno, las que se han de celebrar por los religiosos de dicho convento, dándosele por dicha Ilustre Cofradía ocho reales de vellón por la limosna de cada una y lo que sobrase del producto de dichos bienes se distribuyese en el mayor culto y decencia de dicha soberana imagen"<sup>13</sup>.

Esta actitud dadivosa fue un precedente de la de Joaquín Riquelme Togoies, regidor del Ayuntamiento de Murcia y señor de Guadalupe, en el encargo de "La Caída", en 1752, paso que cedió a la cofradía<sup>14</sup>.

Al relacionar los mayordomos que rendían cuentas, que normalmente eran cuatro, figuraba casi siempre en primer lugar un sacerdote, luego algunos notarios y raramente algún abogado (Alonso Conejero). Estos letrados tenían más poder adquisitivo que otros profesionales, como los artesanos que sacaban los pasos. También tenían más capacidad en lo que se refiere a administración y contabilidad. Juan Antonio Sierra, por ejemplo, siempre presentaba los recibos al dar sus cuentas en que había déficit.

Los cabildos en que se rindieron las cuentas de 1735 y 1736 se celebraron en la iglesia parroquial de Santa Catalina, en vez de en la ermita de Jesús. Esto se debía al pleito que se entabló otra vez en 1733-1738, entre la Cofradía de Jesús y los agustinos del convento de Santa María de la Arrixaca. En vez de presidir el prior agustino lo hizo el párroco de Santa Catalina, don Juan Tomás Rojo, por comisión del provisor y vicario general del Obispado de Cartagena, con asistencia del alguacil mayor de la ciudad.

Sólo una vez, en las cuentas de 1719, se menciona que la cofradía tenía por ingreso el arrendamiento de tres tahúllas, que proporcionaron sólo 160 reales, siendo las limosnas en dinero por lo general la fuente de entradas, aunque en algún caso se hicieron en cera.

Las cantidades que se manejaron fueron muy variables. No se hicieron cuentas en los años más difíciles de la Guerra de Sucesión española, como fueron 1706 y 1707, en que Murcia fue atacada por los austracistas (combate del Huerto de las

12 ACJ, leg. 2: Cuentas de 1601 o Índice, sumario o relación de cuentas desde las del 1601 hasta 1736.

13 AHPM, Prot. 2498, 1-8-1740: testamento de Felipe García Otazo.

14 [Ibáñez García, J.M. 1934], pp. 42-43.

Bombas, 1706) y el frente de guerra se situó próximo, cuando la batalla de Almansa (1707)<sup>15</sup>.

Por otra parte, la copia o testimonio de estas cuentas, de 1736<sup>16</sup>, responde perfectamente al fin con que fue hecha: el de resaltar el protagonismo de los mayordomos de la cofradía en su actividad, es decir, su iniciativa, frente a la pretensión de los agustinos de que eran ellos quienes dirigían la cofradía. Los enfrentamientos entre unos y otros eran así denotativos del interés de cada parte por reiterar su importancia en la cofradía. Los mayordomos hicieron sacar este testimonio porque estaban en pleito con los agustinos, motivo gracias al cual podemos conocer algunos aspectos de la evolución de la Cofradía de Jesús desde su fundación.

#### LOS ENCARGOS DEL PRIMER "PRENDIMIENTO" Y EL PRIMER "SAN JUAN" EN 1734 Y 1748

Entre 1734 y 1777 podemos considerar que hubo encargos de la entonces Ilustre Cofradía de Jesús al escultor murciano Francisco Salzillo Alcaraz: desde "El Prendimiento" primero, en cuya comisión intervino Juan Antonio Sierra Vidal, mayordomo de Jesús, hasta el paso de "Los Azotes", último que realizara por encargo en que medió el baillío Francisco González de Avellaneda, también como mayordomo de Jesús, quien además de promover este encargo se ofreció a sufragar su coste. Entre uno y otro pasaron casi cuarenta años, etapa tan larga que abarca casi toda la vida laboral de Francisco Salzillo.

En lo que se refiere al tema del acompañamiento musical hay que destacar que fue en este periodo cuando "en las cuentas de 1746 se menciona por vez primera la asistencia de la capilla de música de la Catedral a dos de los viernes de cuaresma, abonándose 4 reales y 128 por la procesión del viernes santo"<sup>17</sup>, es decir, se dio un avance muy notable al conseguir la presencia de la prestigiosa capilla musical catedralicia, en la que por entonces se recibían alumnos de Orihuela<sup>18</sup>, aunque no pudo evitar que se fundara otra, la capilla de músicos del Ayuntamiento, antes de San Esteban, que ubicó su imagen de Santa Cecilia, hecha por Roque López



(1783), discípulo de Salzillo, en la capilla de San Nicolás de Tolentino del convento del Corpus Christi, de agustinas descalzas<sup>19</sup>. El que aparezca como capilla de músicos del Ayuntamiento debió ser por el extrañamiento de los jesuitas del Colegio de San Esteban, que los tutelaban antes. Era esta una capilla musical dependiente de una comunidad de religiosos, como existía en otras ciudades: En Alicante, la del Convento de San José, formada por mosén Isidro Escorihuela, mestre de capella, junto con mosén Pasqual Mas, tenor de primer cor, mosén Matías Quexal, contralt de según cor; Jorge Rodríguez, organista y arpista; Joan Mataix, bajo; Pasqual López, corneta; Joseph Hernández, contralt de según cor; Carlos Mira, bajo; y Francisco Antolí, tiple, que cantaban todos los jueves en la

15 Muñoz Rodríguez, Julio David. 2005a.

16 ACJ, leg. 2: Cuentas de 1601 o Índice, sumario o relación de cuentas desde las del 1601 hasta 1736.

17 [Ibáñez García, J.M. 1934].

18 "en Orihuela se contara con esta catedral [Murcia] para enviar allí a algunos de sus músicos para perfeccionarse" (Climent Barber, José. 2003).

19 AHPM, Prot. 2792, fs. 14-15, 28-2-1784: Convenio entre agustinas descalzas y la capilla de músicos. Ibáñez García, José M<sup>o</sup>. 2003; Prats Redondo, Consuelo. 2000, y Máximo García, Enrique. 2000, p. 169.

Iglesia de Jesús y Museo Salzillo, Murcia.



misa del Santísimo Sacramento y añadieron un aniversario y otras misas<sup>20</sup>.

Francisco Salzillo, a diferencia de su padre, era ya un escultor español y su ejercicio profesional se hizo prestigioso en estos años de 1734-1739, con sus trabajos para las iglesias parroquiales de San Miguel (el retablo, que ingenió junto con Jacinto Perales) y San Bartolomé: la Virgen de las Angustias, que hizo en 1739 (no en 1740, como se ha repetido hasta la saciedad) por encargo de Pedro Antonio Lumeras, su sacristán, y fue colocada primero en la capilla de la Asunción<sup>21</sup>, pues la Cofradía de los Servitas no se fundó hasta 1755<sup>22</sup>. Esta consagración profesional de Francisco Salzillo como escultor español fue paralela a la de los principales secretarios de estado y del despacho españoles de Felipe V: Campillo (1739-1743) y Ensenada (1743-1754), este último iniciador de reformas importantes, como la del Catastro que lleva su nombre, y ambos seguidores del milanés Patiño en la política

de armamento naval, frente a Inglaterra, de la que derivó la construcción del Arsenal de Cartagena y una enorme inversión estatal en el Reino de Murcia, pues además del Arsenal se proyectó el Canal de Murcia. Anteriormente habían imperado las directrices políticas francesas (Orry, Amelot) e italianas (Alberoni), como en la escultura murciana: Nicolás Salzillo, napolitano, y Antonio Dupar, francés, con el precedente del alemán Nicolás de Bussy, quienes influyeron en Francisco Salzillo.

