

Francisco Salzillo y el retablo

*Concepción de la PEÑA VELASCO **

I. Introducción

Los estudios sobre Francisco Salzillo han valorado siempre sus logros como escultor de pasos procesionales e imágenes religiosas, al tiempo que recientemente ha sido reconsiderada su aportación al ámbito de la belenística¹. Si bien, su contribución al desarrollo del retablo en Murcia supuso mucho más que la realización de esculturas para una estructura arquitectónica. En las publicaciones decimonónicas y de comienzos del siglo XX el retablo no era analizado por sí mismo y quedaba relegado como receptor de las imágenes que ejecutaba Salzillo o le atribuían tanto la talla como las esculturas, pero con la importante documentación dada a conocer por Sánchez Moreno se perfiló lo que estrictamente había hecho, olvidando la recíproca dependencia de retablo y escultura². Aunque se sacaron a la luz los nombres de los tallistas, se desmereció su labor hasta que fue estudiada por Belda Navarro, concediendo a cada pieza la importancia que merecía sin separarla del conjunto. Realizó, pues, una análisis diferente, perfilando la evolución del artista a través del retablo, los cambios formales experimentados y los problemas de color o lo que llama la “escultura pintada” como dos aspectos unidos para Salzillo, remarcando su supuesta formación con el pintor Manuel Sánchez³.

* *Universidad de Murcia.*

¹ BELDA NAVARRO, C. et al., *Il Presepio di Salzillo. Fantasia Ispanica di Natale*, Murcia, 1999.

² SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo (una escuela de escultura en Murcia)*, Murcia, 1945.

³ BELDA NAVARRO, C., “El gran siglo de la escultura murciana”, en *Historia de la Región Murciana*, VII, Murcia, 1980, pp. 319-361 y “Francisco Salzillo y la escultura pintada”, en *Francisco Salzillo. Imágenes de culto*, Madrid, 1998, pp. 37-57. CANDEL CRESPO, F., “Don Manuel Sánchez Molina, presbítero. El maestro de pintura de Francisco Salzillo”, *Imafronte*, 6-7, 1990-1991, pp. 45-50 y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El Retablo Barroco en España*, Madrid, 1993, pp. 204-206.

II. La ciudad de Murcia y la aportación del escultor al retablo

En 1730 cuando Francisco Salzillo tenía veintitrés años se obligó junto a tallistas y cada uno según su oficio a hacer el retablo de San Antón y por entonces comenzó el de San Miguel de Murcia. En 1780 entregó el titular para San Pedro, una de sus últimas esculturas para los grandes retablos murcianos de ese siglo. De modo que durante más de cincuenta años estuvo vinculado con diferente grado de participación a la realización de retablos y su visión de los mismos cambió en el transcurso del tiempo. Sin duda, en su evolución estilística influyeron ingenieros, matemáticos, intelectuales, mecenas y artistas con los que al menos tuvo contacto en Murcia, ciudad que fue y es encrucijada y cruce de caminos entre Valencia y Andalucía y entre Castilla y el Mediterráneo y que en el siglo XVIII alcanzó su época dorada con la fachada de la catedral de Jaime Bort, que sintetiza el esplendor del momento y una lección para el ámbito del retablo ⁴.

El siglo XVII concluyó con un tímido pero seguro resurgir en el campo de la escultura con el artista de Estrasburgo Nicolás de Bussy que también contribuyó al desarrollo del retablo y que pareció romperse tras su marcha y con la Guerra de Sucesión. El napolitano Nicolás Salzillo, padre de Francisco Salzillo formado con Aniello Perrone, y el marsellés Antonio Dupar – que era escultor y tallista- sumaron las improntas italianas y francesas en un ambiente de influencias complejas ⁵. Francisco Salzillo asimiló la brillante tradición renacentista y, en su aprendizaje, supo sintetizar la vertiente intelectual con la manual, innovando a veces y sin aislarse de cuanto sucedía en la Corte y en otros centros de actividad artística. Como cualquier buen escultor, tomó las cautelas necesarias para acomodar las piezas al sitio y adecuarlas a las proporciones, resaltar la silueta cuando lo requiriesen, buscar el movimiento y, a veces, la comunicación entre las figuras, sin olvidar la corrección anatómica, aligerarlas de peso y distribuir las imágenes jerárquicamente y con criterios de simetría, sentido del orden, equilibrio y correspondencia entre las partes, pues no todas las obras recibieron igual tratamiento, como tampoco las iglesias tenían igual orientación e iluminación, repercutiendo sobre la percepción del retablo. Sin embargo, su aportación fue más allá de una cuestión de tamaños idóneos o de colocación de las obras, para profundizar en valores escenográficos, relaciones volumétricas, temas de iluminación y color y en la concordancia de tonalidades, a veces, entre la escultura y la estructura que les daba cobijo y en la relación del programa iconográfico con otros del templo ⁶.

