

## La huella de Salzillo en Almería

M<sup>a</sup> DE MAR NICOLÁS MARTÍNEZ

### RESUMEN

Se analiza la producción conocida y documentada de Francisco Salzillo y su escuela en el ámbito territorial de Almería. Igualmente, se incorpora nueva documentación sobre el proceso del encargo de la imagen de San Indalecio, patrón de la diócesis, para su capilla en la catedral de Almería.

**PALABRAS CLAVE:** Francisco Salzillo, escultura, siglo XVIII, Almería.

### ABSTRACT

The documented production of Francisco Salzillo and of the members of his school is analysed in the area of Almería. In the same way, new documentation on the process of the commission to make an image of San Indalecio, patron saint of the diocese, for his chapel in Almería Cathedral is included.

**KEY WORDS:** Francisco Salzillo, baroque sculpture, eighteenth century, Almería.

La excelencia de las obras que forman el grueso de la producción artística del escultor Francisco Salzillo (1707-1783) y su gran fama propiciaron, ya desde antiguo, el desarrollo de un sentimiento de orgullo entre aquellas instituciones o particulares que gozaron del privilegio de contar entre sus bienes con piezas de este gran artista. En razón de este prestigio, se ha ido configurando a lo largo del tiempo un extenso e imaginario catálogo de sus obras que hoy día, gracias al relanzamiento de los estudios sobre el genial imaginero, está casi completo y, sobre todo, bastante ajustado a la realidad histórica, aunque todavía queda por establecer el definitivo catálogo razonado y una cronología indiscutible de su producción<sup>1</sup>. Con el ánimo de colaborar en la consecución de este proyecto, aquí se actualizan y ordenan los datos que se poseen sobre la actividad de Salzillo en Almería, quizás escasamente importante por el número de piezas que se han podido localizar, aunque todas ellas de indudable calidad, pero que creemos de interés por lo que suponen de aportación a los trabajos sobre este artista. Además, se repasa la impronta dejada en el ámbito artístico almeriense por la escultura barroca murciana y, en especial, por la *salzillesca*, cuya dimensión expansiva está aún por desvelar en su totalidad.

## LOS SALZILLO DE ALMERÍA

De entre todas las obras de Francisco Salzillo existentes en Almería la que ha gozado de mayor fortuna crítica es, sin duda, la de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Huércal-Overa (Fig. 1). Conocido por los investigadores gracias a la publicación de la monumental *Historia de la villa de Huércal-Overa y su comarca*<sup>2</sup>, escrita por el juez e historiador local Enrique García Asensio, la imagen fue autenticada como pieza original de Salzillo por Andrés Baquero Almansa en su *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes Murcianos*<sup>3</sup>, atribuyéndole idéntica autoría José Sánchez Moreno en su conocida e imprescindible biografía dedicada a este gran escultor publicada en 1945<sup>4</sup>. A partir de esta fecha, el *Nazareno* ha sido estudiado y analizado en numerosas ocasiones<sup>5</sup> y está considerado unánimemente como una de las mejores obras de las talladas por el imaginero en la década de 1740, periodo en donde se dieron tantos y tan singulares ejemplos que magnifican su excepcional producción artística.

Según se relata en la crónica «Erección de la Capilla de Nuestro Padre Jesús y Oratorio de la Santa Escuela de Cristo. Año 1749», que se custodia en el archivo parroquial de Huércal-Overa, una vez que se hubo concluido la actual fábrica de la iglesia, en torno a 1739, el sacerdote y beneficiado don Juan Antonio Marín y Alarcón (1679-1755)<sup>6</sup> decidió levantar, adosada al hastial del brazo de la Epístola del crucero del nuevo templo, una «...suntuosa Capilla para que en ella se rindiesen cultos a la Imagen de Jesús Nazareno...» y que a la vez sirviese de oratorio privado a los miembros de la Hermandad de Santa Escuela de Cristo instaurada en aquella localidad, a instancia del obispo de Cartagena, don Luis Antonio de Belluga (1704-1724), posiblemente en 1718<sup>7</sup>. Aunque en la citada crónica nada se dice del año del comienzo de la

1 MUÑOZ CLARES, Manuel. «Salzillo: Ademán barroco» en *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, 2007, p. 285.

2 GARCÍA ASENSIO, Enrique. *Historia de la Villa de Huércal-Overa y su comarca*, 3 vols., Murcia, 1908-1910.

3 BAQUERO ALMANSA, Andrés. *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes Murcianos con una introducción histórica*, Murcia, 1913, p. 477.

4 SÁNCHEZ MORENO, José. *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Murcia, 1945.

5 Se citan, por ejemplo, BELDA NAVARRO, Cristóbal. *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, Murcia, CajaMurcia, 2001. También, RAMALLO ASENSIO, Germán. *Francisco Salzillo. Escultor 1707-1783*, Madrid, Arco/Libro, 2007.

6 Natural de Cuevas de Almanzora (Almería) era hijo de Juan Marín y María Jil de Alarcón. Fue nombrado beneficiado de Huércal-Overa en 1712, año en que fue comisionado por don Luis Antonio de Belluga y Moneada (1704-1724), obispo de Cartagena, a cuya jurisdicción eclesiástica pertenecía la comarca huercalense, para las obras de fábrica de la nueva iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de aquella localidad. Se encuentra sepultado en la capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno, de acuerdo con su última voluntad, recogida en su testamento, de 21 de noviembre de 1754, en el que precisa querer ser enterrado «...en la bóveda de la Capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno debajo de su camarín...». Véase: Archivo Histórico Provincial de Almería (A.H.P.A.), Prot. 6863, ff. 145-149.