En cuanto al primer encargo, el del primer "Prendimiento", luego vendido en Orihuela, se sabe que fue terminado de pagar en 1736 por la Cofradía de Jesús y que ésta se concertó en 1737 con los tejedores de paños en que lo sacaran en la procesión del Viernes Santo por la mañana<sup>23</sup>. Juan Antonio Sierra Vidal acordó con Francisco Salzillo el adelanto de dinero para la realización de este primer paso del "Prendimiento", pero lo pagó su albacea en 1735, pues el recibo de Salzillo se incluyó en la partición de bienes del mencionado mayordomo de Jesús y nuncio de la Inquisición, entre Antonia Macián, su viuda, y sus hijos.

20 Archivo Histórico de Orihuela, Prot. 1.214, f. 157-161, 1697). Existía además la capilla de música de la Colegiata de San Nicolás: Palencia Soliveres, A. *Música Sacra y música profana en Alicante. La Capilla de Música de San Nicolás*. Díez Sánchez, Marta. 1999. *La hacienda municipal de Alicante en la segunda mitad del siglo XVII*. Alicante, pp. 236-237.

21 Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 51766, n. 52, y AHPM, Prot. 2777, folios 55-59, 27-2-1739.

22 Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 7094, n. 47, fs. 41v-42r.

23 AHPM, Prot. 2495, fols. 114-116, 7-4-1737, ref. en [Ibáñez García, J.M. 1934]; Montojo Montojo, V. 1996, nota 22; Peñafiel Ramón, A. 2000; Belda Navarro, C. 2001, nota 56, y De la Peña Velasco, Concepción, y Belda Navarro, Cristóbal. 2006, p. 32.

En los años 1733-1738, la Cofradía de Jesús tuvo un nuevo pleito con los agustinos calzados del convento de Nuestra Señora de la Arrixaca por pretender que la llamada capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno, que había sido construida en 1670 formando parte de la iglesia conventual, debía considerarse iglesia privativa y llamarse ermita de Jesús, es decir, propia sólo de la Cofradía de Jesús e independiente de los agustinos. Una sentencia de Andrés de Rivera, juez eclesiástico, dio la razón a los agustinos, quienes sostenían que la capilla se construyó en solar cedido por el convento y como formando parte de su iglesia, además de que la cofradía era presidida por el prior agustino desde su fundación en 1600.

España había sido metida por Felipe V en las guerras de Italia (la de Sucesión de Polonia y la de Sucesión de Austria, 1733-1748)<sup>24</sup>, por lo que se experimentaba una fuerte presión fiscal que dificultaba el crecimiento económico.

Los mayordomos de la Cofradía de Jesús no sólo habían tomado estas iniciativas del encargo a Francisco Salzillo del primer "Prendimiento" y de entablar otro nuevo pleito con los agustinos, sino que cumplían con su función de velar por la procesión matinal del Viernes Santo, de tal manera que en 1738 aceptaron que Patricio Palazón y Diego Soler se comprometiesen a sacar un paso de armados<sup>25</sup> (hombres vestidos de soldados romanos destinados en Jerusalén que llevaron a Jesucristo al monte de la Calavera o Calvario y lo crucificaron, después de prenderlo, vejarlo y azotarlo).

La Cofradía de Jesús cuidaba, además, de las obras y mejoras que requería su capilla o iglesia, para cuyos gastos recurrió a organizar una corrida de toros (1734). En relación a Francisco Salzillo hay que señalar que fue nombrado cofrade en 1736, celador en 1740 y mayordomo en 1742<sup>26</sup> ó 1744<sup>27</sup>. En este último año, Francisco Valcárcel Paz y Galtero fundó una pía memoria de misas a celebrar en la ermita de Jesús y en la iglesia de San Nicolás<sup>28</sup>. Y un poco después, Francisco Salzillo realizó una primera imagen de San Juan Apóstol, en 1748, de vestir, a diferencia de la de 1756<sup>29</sup>, que cedería a otros.

24 Melendreras Gimeno, M<sup>a</sup> del Carmen. 1987. Bethencourt Massieu, Antonio de. 1989.

25 AHPM, Prot. 2496, fs. 149-150, 26-4-1738, ref. en Montojo Montojo, V. 1996, p. 51, nota 30.

26 [Ibáñez García, José M<sup>a</sup>. 1934], p. 22.

27 Molina Serrano, Francisco. 1983, pp. 5, 27, 32 y 39.

28 ACJ, libro n. 27, de la Pía Memoria de misas de don Francisco Valcárcel Paz y Galtero. Fundación en 26-7-1744 ante José Salvador García Vega.

29 [Ibáñez García, José M<sup>a</sup>. 1934], pp. 41-42.

### SIETE NUEVOS ENCARGOS ENTRE 1752 Y 1763: DE "LA CAÍDA" A "LA CENA" Y "LOS AZOTES"

En 1747 se habían iniciado nuevas diligencias (la segunda pieza) del pleito entre los agustinos y la Cofradía de Jesús sobre la propiedad de la ermita de Jesús, que llegaron hasta 1765, después de que un juez de la Nunciatura de España, tras apelación de los agustinos, dictó sentencia definitiva (1764), esta vez favorable a la Cofradía de Jesús, aunque hubo ya una primera sentencia favorable del juez ordinario diocesano en 1757.

Como se desprende de este pleito, el tercer cuarto del siglo XVIII fue crucial para la independencia de la Cofradía de Jesús y lo mismo se puede decir en lo que se refiere a los encargos realizados a Francisco Salzillo, desde 1752, en que el mayordomo Joaquín Riquelme Togores le hizo el de "La Caída", hasta 1763, en que entregó el del nuevo "Prendimiento". Estos encargos y los intermedios marcaron definitivamente un cambio en la procesión del Viernes Santo por la mañana. Así, el paso de "La Oración en el Huerto" (1754), por el especial éxito de su composición (la belleza del ángel, la posición y facciones de Jesús, la funcionalidad de la palmera y el contraste de los tres apóstoles dormidos), para lo que se pudo inspirar en algún grabado<sup>30</sup>. Pero también supuso un cambio la Dolorosa de Jesús (1755) y no sólo porque sustituyó a una Soledad, imagen y advocación anterior (desde 1622), sino por el hecho de ser una imagen de vestir (mientras que "La Caída" y "La Oración en el Huerto" eran pasos de talla), pero de excepcional mérito, por lo que constituyó un tipo que fue repetido muchas veces por Francisco Salzillo y sus discípulos. De forma parecida, el San Juan de 1756 constituyó otro cambio, su representación en talla (no de vestir como el de 1748) y con simulación de movimiento de lograda belleza. Y del mismo modo otra gran aportación de Francisco Salzillo fue la de la Verónica (1756), de gran originalidad<sup>31</sup>.

Además, cuidaban los mayordomos de la procesión en lo que se refería al decoro y la sonoridad. Francisco Tuero, jurado del Ayuntamiento; Antonio Blanco y José Obrer y Sanmartín, sacristanes mayores, hicieron el inventario de alhajas de 1749, declarando que el paso de los gallardetes estaba a cargo de Antonio Jiménez, presbítero, y lo formaban dos bocinas, dos clarines, dos tambores, dos campanillas, doce gallardetes,

30 Belda Navarro, Cristóbal. 1986.

31 Nicolás Gómez, Salvadora. 2006.

Nuestro Padre Jesús. Iglesia de Jesús, Murcia



veintiocho túnicas usadas, seis túnicas nuevas. Es decir, todo se había multiplicado por dos con respecto a 1714. También en el paso de armados había un tambor, del que se relacionaron trece vestidos de armados con morrión, peto y espaldar, más una rodela, un tambor y túnicas, en poder de José Hernández, sacristán menor (en 1714, catorce vestidos de hierro y tres cajas de guerra con sus baquetas).