⁴ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La fachada de la catedral de Murcia*, Murcia, 1990.

⁵ BORRELLI, G., “Aniello e Michele Perrone scultori Napoletani”, en DI LUSTRO, A., *Gli scultori Gaetano y Petro Palatano tra Napoli y Cadice*, Napoli, 1993, p. 27; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C., *El escultor Nicolás de Bussy*, Murcia, 1982; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C., “La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar”, *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVII, 1-2, 1980, pp. 151-189.

⁶ BELDA NAVARRO, C., “Imaginería y retablistica en el Monasterio de Santa Ana”, en *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*, Murcia, 1990, pp. 49-71. Véanse

Era consciente de que igual que los pasos procesionales para la Cofradía de Jesús se mostraban en toda su plenitud a la luz del día en la mañana del Viernes Santo en el escenario urbano, la escultura en el retablo adquiría su esplendorosa dimensión en el escenario sacro, realzada por las luces de las velas o por la cambiante iluminación del templo en el transcurso de las horas del día. Por ello fue en Murcia, capital del antiguo reino de su nombre, donde dejó sus más brillantes creaciones y donde se mostró el carácter experimental que llegó a tener su arte en ocasiones. Es diferente a otros muchos casos de ciudades, pueblos y villas en donde envió las esculturas en cajones bien acondicionados para instalarlas en un retablo erigido a la vez o anteriormente, salvo contadas excepciones en las que él se trasladó. No cabe pensar en estas ocasiones en que la adecuación de la pieza escultórica en el retablo fuera fruto de la colaboración entre maestros de disciplinas diferentes. Desde la distancia, podía hacer sugerencias respecto a sus modelos pero aceptaba las imposiciones del encargo – en la Dolorosa de Aledo señalaba que, enviándole la altura de la pieza, la haría como se determinase – o se comprometía a imitar cualquier tela estofada en oro que se le pidiese, por ejemplo, en Cartagena⁷. En Murcia podía hacer recomendaciones sobre lo que pensaba que más convenía, particularmente en los retablos mayores ricos en matices, siendo más flexible a cambios en función de cómo veía que la arquitectura en madera iba situándose en el templo y se adecuaba al espacio circundante. Cuán diferente era esto a un encargo previamente establecido en un rígido destino. De ahí que las demasías y modificaciones acaeciesen en mayor medida, favorecidas por el intercambio de ideas entre maestros versados en la talla y en la escultura.

Si a finales del XVII y comienzos del XVIII todavía se proyectaban retablos repletos de cuadros, después se dio cabida fundamentalmente a esculturas y la arquitectura estaba tan recubierta de decoración que en cierto modo asumía un valor escultórico. En el segundo tercio del siglo XVIII, se experimentó un cambio tipológico imponiéndose una estructura de un solo cuerpo y ático, con prepotencia del centro abierto a camarines, con mayor número de elementos, más compleja y proclive al juego con el espectador, con movimiento de paramentos y repleta de rincones que redundaban en variadas visiones. Estos modelos tipológicos se convirtieron en sitiales para el lucimiento de las esculturas, dejando la narración secuencial de las historias sacras, máxime cuando la exedra, emparentada con la fachada de la catedral, se generalizó y fue precisamente en el retablo donde se produjo el cruce de influencias entre Bort y Salzillo.

Salzillo era consciente de la permanencia del retablo y de que, una vez concluido, las transformaciones iban a ser en general escasas y se preocupó

nuestros estudios *El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena. 1670-1785*, Murcia, 1992 y “La Escultura en el Retablo desde Trento hasta la Ilustración. Historia, narración y apoteosis de la imagen de bulto”, en *El legado de la escultura. Murcia, 1243-1811*, Murcia, 1996, pp. 51-62.