7 Las razones prácticas que se aluden en el documento para construir la capilla son: «...que lo estimulaba para esta nueva obra, el deseo de separar de la Iglesia los ejercicios que en ella se hacían de la Santa escuela de Xpto, y esto por los motivos siguientes. Primero: por haver hecho entender la experiencia que los ejercicios de boz se malogravan muchas veces por lo espaciosa de ella (la iglesia). Lo segundo: porque ha que hacía muchas bezes en el tiempo de dichos ejercicios precisión (de) Administrar la sagrada Eucaristía, por cuia causa



Fig. 1. Francisco Salzillo, *Jesús Nazareno*, Huércal-Overa (Almería), Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

se ynterrumpía muchas veces y se suspendía los de disciplina. Tercero: por el ser preciso exponer el Sacramento por la mañana quando alguno de los hermanos se halla ya oleado para hacer la recomendación de su Alma, y demás exercicios de oraciones bocalas, que practica la Santa Escuela en semejantes casos, todos los que se suspendían o por razón de misas cantadas o de ofizios funerales, y para evitar todo los expresados ynconvenientes dispuso la execución de dicha Capilla en la que como separada de dicha Yglesia se podrán practicar sin los expresados inconbenientes...»

construcción<sup>8</sup>, si consta, por el contrario, la fecha exacta de la bendición de la capilla, acontecimiento que tuvo lugar el 23 de junio de 1749, un día antes de que fuese trasladada a la misma la imagen titular del *Jesús Nazareno* que nos ocupa. En este sentido, el reducido tamaño y la sencillez del espacio arquitectónico del oratorio, de una sola nave con cuatro tramos separados por pilastras corintias que sostienen un entablamento y una potente cornisa, sobre los que se voltea una bóveda de medio cañón con lunetos y reforzada por fajones<sup>9</sup>, hace suponer que las obras no debieron alargarse en exceso, proponiéndose por ello un comienzo de las mismas cercano a la mitad de la década de 1740, coincidiendo, tal vez, con la contratación del gran retablo mayor del templo ajustado con el tallista oriolano José Ganga Ripoll (+1759).

La razón de la importancia de las fechas se comprende por las circunstancias de que fue «...entre tanto que se perfeccionaba dicha Capilla...» cuando el beneficiado Marín dispuso «...que el célebre Salzillo, escultor de Murcia, fabricase la devotísima imagen de Jesús...», la cual llegó a Huércal-Overa el 30 de marzo de 1749. Tras permanecer tres días en casa del comitente y una vez vestida «...con una hermosa túnica de terciopelo morado costosamente guarnecida...», fue trasladada para su veneración a la iglesia parroquial de la Asunción, donde se celebró un solemne acto litúrgico tras el cual nuevamente «...se condujo la Sagrada Imagen a las dichas casas del dicho Beneficiado entre tanto se perfeccionaba... su nueva capilla...». Poco después, el 24 de junio de 1749, el *Jesús Nazareno* fue trasladado definitivamente al oratorio e instalado en su camarín; mas tarde, en fecha indeterminada, pasó a ser la imagen titular de la que hoy es la Real y Venerable Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, cuyo cortejo penitencial preside desde entonces.

La obra, muestra irrefutable del gran arte de Salzillo, es una imagen de vestir, de 165 centímetros de altura, tallada en madera de ciprés<sup>10</sup>, con ojos de cristal y peluca de cabello natural. Trabajada por el escultor con extrema delicadeza, la serenidad de la composición que invita a la piedad, el virtuosismo, la corrección y la observación del natural de la anatomía, el movimiento del cuerpo y, sobre todo, el tratamiento del rostro (Fig. 2), de una belleza que, como se ha escrito, nace de la perfecta fusión del carácter moral con la gracia sensible", hacen de este *Nazareno* un ejemplo perfecto del concepto del decoro en el arte religioso, marcado en el ba-

8 Enrique García Asensio da como fecha de inicio de las obras de la capilla el 24 de octubre de 1724, basándose para ello en ciertos datos extraídos, supuestamente, de la crónica de erección del oratorio. Sin embargo, se trata de una manipulación del texto original pues donde García Asensio lee «...dio principio á esta gran obra en el día 24 de Octubre de dicho año de 1740, dedicado a San Rafael Arcángel...», se debe leer, por estar así literalmente escrito «...dio principio á esta tan grande obra en el día 24 de octubre dedicado al Sr. San Rafael Arcángel...». Véase: GARCÍA ASENSIO, Enrique. *Historia de la Villa de...*, p. 280. Muchos autores, en trabajos publicados con posterioridad al anterior, repiten el mismo error, lo que sería necesario corregir en el futuro.

9 ESPINOSA SPINOLA, Gloria. NICOLÁS MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> del Mar. TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> del Rosario. UREÑA UCEDA, Alfredo. *Guía artística de Almería y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, p. 313.

10 Estos datos están extraídos del informe emitido por el escultor José Sánchez Lozano (1904 -1995) redactado a raíz de la restauración que efectuó a la imagen en 1990. La actuación consistió en una limpieza de la pieza, la restauración de las manos y el pie izquierdo, la retirada del paño de pureza enlizado y la supresión del mecanismo de articulación del brazo derecho de la imagen. Todo ello se publica en: RUBIO SIMÓN, Antonio J. «El beneficiado Marín y el Nazareno de Huércal-Overa» en *Actas de las // Jornadas de Religiosidad Popular*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses (I.E.A), 2001, pp. 446-447.



Fig. 2. Francisco Salzillo, *Jesús Nazareno* (detalle), Huércal-Overa (Almena), Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

roco español por la preocupación de transmitir la fe y la devoción a través de las expresiones y su rigurosa plasticidad. Cristo hecho hombre, que carga humildemente la cruz del martirio sobre su hombro izquierdo, aún abandonado en una indescriptible melancolía perdona a quién lo mira y salva sus almas a través del amor, gracias divinas que Salzillo hace patentes en esta escultura devocional por medio de la fuerza creativa que liga lo inmaterial con lo material, cualidad que constituye el fundamento de su arte.

Sobre la cronología de la venerada imagen existen algunas dudas. El investigador Antonio J. Rubio Simón basándose en lo contenido en una carta, datada en 1747, dirigida por el beneficiado Marín al obispo de Cartagena, don Juan Mateo López (1742-1752), adelanta la fecha de realización del *Nazareno* a 1745, defendiendo también la hipótesis de que la imagen no fue adquirida mediante encargo directo a Salzillo sino comprada por el comitente a las monjas agustinas de la ciudad de Murcia<sup>11</sup>. Otros datos aportados por Antonio García Asensio con

1 1 NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora M. «La escultura sabia imitadora de los dioses» en *Salzillo, testigo...*, p. 182.