En estos años se había dado una primera intervención de algunos mayordomos con donaciones a la cofradía, como Antonio Blanco y José Obrer, que compraron unas nuevas andas para la imagen de Jesús Nazareno; la de Felipe García Otazo (un camarín para la imagen de la Soledad) o la de Bernardo Aguilar y Bríñez, que regaló una representación pequeña del Nazareno para la portada de la iglesia de Jesús (1752).

Según José María Ibáñez García, "don Joaquín Riquelme y Togores, con diligencia y celo admirables, logró en los tres primeros años de su mayordomía, desde el segundo día de Pascua de Resurrección de 1752 al Domingo de Ramos de 1755, un ingreso de 16.115 reales, empleados en mejoras de la procesión en gran parte, hasta 13.533 reales, resultando alcanzado en 3.416 reales. Aprobadas las cuentas con laudatorios votos de gracias en cabildo de 11 de mayo de 1755, resolvieron unánimes los concurrentes reelegir a todos los mayordomos que cesaban, y éste fue origen y principio de la creación de una clase que no figuró nunca en las Constituciones primitivas hasta el día de su reforma, cuya fecha procu-

raremos precisar. En este cabildo hizo don Joaquín Riquelme su memorable proposición de reforma de la Ermita".

Se entiende que en los años 1752 y siguientes los mayordomos consiguieran grandes cantidades de limosnas, teniendo en cuenta que fue entonces cuando la superficie cultivada de seda en la huerta de Murcia alcanzó su mayor extensión (96.903 tahúllas en 1757) hasta el último cuarto del siglo XIX<sup>32</sup>, como también obtuvo su máximo la producción de seda joyante, es decir, de calidad (42 toneladas en 1759), cantidad que superó el límite superior de las 35 toneladas de 1609<sup>33</sup>, al mismo tiempo que el arte de la seda fue reglamentado por unas ordenanzas municipales (1757)<sup>34</sup> y las rentas municipales dieron su mayor rendimiento<sup>35</sup>. Fue aquél el periodo en que sobresalió el crecimiento demográfico y económico de Murcia en el siglo XVIII, tanto de la ciudad como del resto del reino, sobre todo de su parte meridional, es decir, de la costa (Cartagena y Mazarrón) y de la zona prelitoral (Lorca, Totana, Alhama, Librilla y Murcia)<sup>36</sup>. Pero tan favorable periodo fue general a España, propiciado por la paz del reinado de Fernando VI, en que secretarios de Estado como Carvajal y

32 Calvo García-Tornel, Francisco. 1975.

33 Olivares Galvañ, Pedro. 1976.

34 García Abellán, Juan. 1976.

35 Cremades Griñán, Carmen María. 1986, pp. 262-263.

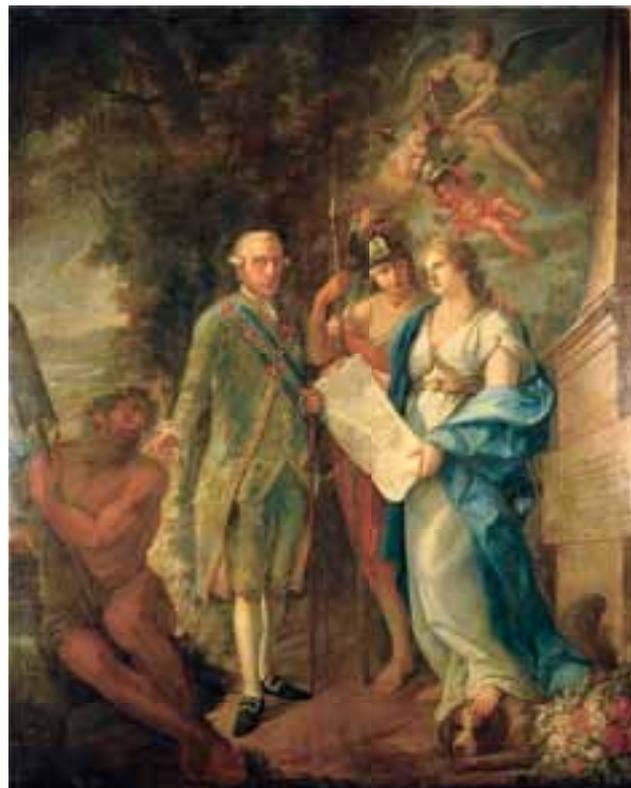
36 Lemeunier, Guy. 1993.

Wall procuraron el acercamiento diplomático a Gran Bretaña, que fracasó con Carlos III, en 1762-1763.

Por otra parte, las cuentas de la Dolorosa denotan una gran inversión en telas que se podían encontrar en Murcia, como las que se compraron a Diego Balanza: 10 varas de tela encarnada y 12 de tul para el manto y túnica, a 10 pesos cada una (total 3.300 reales de vellón) y 22 varas de tafetán de forros gaseado para lo mismo (242 reales vellón)<sup>37</sup>.

La década 1751-1760 había sido pródiga en aportaciones de imágenes de Salzillo para la Cofradía de Jesús, con el impulso que dio Joaquín Riquelme Togores mediante el encargo de "La Caída". Pero a las imágenes de la Dolorosa, San Juan y la Verónica de 1755 y 1756, aun dieron continuidad otras tan importantes como las de la "Última Cena" (1761), que sustituyó a "La Mesa de los Apóstoles" de Nicolás Salzillo (1700). Para "La Cena", dado su mayor tamaño, se pidió permiso al cabildo catedralicio para que pudiera pasar por la Puerta de los Perdones<sup>38</sup>. Y, además, el nuevo "Prendimiento de Jesús" (1763), que reemplazó al primero de 1735. Algunas cofradías de otras poblaciones más o menos cercanas, como Fuente Álamo de Murcia y Lorca, se beneficiaron con las imágenes que les vendió la Cofradía de Jesús, pero en especial la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marraja) y la del Prendimiento de Cartagena (California), siguieron el ejemplo de la de Jesús de Murcia, ya adquiriendo de Salzillo alguna imagen suelta (el San Juan marrajo) ya casi toda la serie, como hizo la Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el paso del "Prendimiento", de forma concomitante.

Es muy poco lo que se sabe de los encargos de "La Cena" y el segundo "Prendimiento". Según el testimonio de José M<sup>a</sup> Ibáñez García, la Cofradía California de Cartagena (Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno en el paso del "Prendimiento", fundada en 1747) regaló las andas para el paso de "La Cena". Por otra parte, el éxito del segundo "Prendimiento" es posible que alentara a la cofradía de Cartagena a retocar "El Prendimiento" que le había hecho Juan Porcel casi veinte años antes. Es lógico deducir de todo esto que la Cofradía de Jesús adquirió un notable peso en el conjunto de las cofradías penitenciales del Reino de Murcia, gracias al prestigio de la obra de Salzillo.



La consecución de los pasos de 1761 y 1763 coincidió con la fase final del pleito con los agustinos. La resolución favorable a la cofradía le dio una tal autonomía que hizo aún más atractiva la incorporación a las mayordomías. De aquí que, aunque no conste que Joaquín Riquelme Togores interviniera en estos pasos de los años sesenta, no puede extrañar que su ejemplo fuera seguido pronto por otras personalidades murcianas, como fue el caso de Francisco González de Avellaneda, bailío de Lora, a partir de 1769. Junto a él se incorporaron otros notables, como Antonio Fontes Paz, Jesualdo Riquelme Fontes (hijo de Joaquín Riquelme Togores) y Borja Fontes Riquelme, quienes junto a Ignacio Borja, prebendado, y Manuel de Arce, presbítero, todos mayordomos, en 1776 hicieron suelta o remisión de lo que les debía la cofradía en las cuentas que habían dado, argumentando que lo hacían así "por haberse convertido en culto de Nuestro Padre Jesús". Hay también que destacar el parentesco que unía a estas personas, casi todas ellas de las familias Fontes y Riquelme.