⁷ SÁNCHEZ MORENO, J., op. cit., p. 149 y ORTIZ MARTÍNEZ, D., *De Francisco Salzillo a Francisco Requena: la escultura en Cartagena en los siglos XVIII y XIX*, Murcia, 1998, p. 32.

por hallar la perfección y belleza. Entendía el retablo como un organismo vivo y cambiante por la luz, las tramoyas, los cortinajes y otros factores que provocaban un cúmulo de sensaciones.

III. El retablo, ámbito de encuentro

El retablo fue un ámbito de encuentro de arquitectos, tallistas, escultores, pintores y doradores. La discusión y el intercambio de ideas favorecieron su desarrollo; un pluralismo bien entendido porque cada uno tenía una visión diferente. Si en los años treinta la relación entre los maestros era de igualdad – incluso fue una generación la de Salzillo, Rueda, Ganga y Jacinto Perales que maduró y alcanzó sus mejores logros al unísono, obligándose a hacer “lo que a cada uno toca en su facultad” –, a finales de esa década y desde los años cuarenta los contratos manifiestan el cambio y la ascendencia de Francisco Salzillo, sometiéndose los demás artifices a su autoridad por determinadas cláusulas, aunque se mantuvo el espíritu de diálogo. Había que marcar las estrategias y definir los objetivos comunes y específicos a conseguir en el trabajo de ese espacio compartido en el que arquitectura y escultura tenían unas relaciones de dependencia, pero también estaban singularizadas. El protagonismo de una no eclipsaba a la otra.

Francisco Salzillo realizó esculturas – todas las del retablo, parte de ellas o sólo el titular-, pero también supervisó la labor de talla y dorado y facilitó diseños de esta última tarea. Por ello desempeñó un papel mucho más importante que el de ejecutor de imágenes de bulto y, aunque no fue innovador en algunos aspectos, evolucionó y no se conformó con seguir los modelos establecidos. Tuvo el estigma y la capacidad creativa de los grandes artistas.

El caso de San Pedro de Murcia es elocuente respecto a cuáles fueron las esculturas que realizó, aunque hubiera cambios con respecto a la escritura de obligación suscrita en 1765. Las de menor consideración – dos evangelistas y cuatro niños en los frontispicios- se encargaron al tallista Nicolás de Rueda que se comprometió a ejecutar la arquitectura en madera. Salzillo debía hacer San Pablo, San Andrés y los ángeles niños que sostendrían el escudo del ático. Es decir, no sólo le correspondía realizar las imágenes de culto, sino aquéllas que tenían mayor significación visual. Quien recibía el dinero del fabricante era el tallista, quien a su vez le pagaba al escultor por su trabajo. Sin embargo, esta situación de dependencia se contrarrestaba al corresponderle al “prenotado Don Francisco Salzillo, que en dicha profesion es”, revisar la obra durante todo el proceso y al finalizarla ⁸.

⁸ A.H.P.M. (Archivo Histórico Provincial de Murcia), prot. 4.041, 29 Abril 1765, ff. 58-63 v., cita f. 61 v. PEÑA VELASCO, C. y SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C., “Antonio Caro, Nicolás de Rueda y la retabística barroca en la iglesia de San Pedro de Murcia”, *Imafronte*, 3-5, 1987-89, pp. 385-399. Asimismo, consta que Salzillo debía hacer el peritaje final del modesto retablo de Santa Gertrudis en el crucero de San Miguel (A.H.P.M., prot. 2.785, 14 Mayo 1752, f. 95 y SÁNCHEZ MORENO, J., op. cit., p. 92, n. 142).



Lám. 1 – Retablo mayor de Santa Ana de Murcia.



Lám. 2 – Retablo mayor de la Merced de Murcia.

En Santa Ana, iniciado en 1738, Ganga varió el proyecto aprobado “añadiendo mucha obra” y, entre lo que se agregó, estaban las esculturas de San Juan Bautista y San Juan Evangelista y, en principio, no iba a ser Salzillo sino el valenciano Antonio Salvador quien las ejecutase⁹ (Lám. 1). En La Merced, la escultura retomó el retablo que se le hizo a la venerada imagen medieval de la Virgen de los Remedios (Lám. 2). Como en San Miguel o Santa Ana, el ático adquirió gran significación iconográfica. Salzillo debió contar en esta ocasión con la ayuda de su hermano José y, quizá, participó algún otro escultor como Francisco González u otro próximo a Jaime Bort. En retablos anteriores como el de capuchinas, añadió piezas a lo existente.