1 2 El fragmento de la carta que reproduce el autor y que hace referencia a la imagen es el siguiente: «...que abra dos años que V.S.I. fue serbido darle licencia para bendecir una Ymagen de Nro. P(adre) Jesús que bendixo en la Yglesia del convento de Madres Agustinas de esa Ciudad y conociendo q(ue) en los Altares de dicha Yglesia no podía la Sagrada Ymagen venerarse con la debida decencia, ha fabricado una Capilla y Cama-

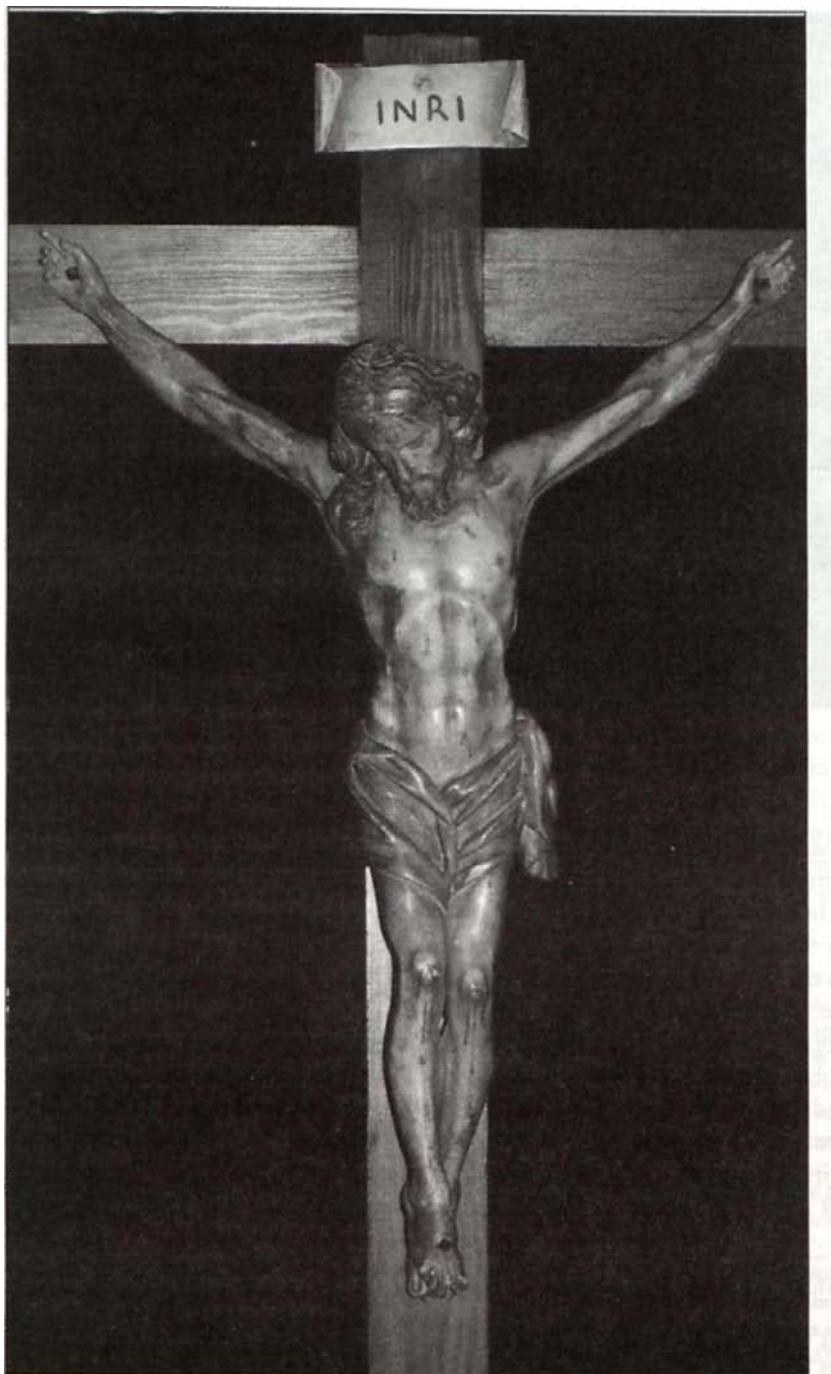


Fig. 3. Francisco Salzillo (atribuido), *Crucificado*, Huércal-Overa (Almería),  
Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

relación a que el *Nazareno* costó «...como está, hasta hoy 29 de Julio de 1745, comprendidas las dos túnicas, 3.032.12 (reales y maravedís)...» insiste también en esta misma cronología<sup>13</sup>, aunque de manera algo vaga. Pese a que estas noticias son dignas de tener en cuenta, nada influyen en la consideración estilística de la obra que, en todo caso, debe datarse en el intervalo de tiempo que va entre los años de 1745 y 1749.

En la misma iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Huércal-Overa se conserva también un bello *Crucificado* (Fig.3) que se propone, aún sin estar documentado, como obra original de Francisco Salzillo, de acuerdo con la experta opinión dada sobre el particular por el escultor e imaginero murciano Antonio Labaña Serrano<sup>14</sup>. Por sus medidas, 53 centímetros de altura, se puede tratar de un Cristo de los llamados de altar, destinado, tal vez, a formar parte del conjunto mueble del presbiterio del templo, adornado por aquellos años con el magnífico retablo de José Ganga Ripoll, realizado por el tallista en torno a 1746, y con un tabernáculo -hoy desaparecido- trazado por Nicolás de Rueda (1706-1767), todo ello resultado de un trabajo conjunto entre ambos maestros que, como se sabe, fueron amigos y fieles colaboradores de Salzillo en empresas artísticas comunes.