#### EN TORNO AL ÚLTIMO ENCARGO: "LOS AZOTES" (1777)

Era el culto a Nuestro Padre Jesús parte principal del ideario que identificaba a la Cofradía de Jesús. La imagen de

37 Baquero Almansa, Andrés. 1980 [1913], p. 468.

38 Archivo de la Catedral de Murcia, legajo Cofradía de Jesús.

Nuestro Padre Jesús Nazareno fue requerida para rogativas de lluvias, en 1780, en unión con la Virgen de la Fuensanta<sup>39</sup>. Por ello, en estos años muchos se honraban de ser cofrades en honor de la llamada soberana imagen de Jesús Nazareno, hasta el punto de que Antonio José de la Cuesta y Velarde, canónigo doctoral, al ser designado por el obispo Rubín de Celis para presidir los cabildos de la cofradía, lo primero que hizo fue pedir ser admitido como cofrade<sup>40</sup>. De aquí también que surgieran a veces iniciativas para completar o mejorar la procesión del Viernes Santo por la mañana. Este fue el caso de la propuesta de encargar un paso de "La Flagelación de Jesucristo" a Francisco Salzillo en 1777, que encabezó Francisco González de Avellaneda. También lo fue, quizá como resultado de su prestigio, la intervención de los auroros de Javalí Nuevo, posiblemente esporádica. El mismo Salzillo era aficionado a la música, pues se presume que tenía un salterio, instrumento de cuerda, acaso proporcionado por Tadeo Tornel, amigo suyo (el salterio aparece en el inventario de la partición de sus bienes)<sup>41</sup>. Del mismo modo, otra iniciativa fue la reedición del folleto *Reloj doloroso*, de sor Juana de la Encarnación, Agustina descalza del Convento de Murcia, por Antonio Fontes Ortega, en 1772<sup>42</sup>.

La obtención de este paso escultórico, que culminó la procesión salida del taller de Francisco Salzillo, permitió dirigir los esfuerzos de estos nuevos mayordomos, miembros de la nobleza murciana, hacia nuevas e importantes iniciativas en torno a la privativa iglesia de Jesús, como fueron la decoración interior del templo (las pinturas de Sistori) y el camarín de Nuestro Padre Jesús Nazareno, además de otras también relevantes: la túnica del baillío, etc.

Para el último cuarto del siglo XVIII, apenas tenemos información sobre disposiciones que se tomaran en relación al acompañamiento musical de los gallardetes, salvo que los mayordomos seguían nombrando comisario a su cuidado, generalmente un sacerdote. En cambio, sí que la hay de la preocupación por un mayor decoro y dignidad de la procesión, prohibiendo que los armados entraran en la iglesia de Jesús (1773) o aceptando la petición del gobernador episcopal de

que los estantes no comieran en ella "empanadas, bizcochos y otras cosas con que quebrantan el ayuno"<sup>43</sup>.

Estas medidas encajaban a la perfección dentro del nuevo espíritu reformista ilustrado<sup>44</sup>, asumido por el nuevo obispo Rubín de Celis (sucesor de Diego Rojas Contreras desde 1772), quien poco después prohibió las procesiones nocturnas. Se imponía así la reforma de las cofradías en el contexto de un conjunto más amplio de medidas de política interior, que se instauró sobre todo a partir del motín de Esquilache (el ministro que Carlos III trajo de Nápoles en 1759 tuvo que salir de España en 1766): la reforma municipal<sup>45</sup> y especialmente la refundición de establecimientos benéficos antiguos para favorecer los nuevos hospicios<sup>46</sup>, como la expulsión de los jesuitas, impulsó la dotación de nuevas instituciones de beneficencia y enseñanza<sup>47</sup>, pero muchas cofradías eran vistas como cuerpos extraños a esta política. De aquí el expediente de investigación sobre ellas, promovido por el Consejo de Castilla presidido por el conde de Aranda (1770-1771), aunque su aplicación se hizo principalmente durante el periodo de Floridablanca como secretario de Estado (1777-1792)<sup>48</sup>, en el que se tomaron además otras decisiones importantes para Murcia y su reino, como la instalación de fábricas de manufacturas de seda (piamontesa y tolonesa), la adecuación del camino de Cartagena, la repoblación de Águilas o la construcción de los pantanos de Puentes y Valdeinfierno para proteger a Lorca, todo ello en el intervalo pacífico entre una guerra con Gran Bretaña –la de independencia de los Estados Unidos– y otra con Francia<sup>49</sup>.

Por otra parte, volviendo a lo local, fueron características de este periodo las aportaciones de la nobleza murciana a la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, a lo que debió contribuir la consecución de su independencia, de tal forma que los cargos de mayordomos, antes elegidos anualmente, pasaron a ser ostentados permanentemente por miembros de este grupo social entre 1775 y 1800, quienes eran reelegidos

39 Torres Fontes, Juan. 2004.

40 ACJ, Cabildos 1775-1788, 14-8-1775.

41 El salterio aparece en el inventario de la partición de sus bienes: AHPM, Prot. 4481, 1816, fs. 1542 y ss. Sobre Tadeo Tornel compositor e inventor de instrumentos musicales: Máximo García, Enrique. 2000.

42 Eguiarte Bendímez, Enrique A. 2004, p. 312.

43 ACJ, Cabildos, 16-12-1789.

44 Flores Arroyuelo, Francisco; Hernández Franco, Juan, y García Abellán, Juan. 1984.

45 Guillamón Álvarez, Francisco Javier. 1988.

46 García Hourcade, José Jesús. 1995. Ídem. 1998, pp. 37-76.

47 Ibáñez García, José M<sup>a</sup>. 2003, p. 31.

48 Arias de Saavedra, Inmaculada, y López Muñoz, Miguel Luis. 2002.

49 Guillamón Álvarez, Francisco Javier. 2001, y Hernández Franco, Juan. 1992.

hasta que dimitían o fallecían. Ser camareros de los pasos de Salzillo constituía un aliciente<sup>50</sup>.

El mencionado Francisco de Avellaneda, bailío de Lora, detentó de modo relevante el mecenazgo artístico de la cofradía, como en el último encargo realizado al escultor Francisco Salzillo ("Los Azotes", 1777)<sup>51</sup>, para el que se ofreció a pagar la tercera parte de su costo<sup>52</sup>, en obras de mejora en la ermita (1777-1778: 2.692 reales en obras; Antonio Fontes: 8.112 reales en túnicas)<sup>53</sup> y en la pintura interior de la iglesia de Jesús, encargada a Pablo Sistori (1792)<sup>54</sup>, de tipo arquitectónico fingido. Pero la labor del bailío de Lora se multiplicó en otras actividades, como la reparación del daño que había hecho una entrada de agua (1796) o las iniciativas de hacer un campanario, retejar la ermita y hacer la obra del camarín (1800-1801), dejando además varias propiedades en donación y entregando 40.000 reales de limosnas recogidas (1802) y el marqués del Campillo presentó un plan de camarín de Nuestro Padre Jesús Nazareno en 1803<sup>55</sup>. No obstante, aunque protagonista principal de la decoración y mejora de la ermita de Jesús, a diferencia del periodo anterior, en éste se advierte la entrada de un gran número de nobles murcianos, tales como títulos y prebendados, que asumieron los gastos en que se metió la cofradía. Entre ellos estuvieron los de los instrumentos musicales (bocinas, campanas, clarines y tambores), que salieron a relucir en las cuentas del presbítero Isidro Campos, como comisario de gallardetes, a quién se encomendó que hiciera algunos gastos de reparaciones y reposiciones<sup>56</sup>. También algunas mujeres hicieron donaciones: Concepción Molina regaló un terno encarnado de tela de seda con galones de oro, un paño de púlpito, un facistol y tres albas, y M<sup>a</sup> Irene Martínez Galtero, la túnica para el Jesús de "La Caída", con guarnición de plata dada por Antonia Fontes y Paz<sup>57</sup>.