Importante fue también su participación en piezas para capillas laterales y oratorios, donde en general se creaba un ambiente diferente, debido, fundamentalmente, a que eran obras más pequeñas. Cabe recordar el de la Virgen de la Leche en la vivienda de Marín y Lamas, hoy en el Museo de la Catedral, y tantos otros en templos murcianos, destacando por sus dimensiones y calidad el de La Virgen del Socorro en la girola de la catedral.

En lo referente al dorado, su fama desde fecha temprana le llevó a realizar los proyectos para ejecutar los trabajos y a supervisar los planes de elaboración –Cristo de la Esperanza de San Pedro- y la labor efectuada. Confiaba en

⁹ BUENO ESPINAR, A., *El Monasterio de Santa Ana. Las Monjas Dominicanas en Murcia*, Murcia, 1990, p. 371.

profesionales hábiles, consciente de que el resultado repercutiría sobre su obra, tanto en el caso de que las esculturas estuvieran en blanco o terminadas, porque el escenario podía hacerlas sobresalir o desmerecerlas. Se suele considerar que Salzillo entregó las obras acabadas en su policromía, pero en grandes conjuntos para retablos no concluyó algunas piezas y fueron finalizadas a la vez que la estructura en madera que las acogía, salvo el titular u otros santos que, en general, no podían permanecer en esta situación provisional, poco proclive a suscitar la piedad. En 1742, Salzillo redactó las condiciones para concluir el retablo de San Miguel en treinta mil reales y procuró imponer el nombre del maestro¹⁰. Intentó que se le hiciera el encargo a Dionisio Marín, originándose una serie de disputas entre los doradores que llegaron a acudir al Consejo de Castilla¹¹.

El retablo de San Antonio Abad se contrató en 1730 y Salzillo se comprometió a hacer toda la escultura. En 1746 permanecía sin dorar, exigiéndole a Manuel Rodríguez que la escultura fuera “toda de encarnación y las alas estofadas”. De esta alusión cabe deducir que se encontraban sin acabar las desnudas figuras angélicas que sostenían el relieve del ático y los cortinajes de los lados y no el titular o el relieve de la Concepción¹². En el baldaquino de Santa Clara de José Ganga, que pertenece a un momento en el que ya el color ha sido desterrado de la estructura arquitectónica, el oro se extendió por los evangelistas que se situaban en el primer cuerpo (Lám. 3).

Ante ciertos benefactores delegó algunas decisiones. José Marín y Lamas, racionero de la catedral de Murcia que costeó la iglesia del hospital de San Juan de Dios dotándola de ornamentos y ajuar litúrgico y de una suntuosa custodia de oro, dispuso en 1764 por vía testamentaria que los ángeles de Francisco Salzillo “en acción de tener luzes en las manos” que estaban a falta del color se concluyesen con las ropas como les correspondiesen sin oro. Añadió que cuando se terminara la iglesia que entonces se iniciaba los perfeccionara Salzillo, siguiendo tales indicaciones para ponerlos en los pedestales del altar donde se situaría la custodia¹³. Todo ello pone de manifiesto la voluntad de que hubiera una correspondencia entre retablo, tabernáculo y custodia.

Salzillo prestó una atención preeminente a la figura principal del retablo sin olvidar el papel que correspondía a las otras, pero el entendimiento de las mismas con relación al retablo fue cambiando con el tiempo y de acuerdo a las circunstancias. Salzillo tuvo la habilidad de trasladar algunos de sus logros como escultor de pasos procesionales al ámbito del retablo. Uno de los aciertos del titánico San Agustín pisando a dos herejes, que realizó en torno a los sesenta para el templo de las agustinas, fue aplicar cuanto había experimentado

¹⁰ A.C.M. (Archivo de la Catedral de Murcia), leg. 265.

¹¹ Aunque sufrió importantes intervenciones en el siglo XIX, está corlado e imita jaspes, al tiempo que hay criterios de adecuación entre las telas fingidas de las imágenes y el cortinaje de detrás del tabernáculo.

¹² SÁNCHEZ MORENO, J., op. cit., p. 89, n. 135.

¹³ Tales instrucciones constan en su testamento redactado en virtud de un poder. Fue dado a conocer por SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C., *Fundación y estudio de la iglesia de San Juan de Dios de Murcia*, Murcia, 1976 y A.C.M., leg. 460.



Lám. 3 – Baldaquino de Santa Clara de Murcia.