El *Crucificado* se adecúa perfectamente al modelo impuesto por el gran escultor murciano que presenta siempre a un Cristo frontal, de turgente anatomía, con el sudario introducido entre las piernas<sup>15</sup>. La cabeza vence sobre el hombro derecho y, aunque actualmente el cuerpo va clavado sobre una cruz de tablonos planos, inadecuada para la imagen, en su momento lo estuvo sobre una antigua arborea que ha desaparecido. La talla se encuentra en buen estado de conservación, aunque la policromía acumula muchas capas de suciedad que impide gozar de la misma en condiciones óptimas. Cristo se representa ya muerto, con semblante sereno, aunque su rostro enjuto manifiesta las secuelas de los sufrimientos padecidos. La hechura del cuerpo refleja el amplio conocimiento que de la anatomía humana tenía Salzillo, trabajada en este caso por medio de un modelado preciso y muy elegante que estiliza las formas y le quita dramatismo, de tal manera que este *Crucificado* tiene ya algo que ver con aquellos otros que cultivara el escultor en la última etapa de su carrera, de un barroco atemperado, casi clasicista<sup>16</sup>, de mesurado equilibrio y placidez.

La imagen, que ha pasado totalmente desapercibida para la crítica especializada, fue expuesta y publicada por primera vez con motivo de la celebración de la muestra titulada *Luminaria*, organizada por el obispado de Almería en el verano de 2007, si bien fue catalogada

rín...». Véase, RUBIO SIMÓN, Antonio J. «El beneficiado Marin...», p.449. El documento en cuestión se encuentra en un archivo particular huercalense, al que no se ha podido tener acceso.

13 Véase, GARCÍA ASENSIO, Enrique. *Historia de la Villa de...*, p. 282. Lo poco fiable de la fuente consultada, unas anotaciones hechas por don Sebastián Molina, sobrino que fue del beneficiado Marin, efectuadas con relación a las partidas gastadas en el adorno y ornato de la capilla, en donde se detectan evidentes contradicciones que afectan a las fechas allí señaladas, crean dudas razonables sobre un posible error en el asiento de las mismas y menoscaba el valor de la fecha en cuestión.

14 Agradezco muy sinceramente a Antonio Labaña su colaboración y ayuda en la realización de este trabajo. También quisiera mostrar mi agradecimiento a Francisco Fernández Lao, Delegado Episcopal para el patrimonio Cultural de la Iglesia en Almería, por las facilidades dadas para el estudio de las piezas.

15 BELDA NAVARRO, Cristóbal. *Francisco Salzillo. La plenitud...*, p. 81.

16 RAMALLO ASENSIO, Germán. *Francisco Salzillo...*, pp. 193-194.



Fig. 4. Francisco Salzillo, *San Antonio de Padua*. Vélez Rubio (Almería).  
Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación.

como obra anónima de los siglos XVII ó XVIII, y estudiada de acuerdo con unos criterios valorativos muy discutibles que no proceden del campo de la historia del arte<sup>17</sup>.

De gran interés para el buen conocimiento de la obra de Francisco Salzillo en Almería puede ser el estudio de la imagen de *San Antonio de Padua* (Fig. 4) que actualmente se custodia en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación de Vélez Rubio, una magní-

17 LÓPEZ ANDRÉS, M<sup>o</sup> del Mar. «Crucifijo» en *Luminaria. 2 Milenios de Cristianismo en Almería*. Almería, 2007, p, 337.

fica pieza de mitad de la década de 1740 que procede del antiguo convento franciscano de la Purísima Concepción de aquella localidad.

Se representa al taumaturgo sosteniendo respetuosamente al Niño Jesús entre sus brazos, instantes después que se lo ofreciera la Virgen, tal y como relatan las fuentes, con el peso del cuerpo reclinado sobre su pierna derecha mientras que la izquierda la flexiona apoyada en una esfera celeste. El desequilibrio de la postura logra que el cuerpo se adelante y se doble respecto al plano vertical, aunque la mirada del espectador sólo puede captar plenamente el quiebro de la silueta desde una posición lateral, ya que en la visión frontal de la imagen prevalece la percepción de una serena estructura compositiva. Esta multiplicidad de puntos de vista acentúa la corporalidad de la escultura, a lo que también colabora el perfecto estudio de los pliegues del hábito cuyos derrames de planos crean canales por donde la luz y el aire fluyen ininterrumpidamente.

La obra tiene relación con otras de temática franciscana de este mismo autor como, por ejemplo, las efigies de *San Francisco* y *Santa Clara* del convento de las Capuchinas de Murcia, con las que comparte un concepto escultórico de amplias y tersas unidades plásticas<sup>18</sup> y también el uso y el empleo del color, que al igual que en los casos citados, no embellece una superficie menuda preparada para ser ricamente pintada sino que sólo introduce sobriedad y volumen<sup>19</sup>. El tono pardo del hábito, obtenido, en este caso, por medio de una única policromía realizada en varias fases con el objeto de conseguir la textura gruesa del paño franciscano<sup>20</sup>, sirve para ello, mientras que las perfectas encarnaciones realzan la dimensión carnal y espiritual de *San Antonio*, de rostro joven y hermoso, modelado con una expresión de dulce embelleso ante la contemplación mística del Niño. No obstante, se observan algunas pequeñas deficiencias en el trabajo de la talla, por ejemplo, en la mano derecha del santo, de cierto descuido en el tratamiento anatómico, algo impropio de la técnica del maestro, o en la forma bastante artificiosa con la que se resuelve el cabello de la figura del Niño Jesús (Fig. 5), que parece ser la original del grupo, pese a que se ha dicho y escrito lo contrario.

La escultura, de tamaño natural -mide 170 centímetros- y tallada en madera de ciprés con partes enlucadas, se erige sobre una peana en cuyo frente se sitúa una cartela con una inscripción de difícil lectura dado su actual estado de conservación. Pese a todo aún es posible distinguir, entre otros fragmentos legibles, el nombre de «franº salzillo», a quién se le adjudica la autoría de la obra, y las fechas «1743» ó «1748», alusivas a su posible año de realización. A este respecto, y por lo que se refiere al encargo de la obra, en su origen está la decisión tomada

18 CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín. «Santa Clara» en *Huellas*, Murcia, Caja de Ahorro de Murcia, 2002, p. 353.