Desde 1775 eran mayordomos, además de los mencionados: García Barrionuevo Tizón, José Fernández de la Portilla, prebendado; el marqués de Beniel y Antonio Lucas Carrillo Celdrán, marqués del Campillo. A ellos se añadieron Francisco Diego Melgarejo y Tadeo Avellaneda, retirándose Francisco Tuero, presbítero, por enfermedad. En 1781, Salvador Vinader Corvari y Antonio José Salinas Moñino, canónigo maestre escuela de la Catedral de Murcia y sobrino de Floridablanca, pidieron que se les nombrase mayordomos, grupo reducido entre quienes se distribuían los gastos<sup>58</sup>. Las imágenes de Salzillo se convirtieron entonces en una atracción para el público, hasta el punto de que el bailío de Lora propuso que en los tres días de Pascua de Resurrección se descubriesen e iluminasen las imágenes, pues iba gente a verlas, a lo que accedió la cofradía<sup>59</sup>. Además, ha de señalarse la incorporación de una campana de auroros de la huerta de Murcia, la Hermandad del Rosario de Javalí Nuevo, al embellecimiento de la procesión de Nuestro Padre Jesús Nazareno, en 1785<sup>60</sup>.

La notoria actividad del bailío repercutió todavía al inicio de la Guerra de la Independencia, ya fallecido, de tal forma que en 1809, la Junta Superior de la Provincia mandó suspender la procesión del Viernes Santo (en la Semana Santa de 1808 aún no había empezado la guerra), a lo que los mayordomos respondieron que tal orden no afectara a una condición testamentaria que había puesto Francisco de Avellaneda: la de que era preciso celebrar la procesión para recibir la renta de las propiedades donadas<sup>61</sup> (en 1778 la procesión fue suspendida, pero por causa de la lluvia), circunstancia que salvaron mediante su alegación. También fue en 1809 cuando se hubo de hacer el reparto de los gastos entre los mayordomos con la forma de ruleta o tabla, que aún hoy se conserva en la iglesia de Jesús. Dice así: "Gastos que están a cargo de los Sres. Mayordomos de Nuestro Padre Jesús Nazareno en esta Hermita: 1. Los cuatro reales y medio de cada misa cantada de los viernes de todo el año (Sr. Vizconde de Huertas). 2. La cera de todo el año, vino y hostias (D. Antonio Riquelme Fontes). 3. Dulces de los nazarenitos de Jesús, salario de armados y licencia de procesión (D. Joseph Zarandona). 4. La fiesta de la

50 Montojo Montojo, Vicente. 2007.

51 Maestre de San Juan Pelegrín, Federico/Montojo Montojo, Vicente. 2004. Avellaneda tenía antecesores austracistas: Muñoz Rodríguez, Julio D. 2005b.

52 ACJ, Cabildos 1775-1788, 12-5-1776.

53 ACJ, Cabildos 1775-1788, 20-3-1778.

54 ACJ, Cabildos 1775-1788, 21-5-1786 y Moya García, M<sup>a</sup> Luisa. 1983, pp. 166-167.

55 ACJ, Juntas particulares (Jtas.Part.) 1796-1831, 19 y 26-3-1802. El marqués del Campillo presentó un plan de camarín de Nuestro Padre Jesús Nazareno en 1803 (ACJ, Jtas. Part. 25-2-1803).

56 ACJ, Juntas particulares ?-2-1805, 4-2-1809 y 24-2-1809.

57 ACJ, Cabildos 20-5-1778.

58 ACJ, Cabildos 14-8-1775, 24-8-1775 y 23-6-1781. Ver además: Candel Crespo, Francisco. 2003, pp. 37-38. Sobre los Vinader: Guillamón Álvarez, Francisco Javier. 1997.

59 ACJ, Cabildos 4-6-1780.

60 González Cano, Manuel. 1993.

61 ACJ, juntas particulares, 25-3-1809.

Grabado de la ruleta. Iglesia de Jesús, Murcia



Exaltación de la Santa Cruz y licencia para abrir la Puerta de los Perdones para que entren los Pasos de la Cena y Columna (D. Luis Valcárcel). 5. Los 30 reales por mes para el sacristán (D. Francisco Antonio Sandoval). 6. Las 9 arrobas de aceite para las lámparas de Jesús (D. Antonio Riquelme Fontes). 7. Los 240 reales al padre predicador de Quaresma, darla y los refrescos al dicho (El Marqués del Campillo). Los demás gastos de procesión y Semana Santa quedan a cargo de los demás mayordomos que no están comprendidos en esta tabla, para lo que se les echa repartimiento de 300 reales, los que se entregan al sacristán mayor D. Joseph María Carmona, que está encargado de la distribución de ellos para la procesión. Año de 1809" (Grabado en madera).

En el último tercio del siglo XVIII y encabezado por los Riquelme se dio un proceso de incorporación de nobles, todos ellos titulados: Borja (Huertas), González de Avellaneda-Roda (Valle de San Juan), Lucas-Celdrán (Campillo), Molina-Carrillo (Corvera), Molina-Rodríguez de Junterón (Beniel), Uribe (San Mamés de Arás), Vera (Espinardo), Vinader-Corvari (Torre Octavio), Salafranca (Pinares), etc.<sup>62</sup>

62 Muñoz Rodríguez, Julio D. 2003. (Fundamental para conocer el origen de los primeros títulos nobiliarios concedidos a regidores murcianos.) También importantes: Pérez García, Manuel. 2006; Alarcón Pedreño, Antonio A. 1997; Ruiz García, Purificación. 1994; Garro de Toledo, Diego I. 1990; Guillamón Álvarez, Francisco J. 1988; Fontes Fuster, Enrique. 1936, y Valgoma y Varela, Dalmiro de la. 1957.

Además, el alto clero secular, que había suscitado la animadversión de los agustinos cuando vieron que empezaba a intervenir en la procesión y organización de la cofradía, tuvo asimismo un gran protagonismo en su gobierno, sobre todo en la primera mitad del siglo XVIII. Pero aún a finales del siglo XVIII y principios del XIX persistía su presencia: de forma minoritaria entre los mayordomos: en 1781 Antonio José Salinas Moñino, canónigo maestrescuela, solicitó ser hermano mayor; José Fernández de la Portilla, Ignacio Borja, Luis Valcárcel, Manuel Gutiérrez y Ramón de la Rubia, prebendados y curialista, Manuel de Arce Tomás, José Escrich, Patricio Salzillo, Isidro Campos y Juan Mariano Ponce, presbíteros, fueron mayordomos y comisarios en 1775-1814<sup>63</sup>, pero destacada entre los comisarios de convocatoria, cruces y gallardetes.

Los mayordomos de la Cofradía de Jesús constituían aún un grupo minoritario, encargado de la gestión de las actividades de la cofradía, tales como conseguir túnicas para los gremios que sacaban los pasos, velar porque se celebrasen las misas previstas por los cofrades de número, percibir las rentas que habían sido donadas a la cofradía, etc. Para el control de estas gestiones se reunían en juntas particulares a las que asistían los mayordomos (podían ser varias al año) y se daba cuenta de ellas en los cabildos generales, a los que asistían también los cofrades que querían. Asimismo, los comisarios mencionados, que generalmente eran presbíteros, asistían a juntas y cabildos, dando cuenta de su gestión.