Lám. 4 – Retablo mayor de la iglesia de agustinas de Murcia.

en composición, ritmo y movimiento, aunque con un sentido diferente puesto que se trataba de una imagen que no requería la riqueza de puntos de vista de los pasos que salían a la calle (Lám. 4). El concepto de grupo, la coordinación y distribución de las figuras adueñándose del espacio y otros detalles eran deudores de lo que había conseguido en encargos que había realizado y hacía para la cofradía de Jesús y supo aprovecharlos en este conjunto para el altar mayor que integraba también un ángel sosteniendo el báculo y otro separado y colgado de la hornacina llevando la mitra. Interpretó con un sentido diferente la grandiosidad de San Agustín, aunque sus referentes pudieran estar también en grabados del santo y, por supuesto, lejos quedaban las moderadas imágenes titulares de Santa Catalina o San Miguel que había hecho su padre. Versátil a las circunstancias, supo captar la exaltación de un instante.

Sánchez Moreno documentó a Salzillo diseñando piezas de orfebrería, pero precisamente esta circunstancia en muchos casos habría que insertarla en su preocupación por cuidar todos los detalles relacionados con el retablo. Así cuando en 1737 el platero José Jiménez se comprometió a hacer una custodia para San Miguel siguiendo la traza del escultor, se indicaba que era para el tabernáculo de la iglesia y se haría a proporción del mismo. No deja de ser revelador que se tratase precisamente de una obra que formaría parte de un retablo en el que el artista había trabajado ¹⁴.

¹⁴ SÁNCHEZ MORENO, J., op. cit., p. 80, n. 113. Sin duda, consideró el juego que provocarían los espejos existentes multiplicando la imagen.

Si con Jacinto Perales y Nicolás de Rueda inició la colaboración, con José Ganga alcanzó un particular grado de entendimiento y sus logros fueron notables. Con Juan de Gea y quizás Joaquín Laguna, que pasaron por el taller de Jaime Bort, la arquitectura se hizo más comedida proporcionando de nuevo los huecos adecuados para la escultura y sin necesidad de transgresiones.

IV. Consideraciones finales

Francisco Salzillo no fue un hacedor de retablos, ni talló la estructura arquitectónica de éstos, pero su contribución fue esencial e ignorar su participación significa olvidar aquello por lo que lucharon los artistas de su tiempo entre los que él se encontraba, remarcando la intelectualidad y la ingenuidad de su profesión¹⁵. Liberal era su arte y sus actuaciones hay que enmarcarlas en esta vertiente. Por ello y aun cuando Salzillo cambió en el entendimiento del retablo, su influencia trascendió de unos prototipos escultóricos. Su arte preciosista y elegante que cuidaba los detalles culminó tras sus contactos con Jaime Bort. Del diálogo, del estudio, del talento y de la libre interpretación de los modelos de su padre y de otras obras, evolucionó desde el primer barroco volumétrico, al gusto rococó de menuda decoración y a una sobriedad más tardía cuando se prohibió el uso de madera para los retablos y cuando Pablo Sistori hizo retablos pintados y se generalizaron los tabernáculos que sustituían a esas grandes fábricas doradas, imponiéndose la imitación de jaspes¹⁶. Frente a la madera como material común entre retablo y escultura y a los valores cromáticos como señas de identidad, en época tardía cobró auge la escultura en blanco o fingida por la pintura, salvo en las imágenes de los titulares; Qué distante estaba eso de la diversidad de los ingravidos ángeles y de los santos y seres celestiales con gestos estudiados, con dignidad y decoro y con los colores e indumentaria que les correspondían!

Al final de la carrera de Salzillo y tras su muerte en 1783, sus discípulos y seguidores copiaron y perpetuaron unas formas y modelos que se habían popularizado e incluso eran exigidas por las gentes, pero no supieron asimilar la manera de mirar del artista y de aproximarse a los problemas, adaptándose a los pormenores ambientales y estructurales de la arquitectura en madera y de la del templo. En el retablo, cada rincón y cada obra eran diferentes y singulares para Francisco Salzillo, porque la variedad era una de sus consideraciones primordiales.

¹⁵ BELDA NAVARRO, C., *La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, 1992.

¹⁶ RAMALLO ASENSIO, G., "Francisco Salzillo y la estética neoclásica", *Imafronte*, 14, 1998-1999, pp. 227-250; PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*, Murcia, 1994; MOYA GARCÍA, M. L., *Pablo Sistori. Un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, 1983.