19 BELDA NAVARRO, Cristóbal. *Francisco Sahillo. La plenitud...* p. 114.

20 Con respecto a la policromía, sobre una preparación blanca se aplicó una primera capa pictórica de color gris claro sin matices, para luego dibujar sobre ella, con trazos muy finos, líneas negras diagonales matizadas con un estarcido gris oscuro mezclado con blanco. En algunas zonas, como soporte de la policromía, sólo se utilizó telas encoladas. Véase: VILLANUEVA ROMERO, Eva. REAL DE PALMA, María Teresa. «Intervención de la imagen de San Antonio de Padua en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico» en *Revista Veterana*, nº 22, Ayuntamiento de Vélez Rubio, 2003, pp. 157-158. En mi opinión, la restauración que ha sufrido la imagen desmerece del valor de la misma, sobre todo por lo que se refiere al tratamiento dado a la policromía, que impide por completo el estudio de la original.



Fig. 5. Francisco Salzillo, *San Antonio de Padua* (detalle), Vélez Rubio (Almería), Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación.

por don Francisco Martínez Lasso de la Vega, presbítero y familiar del Santo Oficio, de solicitar, en 1721, a fray Juan de Salazar, ministro provincial de la orden franciscana en el convento de San Luis de Vélez Blanco, el patronato de la capilla dedicada a San Antonio que se hallaba situada en el colateral del lado de la Epístola del convento de la Purísima Concepción de Vélez Rubio, cuya escritura de donación le fue otorgada por el síndico del citado convento, Diego Lozano Muro, el 29 de mayo de 1722, ante el escribano público don Antonio Caparros García<sup>21</sup>.

Una de las condiciones establecidas en la escritura obligaba a que «... la imagen de San Antonio de Padua que hoy hay en dicho Convento ha de ser la que ocupe la dicha Capilla en su lugar principal, pero siempre cuando ésta se consumiere o no estuviere decente ha de ser a cuenta y cargo del dicho Don Francisco Martínez, sus herederos y sucesores el hacer otra hechura de San Antonio de Padua para dicha Capilla...». También se menciona en otra de las cláusulas que «...si en las funciones de que el dicho Convento usare de la hechura de San Antonio se quebrare o maltratare, ha de ser a cargo del Convento el componerla o hacerla de nuevo y en las demás contingencias ha de ser todo por cuenta y a cargo de los poseedores de dicha Capilla...».

El primer patrono de la capilla murió hacia el año 1735, dejando una cuantiosa fortuna acumulada a lo largo de su azarosa vida<sup>22</sup>. Se puede suponer que concurriendo algunas de las circunstancias anteriormente citadas, fuesen los herederos del rico sacerdote y no los frailes del convento los encargados de costear la nueva imagen de *San Antonio*, incluso por un mero prestigio social, aunque por ahora es aventurado adelantar nombre alguno sobre este particular. En todo caso, no parece posible que los comitentes fuesen el matrimonio formado por Antonio de Falces-Santogé y Rosa Ladrón de Guevara, como se ha escrito repetidamente a partir de lo afirmado por Fernando Palanques Ayén en su *Historia de la villa de Vélez Rubio*<sup>23</sup>, ya que dichos personajes contrajeron matrimonio en 1785<sup>24</sup>, muerto ya Salzillo y bastantes años más tarde de la fecha en la que se data la obra.

Por último, en la iglesia parroquial de Santa María de Urrácal, pequeño pueblo almeriense situado en las estribaciones de la Sierra de las Estancias, se localiza una hermosa imagen de *San José con el Niño* (Fig. 6) que atribuimos al taller de Francisco Salzillo, con intervención directa del maestro en rostro, cabellos y manos, mientras que el resto de la talla probablemente sea debida a Roque López (1747-1811), ya que su estilo así parece indicarlo<sup>25</sup>. Por el momento se carece de cualquier dato documental que informe sobre el origen de la escultura, aunque por su tamaño, mide 90 centímetros de altura, bien pudiera ser una pieza de oratorio y haber ingresado en el ajuar mueble de la parroquia gracias a la generosidad de algún devoto.

21 A.H.P.A. Pr.2569, ff. 11v-120r. Para todo lo relativo al tema, puede consultarse: GIL ALBARRACÍN, Antonio. «El convento de la Purísima Concepción de Vélez Rubio (Almería)» en *El franciscanismo en Andalucía*, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, Córdoba, 2006, pp. 325-390.

22 LENTISCO PUCHE, José Domingo. «Francisco Martínez y Lasso de la Vega» en *Diccionario Biográfico de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 250-251.

23 PALANQUES AYÉN, Fernando. *Historia de la villa de Vélez Rubio*, 1909. Edición facsimil, Revista Velezana, 1987, p. 244.

24 GIL ALBARRACÍN, Antonio. «El convento de la Purísima...», p. 336.

25 Agradecemos a Antonio Labaña su desinteresada opinión sobre esta imagen.



Fig. 6 Francisco Salzillo (taller de), *San José y el Niño*, Urrácal (Almería),  
Iglesia Parroquial de Santa María.

La figura tiene indudablemente su inspiración en otras obras de similares características que les sirvieron de prototipo, por ejemplo, el *San José con el Niño*, de la iglesia parroquial de Ricote, firmada por Salzillo en 1746<sup>26</sup>, aunque la versión que se custodia en la iglesia almenense muestra una hechura considerablemente menos airosa que la del modelo citado, con un modelado que no resuelve correctamente algunas partes de la anatomía del Patriarca, en especial, por lo que se refiere a la manera de trabajar el cuello y la pierna derecha, ésta última mal equilibrada y de factura poco elegante. Por el contrario, el rostro (Fig. 7) es de una gran delicadeza y sensibilidad, con ojos de cristal y un tratamiento formal del cabello y la barba que ennoblece las facciones y las idealiza, reflejo nuevamente de la idea de asociar la belleza física a la belleza moral que tanto satisfacía a Salzillo<sup>27</sup>.