Las reformas realizadas a partir del informe general de cofradías solicitado por el conde de Aranda (1770)<sup>64</sup> impidieron que estas corporaciones continuasen recogiendo limosnas, tal como se constata en el propio devenir de la Cofradía de Jesús, a lo que se añadió más tarde la desamortización de Godoy (1798), que afectó a los bienes de las cofradías. Una de las funciones más importantes de los mayordomos de la Cofradía de Jesús fue asumir los gastos que ésta realizase no sólo mediante la remisión de deudas, sino también por medio de la adjudicación de gastos concretos a cada mayordomo. Era normal que los que solicitaban plaza de mayordomo se ofrecieran enseguida a costear estos gastos y que también algunos de los que dimitían consintiesen en continuar sosteniéndolos. De aquí el gran papel jugado por la nobleza de Murcia en sostener económicamente la cofradía. Pero también ocurrió,

63 ACJ, Cabildos 23-6-1781, 14-8-1775, 25-3-1776, 12-5-1776, 23-6-1781 y 31-5-1784, y Jtas.Part. 26-3-1802, 25-2-1803 y 23-2-1804, 28-2-1806.

64 Arias de Saavedra, Inmaculada, y López Muñoz, Miguel Luis. 2002.

H. Horno E.

Murcia y Marzo 16 de 1763.

Comienda La Lina.  
 en la forma q. se pide.

Yo Don Bern. Aguilar, D. An. P. Vice  
 Capic. de esta Sta. y. p. 11, y a mi de lo de  
 may. mayor domo de la Cofradia de N. P. J. de  
 Navarero de esta Ciu. p. uenos ala disp. de V. J.  
 con el maice V. J. p. d. en coneg. de la  
 Obligat. q. tiene la dha. Cofradia de pasar la Pro-  
 cesion el Viernes. 1.º p. la mañana p. de mas de  
 esta Sta. y. y 9.º de V. J. se halla velando en el  
 conuencio, suplico a V. J. se acuerde dar m. l. a  
 p. q. se abra la Puerta de los Perdones, y en  
 trase solam. p. esta el Paso de la Zona, el qua-  
 p. su magnitud no se podia conducir, ni en  
 esta p. ning. de los Ortos, acua p. cion se de  
 no V. J. condescender, mandando se abra  
 la Ciudad p. uena solo al efecto del V. J. de  
 Paso; Thaviendose determinado hacer en a  
 la Exped. Proce. de nuevo V. J. a V. J.  
 la misma sup. p. q. continuando n. f. a  
 voz, se diese dispensa adha. Cofradia  
 el de q. se abra la Emuniada p. uena  
 quando pase la Procesion, y en la forma  
 y modo q. V. J. lo determino en 11. de Octu-  
 de de 1761. Cuya g. ta. Exped. de V. J.  
 y V. J. a Dios p. uen su V. J. dilata-  
 do en su misma fecha.

Solicitud de la Cofradía al Cabildo para que el paso de "La Cena" pueda pasar por la Catedral. Archivo de la Catedral de Murcia

sobre todo al acabar la Guerra de la Independencia por razón de su repercusión empobrecedora, que algunos mayordomos dimitieron por no poder seguir manteniendo las obligaciones económicas que habían contraído. Algunos incluso fueron requeridos varias o muchas veces para que diesen cuenta de su gestión económica, sin que esto se consiguiera<sup>65</sup>, en perjuicio de la cofradía. En este caso, cuando alguno de ellos quiso volver a ser mayordomo no se le permitió<sup>66</sup>, pero sí se hizo si no se daba esta circunstancia negativa. En cambio, los comisarios no asumían estas obligaciones económicas, pues las suyas eran de trabajo personal, de hacer gestiones determinadas en relación a la procesión.

Algunos mayordomos se distinguieron por sus especiales desvelos y donaciones. Así, Jesualdo Riquelme Fontes, señor de Guadalupe, hijo del mencionado Joaquín Riquelme y Togados, y su viuda (Concepción Fontes) e hijo (Antonio Riquelme Fontes), asumieron continuar con su encargo de las túnicas, que donaron a la cofradía<sup>67</sup>. Y de forma especial, Francisco González de Avellaneda, bailío de Lora, quien tuvo, además del de mayordomo, el cargo de obrero o encargado de las obras de la ermita de Jesús hasta 1801 y al año siguiente donó cuatro casas con sus rentas, con el fin de allegar dinero a la cofradía con el que pagar sufragios por los mayordomos difuntos, aumentar el salario del sacristán e impulsar la salida de la procesión del Viernes Santo. A esta donación concurrieron las que le hizo su hermana Nicolasa González de Avellaneda, viuda de Francisco de Verástegui señor de Alpera, en 1785 y 1794<sup>68</sup>. Sin embargo, también alguna otra vez mostró resistencia a seguir asumiendo gastos que con frecuencia se le adjudicaban: "Respondió excusándose con respuestas frívolas", por lo que se comisionó a Jesualdo Riquelme<sup>69</sup>.

Este ennoblecimiento se dio en el grupo dirigente, el de mayordomos (una decena) y comisarios (media decena), pues entre los cofrades de número (casi un centenar; casi todos los cofrades eran de número, condición que les daba derecho a sufragios: en 1781 eran 89 y en 1783 eran 84, pero podía

haber 100 según Antonio Fontes Paz)<sup>70</sup>, la procedencia social era mucho más variada: comerciantes franceses<sup>71</sup>, escribanos, etc.

Pero lo característico de la Cofradía de Jesús fue precisamente este aglutinamiento de miembros de la nobleza y del alto clero entre sus dirigentes, en un ámbito de sociabilidad al que hacía muy atractivo la escultura de Francisco Salzillo, como parte de un proyecto cultural en ciernes, el de su exhibición, y la independencia de la cofradía, con lo que suponía de autonomía en la gestión de la ermita de Jesús como espacio que hizo propio, susceptible de iniciativas.

La tradición de utilización de bocinas, clarines y tambores se fue haciendo vetusta en el primer tercio del siglo XIX, pero era entrañable para los murcianos, mientras que por el contrario la introducción del violín en el segundo tercio del mismo siglo se convirtió en extraña a los extranjeros, como John Bartholemew MacDonnell, hijo de un comerciante irlandés de Cartagena, para quien este tipo de música era demasiado alegre y por lo tanto no conjuntaba con la liturgia, según testimonio de John Bartholemew MacDonnell, hijo de Reynaldo MacDonnell, comerciante irlandés de Cartagena, nacido en 1787, que fue hombre de negocios mineros, viajó a Almería y Cartagena en 1836 y falleció en Londres en 1865<sup>72</sup>.

#### MAYORDOMOS DE LA COFRADÍA DE JESÚS EN 1715-1736

Arteaga, Fulgencio, 1715.  
 Álvarez, Francisco, 1710.  
 Andrés de Aranda, José, 1730.  
 Avilés, José, 1721.  
 Ayllón, Diego José, notario, 1729.  
 Azcoitia, Juan Antonino de, 1721.  
 Baquero, Francisco, 1732.  
 Bastida, José, 1722.  
 Blanco, Jerónimo, 1711, 1712, 1715, 1719, 1724, 1725.  
 Blanes, Tomás, 1720.  
 Carles, Sebastián, 1712.  
 Carreras, José, 1735, 1736.  
 Collados, Isidro, presbítero, 1723.  
 Conejero, Alonso, 1710, 1721.