La iconografía se corresponde con aquella en la que San José está representado como un hombre joven que sostiene con su mano izquierda al Niño, a la vez que extiende el brazo derecho hacia delante portando la vara florida. En además de caminar, va ataviado con una túnica de cuello abierto que permite ver parte de la camisa y con un manto envolvente y terciado que se recoge sobre el brazo izquierdo. La policromía, aplicada con tripa, es de un intenso y peculiar color verde en la túnica -similar a la empleada por Roque López en el *San José* de la iglesia del Carmen en Lorca- mientras que para el manto se reserva el tradicional tono ocre. Ambas prendas van decoradas con motivos floreados y orladas con un rico galón esgrafiado sobre oro. Por lo demás, la figura del Niño Jesús que acompaña a la imagen no parece que sea la original del grupo, sino una obra realizada en fecha posterior, ya bien entrado el siglo XIX.

### UNA OBRA DESAPARECIDA: SAN INDALECIO DE LA CATEDRAL DE ALMERÍA

Aunque desgraciadamente destruida durante la guerra civil de 1936, la completa e interesante documentación que se conserva sobre la imagen de *San Indalecio* de la catedral de Almería, que permite reconstruir y valorar la gestación y todas las claves del encargo<sup>28</sup>, anima a detenerse un poco más en el estudio de esta obra, por otra parte, una de las más sobresalientes dentro de la producción última del artista.

El culto al patrón de la iglesia de Almería, San Indalecio, según la tradición, uno de los Siete Varones Apostólicos, fundador y primer obispo de la antiquísima sede urcitana, precedente de la actual almeriense<sup>29</sup>, comenzó a ser promovido en aquella diócesis andaluza a partir

26 SÁNCHEZ MORENO, José. *Vida y obra de...*, p. 122.

27 BELDA NAVARRO, Cristóbal. *Francisco Salzillo. La plenitud...*, p. 128.

28 PEÑA VELASCO, Concepción de. BELDA NAVARRO, Cristóbal. *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos*, Murcia, Volumen 1, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2007, p.40.

29 La leyenda de los Varones Apostólicos, conocida a través de varios manuscritos del siglo X y creada, al parecer, por un mozárabe del siglo VII u VIII, trata sobre siete cristianos ordenados en Roma por los apóstoles Pedro y Pablo y enviados a Hispania para predicar la nueva fe. Sus nombres fueron, a saber, Torcuato, Tesifón, Indalecio, Segundo, Eufrasio, Cecilio y Esquilo. A San Indalecio se le considera el fundador de la sede catedralicia de la pequeña ciudad hispana de *Urci*, situada en lo que hoy es el pueblo de Benahadux, muy próximo a Almena, donde existía un pequeño núcleo de población cristiana, según atestiguan las actas del Concilio de Elvira como dato más antiguo. Sobre este particular, puede consultarse: LÓPEZ MARTÍN, Juan. *La Iglesia en Almería y sus Obispos*, T. I., Almería, I.E.A., 1999, pp.41-133. También, CARPENTE RABANILLO, Bartolomé. *Compendio de la Vida del Glorioso Obispo y Mártir San Indalecio. Patrono de la Ciudad y Diócesis de Almería*, Almería, 1907. Del mismo autor, «Breves Apuntes para la Historia Eclesiástica de Almería»



Fig. 7. Francisco Salzillo (taller de), *San José y el Niño* (detalle), Urrácal (Almería), Iglesia Parroquial de Santa María.

del año 1608, en tiempos del prelado franciscano don fray Juan de Portocarrero (1603-1631), quién obtuvo del monasterio osésense de San Juan de la Peña la cesión, en 1620, de unas reliquias del citado santo para su veneración en la catedral de Almería<sup>30</sup>. Sin embargo, no sería hasta 1742 cuando se determinó adjudicar dentro del templo un espacio privativo que sirviese para alojar tan sagradas reliquias, eligiéndose para ello la capilla que hasta entonces había servido al culto con el título *del Salvador*, ubicada en el extremo meridional de la giróla de la iglesia

en *Revista de la Sociedad de Estudios Almerienses*, T. IX (1918), T.X (1919) y, T.XI (1920). Véase, igualmente, PASCUAL Y ORBANEJA, Joseph. *Vida de San Indalecio y Almería ilustrada en su antigüedad, origen y grandeza*, Almería, Imprenta López Hidalgo, 1699.

<sup>30</sup> Archivo Catedral de Almería (A.C.A.), *Actas Capitulares*, Libro 7, f. 116r.

mayor, de cuya adecuación y adorno se hizo cargo el obispo don fray Gaspar de Molina y Rocha (1741-1760), que se comprometió a dotarla con «...una nueva Imagen de talla, de la mejor escultura del Señor San Indalecio que (se) pudiera imaginar... (y) hacerle un Retablo magnífico, dorarlo, solar su capilla, echarle rejas de hierro de la mejor fábrica y adornarla toda con nuevas cornisas y estofados...»<sup>31</sup>.

Aunque el primer ornato de este espacio sacro resulta difícil de reconstruir a causa de las alteraciones y añadidos que posteriormente sufrió, tuvo que ser, al menos, de cierta suntuosidad y elegancia, a tenor de los gustos refinados del obispo promotor y de algunas referencias documentales que aluden al mérito artístico de las obras allí contenidas, en especial, por lo que se refiere a la escultura de *San Indalecio*, de autoría desconocida, la cual, tras ser sustituida por la de Salzillo, sirvió hasta su desaparición durante la guerra civil de 1936 como imagen procesional, con culto en un altar lateral sito en la capilla de *San Ildefonso*<sup>32</sup>.

Fue ya más tarde, durante el episcopado de don Claudio Sanz y Torres (1761-1779), un periodo que, como ha escrito M<sup>te</sup> del Rosario Torres Fernández, debe ser considerado como uno de los grandes momentos de la historia artística de la sede almeriense<sup>33</sup>, cuando el cabildo aceptó, en 1777, la generosa cesión que le hizo este ilustre obispo a la Fábrica Mayor de un crédito de sesenta mil reales que tenía contra el racionero don Juan José Martínez, «...con el encargo de pagar en cada año dos mil quinientos reales a fin de que se acuda a la necesidad de dorar los Retablos de la Capilla del Señor San Indalecio, Nuestro Patrono, se de luz a ella y se construya una efigie del Santo por el celebre escultor Sarcillo, de Murcia...»<sup>34</sup>. Con tal proyecto Sanz y Torres ponía el broche de oro a un dilatado patronazgo artístico que había iniciado en 1768, cuando efectuó un depósito de 300.000 reales con el que se sufragaron obras tan importantes como la construcción del órgano de la epístola y el levantamiento del trascoro, el tabernáculo y de los pulpitos del altar mayor, además de la adquisición de un notabilísimo conjunto de ornamentos y objetos de plata, con todo lo cual se pudo culminar el dilatado proceso de transformación barroca de la catedral de Almería iniciado a principios del siglo XVIII.

La remodelación de la capilla de San Indalecio le fue encomendada, en principio, al arquitecto madrileño Juan Antonio Munar Diez, discípulo de Ventura Rodríguez y autor del magnífico claustro neoclásico de la catedral almeriense. Sin embargo, muerto el obispo promotor en 1779, los capitulares decidieron adjudicar tal empresa a un oscuro maestro de escultura de la ciudad granadina de Guadix, don Vicente Navarrete, que se comprometió a blanquear y dorar la capilla al precio de «...diez mil reales, añadiendo por mejora a dicha obra treinta y dos golpes de yeso o madera dorada colocados en diferentes partes de la media naranja y arcos...»<sup>35</sup>, tras ganar una licitación de obras promovida por el cabildo el 21 de mayo de 1781.

31 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 26, f.226r-v. Cabildo de 10 de octubre de 1742.

32 Véase: ÁLVAREZ BENAVIDES, José. *Manuscrito* (c.1929). Contenido en A.C.A., *Papeles de Benavides*, s/f.

33 TORRES FERNANDEZ, M<sup>te</sup> del Rosario. «La transformación barroca de la catedral de Almería. Arquitectura y ornamentación» en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, p. 284.

34 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 41, f.101r-v. Cabildo de 11 de mayo de 1777.

35 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 43, ff. 272v-277r. Cabildo de 21 de mayo de 1781.



Fig. 8. Francisco de Testa, *Retablo de San Indalecio* (desaparecido), Almería, Catedral.

En estas circunstancias y reducida a la mínima expresión la intervención puramente arquitectónica en la capilla, cobraría especial énfasis la parte decorativa y ornamental de la misma. En el acta capitular de 29 de mayo de 1781 se registra el ajuste con el Maestro Mayor de Escultor del obispado de Almería, don Francisco Antonio de Testa, de tres retablos destinados a la capilla de San Indalecio «... en la cantidad de cinco mil y quinientos reales en que se incluyen los dos colaterales...»<sup>36</sup>, los cuales estuvieron concluidos para mediados de julio de 1782, como así consta en el memorial remitido por el arquitecto a los capitulares en el que manifestaba «...haber cumplido y concluido el retablo del Señor San Indalecio y Colaterales, como igualmente haber aumentado varias cosas notables en dicho retablo, con más varios modelos, diseños y demás...»<sup>37</sup> (Fig. 8).

Al tiempo de todo lo anterior se debieron iniciar las primeras negociaciones con Francisco Salzillo relacionadas con el encargo del *San Indalecio*. Así, el 20 de marzo de 1781, el Lectoral presentaba al cabildo «...un diseño de la estatua de Nuestro Señor Indalecio, que se ha de hacer para colocar en su Capilla, en el nuevo retablo que se está ejecutando, diseñado por el Escultor célebre del reino de Murcia D. Francisco Sarzillo, (que) manifestaba dicho Señor labrar estofada, Plateadas las nubes, rematada a la perfección que alcanza su habilidad en la cantidad

3 6 *Ibidem.*, ff. 272v-273r.

3 7 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 44, f. 12r-v. Cabildo de 18 de julio de 1782.

de Diez mili y quinientos reales de vellón...»<sup>38</sup>. Tras las consiguientes deliberaciones se acordó que fuese el Lectoral quién tratase «...con dicho escultor de la Execución de dicha estatua procurando alguna rebaja, (y) que se enmiende algunas cosas en el rostro pues se parece al de San Pedro y en lugar de las nubes, se ponga sobre el mar u otra cosa que sea digno de San Indalecio, (y) haciendo las demás prevenziones que sean tenidas presentes, y ajustado, que se de quenta a este lugar para disponer su libranza...»<sup>39</sup>. Días más tarde, el 26 de marzo, el cabildo autorizaba la contratación de la obra en la cantidad de 9.500 reales de vellón<sup>40</sup>, pero, posteriormente, suspendió su decisión ante el ofrecimiento recibido por parte del citado Vicente Navarrete de «...hacer modelo de la estatua de San Indalecio y ejecutarla si se le aprobase en ocho mil reales...poniéndola en esta Iglesia a su Costa y sugetándose a la tasación de Peritos...».