65 En especial con José Zarandona (ACJ, juntas particulares 6 y 13-2-1818).

66 Con el marqués de Pinares y Juan de la Cruz del Villar (ACJ, juntas particulares 2-5-1824).

67 ACJ, Cabildos 31-5-1784. El señorío de Guadalupe era solariego, no jurisdiccional, y estaba ligado al mayorazgo de Macías Coque.

68 AHPM, Prot. 4225, fols. 126-131, 25-3-1802. Iniesta Magán, José. 2006.

69 ACJ, juntas particulares 17-12-1796.

70 ACJ, Cabildos 12-5-1782 y 9-6-1783.

71 Sobre estos: Pérez Hervás, Jesús, y Pérez Ortiz, Antonio Luis. 1997.

72 Fannin, Samuel. 2008.

- Costa Moreno, Ginés, depositario, 1700, 1701, 1702, 1703, 1705.
- Elizondo, José, 1715, 1719.
- Espinosa de los Monteros, Salvador, presbítero, 1722.
- Fajardo Calderón, Pedro, notario, 1712.
- Fernández, Manuel, 1708.
- Fernández Laguna, José, notario, 1711.
- García, Domingo, 1710.
- García Benito, Andrés, 1727, 1728.
- García Otazo, Felipe, notario, 1723, 1724, 1725, 1727, 1728.
- García Ventura, José, presbítero, 1727, 1728, 1729, 1730, 1732.
- Gómez, Antonio, presbítero, 1724.
- Granados, José, 1709.
- Hernández Celada, Francisco, 1721.
- Huertas, José de, 1722.
- Jódar, Alejandro de, notario, 1727, 1728.
- Lamberto, Fulgencio, 1712.
- López Camacho, Ignacio, notario, 1708, 1712, 1715.
- López Clares, Miguel, 1723.
- Macián, Francisco, presbítero, 1720.
- Martínez, Diego, 1710.
- Martínez de Ayala, Nicolás, 1725, 1729.
- Maurel, Mateo, 1710.
- Miras Muñoz, Antonio, 1722.
- Muñoz, Cristóbal, presbítero, 1712.
- Ochandiano, Alonso, 1720.
- Quesada, Nicolás de, presbítero, 1725.
- Real Valiente, José, 1736.
- Rodríguez Salinas, José, presbítero, 1732, 1733, 1736.
- Ruiz, José, presbítero, 1711.
- Salazar, Alonso, 1723.
- Sandoval de Moya, Antonio, 1720.
- Serrano, Lucas, 1708.
- Serrano, Miguel, 1710.
- Serrano Andrés, Juan, 1729, 1730, 1732, 1734, 1735, 1736.
- Sierra, Juan Antonio, 1715, 1716, 1719, 1724.
- Temprado, Fernando, presbítero, 1733.
- Toribio, Nicolás, 1715, 1719.
- Zoco, Francisco, 1715.
- ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada, y LÓPEZ MUÑOZ, Miguel Luis. 2002. *La represión de la religiosidad popular: Crítica y acción contra las cofradías en la España del siglo XVIII*. Granada: Universidad.
- BAQUERO ALMANSA, Andrés. 1980 [1913]. *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia: Imprenta Sucesores de Nogués, p. 468.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. 1986. Fuentes iconográficas y de inspiración en la escultura de Francisco Salzillo. En: *Imafronte*. Nº. 2, pp. 101-131.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal, y MOISÉS GARCÍA, C. 2001. *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia: CajaMurcia, p. 155.
- BETHENCOURT MASSIEU, Antonio de. 1989. "Las aventuras italianas de Felipe V". En Palacio Atard, Vicente, coord. *España y el mar en el siglo de Carlos III*. Madrid: Marinvest, pp. 323-336.
- CALVO GARCÍA-TORNEL, Francisco. 1975. *Continuidad y cambio en la huerta de Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio. 353 p.
- CANDEL CRESPO, Francisco. 2003. *La Murcia eclesiástica durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*. Murcia, pp. 37-38.
- CLIMENT BARBER, José. 2003. "La música en Orihuela y su diócesis". En *La luz de las imágenes* (Orihuela, marzo-diciembre 2003). Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 153-168.
- CREMADES GRINÁN, Carmen M<sup>a</sup>. 1986. *Economía y hacienda local del Concejo de Murcia en el siglo XVIII (1701-1759)*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, pp. 262-263.
- FANNIN, Samuel. 2008. Los MacDonnells de Boyle en Irlanda y de Cartagena en España. En *Cartagena Histórica*. N. 25, pp. 25-34.
- FLORES ARROYUELO, Francisco; HERNÁNDEZ FRANCO, Juan, y GARCÍA ABELLÁN, Juan. 1984. Los días de la Ilustración: sociedad y cultura. En CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco et al. *Historia de la Región Murciana*. T. VII. Murcia: Ediciones Mediterráneo, pp. 107-313.
- FONTES FUSTER, Enrique. 1936. *Nuestra heráldica (Historia de la familia Fontes y otras enlazadas con ella)*. Murcia.
- GARCÍA ABELLÁN, Juan. 1976. *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio. 334 p.
- GARCÍA HOURCADE, José Jesús. 1995. La Real Casa de Misericordia de Murcia y la racionalización de la asistencia en la segunda mitad del XVIII. En *Cuadernos de Floridablanca*. Nº. 3, pp. 37-51.
- GARCÍA HOURCADE, José Jesús. 1998. *Beneficencia y sanidad en Totana*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, pp. 37-76.
- GARRO DE TOLEDO, Diego I. 1990 [1637]. *Discurso historial genealógico de la noble familia de los Fontes de Albornoz, naturales de la Ciudad y Reyno de Murcia*. Madrid [edición facsimilar de Juan Torres Fontes. Murcia].
- GONZÁLEZ CANO, Manuel. 1993. Campana de Aurores Virgen del Rosario de Javalí Nuevo. En GRIS MARTÍNEZ, Joaquín, y VALCÁRCCEL MAVOR, Carlos. *Los auroros en la Región de Murcia*. Murcia: Editora Regional, pp. 177-196.
- GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Francisco Javier. 1988. *Regidores de la ciudad de Murcia (1750-1834)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Francisco Javier. 1997. Absolutismo ilustrado y respuestas oligárquicas: el ascenso social de la familia Vinader. En Casey, James/Hernández Franco, Juan, eds.: *Familia, parentesco y linaje*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 323-334.
- GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Francisco Javier. 2001. La diplomacia española de la Ilustración. En Bernardo Ares, José Manuel de., ed. *El Hispanismo Anglonorteamericano: Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*. Córdoba: Obra Social y Cultural CajaSur, pp. 1.059-1.084.
- HERNÁNDEZ FRANCO, Juan. 1992. *Aspectos de la política exterior española en la época de Floridablanca*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- HERNÁNDEZ FRANCO, Juan, y PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio. 1998. Parentesco, linaje y mayorazgo en una ciudad mediterránea: Murcia (siglos XV-XVIII). En *Hispania*. Nº. 198, pp. 157-183.
- [IBÁÑEZ GARCÍA, José M<sup>a</sup>]. s.f.[1934] Reseña histórica de la Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. MS, pp. 22, 23, 41 y 42-43.
- IBÁÑEZ GARCÍA, José M<sup>a</sup>. 2003. *Rebuscos y otros artículos*. Edición de Juan Antonio Ruiz Tovar. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, pp. 31 y 47-49.
- INIESTA MAGÁN, José. 2006. Referencias históricas. En *Nazarenos (Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno)*. Nº. 9, pp. 63-65.

## BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN PEDREÑO, Antonio Amalio. 1997. Estrategias familiares en el proceso de transición entre señorío jurisdiccional y nobleza titulada en la Murcia del Setecientos. En Casey, James/Hernández Franco, Juan, eds.: *Familia, parentesco y linaje*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 293-300.

- IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio. 2005. *Un obispo, una diócesis, un clero: Luis Belluga, prelado de Cartagena*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, p. 361.
- LEMEUNIER, Guy. 1993. Murcia 1756. *Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid: Tabapress. 332 p.
- MAESTRE DE SAN JUAN PELEGRÍN, Federico, y MONTOJO MONTOJO, Vicente. 2004. Cofradías y capillas penitenciales de Cartagena y Murcia: Corporativismo, liderazgo e integración a través de la religiosidad. En *Murgetana*. Nº. 111, pp. 47-67.
- MÁXIMO GARCÍA, Enrique. 2000. Tadeo Tornel, «ymbentor de ynstrumentos de música». En *Imafronte*. Nº. 15, pp. 167-182.
- MELENDRERAS GIMENO, M<sup>a</sup> del Carmen. 1987. *Las campañas de Italia en los años 1743 a 1748*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MERGELINA CANO-MANUEL, Virginia de, y SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M<sup>a</sup> del Carmen. 2007. El proyecto para la fachada de la ermita de la Fuensanta, de Toribio Martínez de la Vega. En VILAR, Juan B.; PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio, e IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio, coord. *Historia y Sociabilidad. Homenaje a la Profesora M<sup>a</sup> del Carmen Melendreras Gimeno*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 301-312.
- MOLINA SERRANO, Francisco. 1983. *Entrevista retrospectiva con Salzillo*. Murcia: Nogués, pp. 5, 7, 32 y 39.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente. 1996. Formación de la procesión barroca murciana de Nuestro Padre Jesús: Adscripción gremial y reorganización escénica en las cofradías de Murcia, Cartagena y Mazarrón (ss. XVII-XVIII). En *Murgetana. Revista de la Academia Alfonso X el Sabio*. Nº. 92, pp. 43-57.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente. 2005. La Cofradía de Jesús de Murcia bajo el episcopado de Belluga. En *Murgetana. Revista de la Real Academia Alfonso X el Sabio*. Nº. 113, pp. 47-75.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente. 2006. El pleito de la Cofradía de Jesús con el Convento agustino de Murcia en su fase inicial. En *Murgetana. Revista de la Real Academia Alfonso X el Sabio*. Nº. 115, pp. 65-85.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente. 2007. La Cofradía de Jesús: Nobleza y clero de Murcia en la Guerra de la Independencia. En VILAR, Juan B.; PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio e IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio, coord. *Historia y Sociabilidad. Homenaje a la Profesora M<sup>a</sup> del Carmen Melendreras Gimeno*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 409-412.
- MOYA GARCÍA, M<sup>a</sup> Luisa. 1983. *Pablo Sistori. Un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, pp. 166-167.
- MUÑOZ RODRÍGUEZ, Julio D. 2003. *Damus ut des. Los servicios de la ciudad de Murcia a la Corona a finales del siglo XVII*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, pp. 187-226.
- MUÑOZ RODRÍGUEZ, Julio David. 2005a. La sociedad murciana ante la Guerra de Sucesión: crisis política y movilización social. En GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Francisco Javier; MUÑOZ RODRÍGUEZ, Julio David; FLORES ARROYUELO, Francisco J. y GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan. *La Guerra de Sucesión en los pliegos de cordel*. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo y Real Academia Alfonso X el Sabio, pp. 17-27.
- MUÑOZ RODRÍGUEZ, Julio D. 2005b. La Castilla del Archiduque Carlos. Movilización social y discurso político en torno al austracismo castellano durante la Guerra de Sucesión. En *Actas del Congreso La Guerra de Sucesión*. Barcelona.
- NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora. 2006. La Verónica y San Juan, dos siluetas individuales barrocas de Francisco Salzillo en la vía del Calvario. En MONTOJO MONTOJO, Vicente, coord. *La Dolorosa de la Cofradía de Jesús*. Murcia: Cofradía de Jesús, pp. 141-155.
- OLIVARES GALVAÑ, Pedro. 1976. *El cultivo y la industria de la seda en Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio. 299 p.
- PEÑA VELASCO, Concepción de la, y BELDA NAVARRO, Cristóbal. 2006. Francisco Salzillo, artífice de su ventura. En HERRERO PASCUAL, Ana M<sup>a</sup>, coordinación. *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos*. Repertorio de documentos del Archivo Histórico Provincial de Murcia. Murcia: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, pp. 18-43.
- PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio. 2000. Viernes Santo murciano. Datos para su historia. En *Nazarenos (Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno)*. Nº. 3, pp. 61-62.
- PÉREZ CRESPO, Antonio. 2005. *La Virgen de la Fuen Santa, Patrona de Murcia*. Murcia: Amigos de Mursiya, S.L. p. 55.
- PÉREZ GARCÍA, Manuel. 2006. *Armas, limpieza de sangre y linaje. Reproducción social de familias poderosas de Murcia (siglos XVI-XIX)*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio. 373 p.
- PÉREZ HERVÁS, Jesús y PÉREZ ORTIZ, Antonio Luis. 1997. Estructura familiar y condición social de la población francesa en Murcia (siglo XVIII). En CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco, y FERRER I ALÓS, Llorenç, eds. *Familia, casa y trabajo*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 297-311.
- PRATS REDONDO, Consuelo. 2000. Murcia. En *Enciclopedia de la Música Española e Hispanoamericana*. T. VII. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 889-896.
- RAMALLO ASENSIO, Germán. 2007. Nicolás de Bussy reflejado en la pintura. Una posible fuente para el conocimiento de su obra. En VILAR, Juan B.; PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio, e IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio, coord. *Historia y Sociabilidad. Homenaje a la Profesora M<sup>a</sup> del Carmen Melendreras Gimeno*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 231-244.
- RUIZ GARCÍA, Purificación. 1994. *El marquesado de Beniel y el Mayorazgo de Vélez-Málaga*. Murcia: Ayuntamiento de Beniel.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M<sup>a</sup> del Carmen. 1977-1978. *El escultor Nicolás Salzillo*. En *Anales de la Universidad de Murcia (Filosofía y Letras)*. Vol. XXXVI. Nº. 3-4, pp. 255-296.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M<sup>a</sup> del Carmen. 1978-1979. *La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar*. En *Anales de la Universidad de Murcia (Filosofía y Letras)*. Vol. XXXVII. Nº. 1-2, pp. 151-189.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M<sup>a</sup> del Carmen. 1987. Noticias sobre artistas murcianos. En *Murgetana. Revista de la Academia Alfonso X el Sabio*. Nº. 71, pp. 91-125.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M<sup>a</sup> del Carmen. 2006. La génesis del concepto de juventud en la obra de Francisco Salzillo. En MONTOJO MONTOJO, Vicente, coord. *La Dolorosa de la Cofradía de Jesús*. Murcia: Cofradía de Jesús, pp. 57-60.
- TORRES FONTES, Juan. 2003. La Cofradía de Jesús y su autonomía. En *Murgetana. Revista de la Real Academia Alfonso X el Sabio*. Nº. 108, pp. 119-136.
- TORRES FONTES, Juan. 2004. Nuestro Padre Jesús en rogativa (s. XVIII). En *Nazarenos (Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno)*. Nº. 7, pp. 82-83.
- VALGOMA Y VARELA, Dalmiro de la. 1957. *Los Saavedra y los Fajardo en Murcia. Nobiliario*. Vigo.
- VILAR, Juan Bautista. 2001. *El cardenal Luis Belluga*. Granada: Editorial Comares. 372 p.

VICENTE MONTOJO MONTOJO ES ACADÉMICO NUMERARIO  
DE LA REAL ACADEMIA ALFONSO X EL SABIO.

---

Este libro se editó con motivo de  
la Jornada Mundial de la Juventud  
celebrada en Madrid  
en agosto de 2011.