Pasadas ambas propuestas a la consideración y aprobación de don fray Anselmo Rodríguez (1780-1798), nombrado nuevo obispo de Almería tras la muerte de su predecesor Sanz y Torres, de lo decidido por el prelado sobre el particular da fe el acta capitular de 8 de mayo de 1781 en la que se registra que «...una vez reflexionado y conferenciado lo más conveniente para esta Santa Iglesia... (el obispo) pensaba lo hiziese Sarzillo, el de Murcia, en atención a su notorio concepto público y antiguo profesor en su Arte...» con la recomendación que se ajustase «...a la mayor equidad el San Indalezio procurando que salga la estatua según diseño, o que se de a la Cabeza algún aire que se parezca a San Indalezio, (y) que vea si puede conseguir (el) Lectoral alguna rebaja de los 9500 reales que últimamente ha pedido (Salzillo) y, finalmente, que ha de ser a su cargo poner dicha estatua en esta Ciudad, para lo que se le da al Señor Lectoral especial comisión en fuerza de la cual podrá escriturar con las condiciones que le parezcan más convenientes y librar con arreglo a dicha escritura en los términos que se escriture con los fondos de la fábrica mayor...»<sup>41</sup>. Aceptada por todos la decisión del prelado y remitida para su aprobación al Juez Visitador General de todas las Iglesias, Hospitales y Fundaciones del Obispado, don Benito Ramón de Hermida y Maldonado, trámite obligatorio por pertenecer la Iglesia de Almería a Patronato Real, se ultimaron las negociaciones entre los intermediarios del encargo, a saber, el canónigo lectoral de la catedral almeriense, del que se desconoce el nombre, y el deán de la iglesia mayor de Murcia, don Juan José Mateo, firmándose la escritura de obligación entre la Santa Iglesia Catedral de Almería y Francisco Salzillo en Murcia, el 5 de octubre de 1781, ante el escribano público don Ignacio Fernández Rubio (Fig. 8).

En la escritura de obligación -cuyo texto fue publicado parcialmente por José Sánchez Moreno en 1945 y en su totalidad por Concepción de la Peña y Cristóbal Belda en fecha reciente<sup>42</sup>-, se registran, entre otras condiciones, que la altura de la imagen había de ser de «... onze palmos y medio y siete y medio de ancho, conforme al dibujo executado para dicho efecto...», en clara alusión al diseño que fue presentado a la aprobación del cabildo el 20 de marzo de 1781, y que «...la caveza del referido santo ha de procurar que no sea semexante a la de San Pedro Apóstol, por haver sido assi el trato». A este respecto, y aunque se ha escrito que el

38 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 43, f. 273r.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem.*, f. 240v.

41 *Ibidem.*, f. 266v.

42 Véase: SÁNCHEZ MORENO, José. *Vida y obra de...*, pp.148-149. También: PEÑA VELASCO, Concepción de la. BELDA NAVARRO, Cristóbal. *Francisco Salzillo. Vida y obra a través...*, pp. 146-157.

modelo de rostro rechazado por los canónigos alménense podría ser el correspondiente al de la efigie del anciano *San Pedro* que hiciera Salzillo en 1780 para la iglesia del mismo nombre en Murcia<sup>43</sup>, en mi opinión, y siendo consciente del peligro que conlleva los juicios de intención, no creo que los eclesiásticos tuviesen en mente tal imagen a la hora de sugerir el cambio en el parecido, entre otras razones porque es de suponer que ni tan siquiera la conocieran, afirmación que se sustenta en indicios extraídos de los documentos catedralicios consultados. Más bien parece que esta exigencia se debió al capricho de los capitulares empeñados en crear una iconografía propia y singular del santo obispo, una pretensión que corrobora el hecho de exigirle también a Salzillo que modificase el diseño de la peana para que «...en lugar de las nubes...» se simulase «...el mar u otra cosa que sea digna de San Indalecio...», atributos más acordes con la leyenda que relata la llegada de los varones apostólicos a la península Ibérica por vía marítima.

Otras condiciones que se insertan en la obligación exponían la manera en la que iría aplicada la policromía sobre la imagen, por ejemplo, en el caso de las nubes de la peana «...plateadas, con cambiantes de distintos colores para su imitación y éstas dadas de cielo secreto para que permanezca siempre la plata en su color...», y por lo que respecta a las ropas del santo obispo, exquisitamente «...doradas y dadas de los colores correspondientes... (con) un rico tisú y (en) el roquete fixido un rrestaño de oro con su encaxe...». La precisión y minuciosidad de estos datos hace pensar en una posible intervención en la redacción del documento del canónigo don Juan José Mateo, el intermediario murciano de la operación, hombre culto y gran conocedor del arte textil, como lo demuestra los numerosos y costosos encargos de tejidos que hizo a la ciudad francesa de Lyon con destino a la catedral de Murcia<sup>44</sup>.

Muy interesantes son también las cláusulas en donde se especifican los aspectos económicos del contrato. Entre las disposiciones contempladas se destaca aquella en la que se refleja el ajuste para la entrega de los 9.500 reales de vellón del precio de la imagen, en tres pagos iguales, a saber, «...el primero, al principio de fabricar dicha efigie; el segundo, en estando a medio fabricar y el tercero, luego que esté concluida dicha efigie, a la que se ha de obligar dicha santa yglesia por escritura separada», concertándose, también, que sería «... de la obligación del otorgante suxetarla en el caxón que para dicho efecto se le entregue, según las medidas que dé para su formación y seguridad...», aunque quedaba fuera de la responsabilidad del escultor el traslado de la imagen a Almería, lo que habría de ser por cuenta de cabildo de aquella ciudad.

Este último punto es el resultado del consenso alcanzado entre ambas partes después de un tira y afloja que ocupó varios días, ya que los capitulares exigían que el transporte corriese a cargo de Salzillo, a lo que el artista siempre se negó. De ello da fe el acta de la sesión capitular extraordinaria celebrada a principios del mes de junio de 1781 en donde se leyó «...una Carta del Señor Matheo, canónigo decano de la Santa Iglesia Catedral de Murcia, por quién ha corrido el encargo de que hiziese Sarzillo la estatua de Nuestro Señor Indalezio, cuyo profesor responde estar pronto a ejecutarla en los 9500 reales vellón, pero no accede a ponerla en su cuenta en esta Ciudad...», visto lo cual los capitulares decidieron que el traslado se costeara

43 PEÑA VELASCO, Concepción de la. BELDA NAVARRO, Cristóbal. *Francisco Salzillo...*, p. 40.

44 PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. «...Todo a moda y primor» en *Salzillo, testigo de...*, p. 306.



Fig. 9. Francisco Salzillo, *San Indalecio* (desaparecido), Almena, Catedral.

a cuenta de «...los 60.000 reales que dejó el señor obispo para la capilla... (y que) la efigie se coloque en el cajón que ha de venir lo mejor que se pueda, de suerte que no padezca ningún quebranto, y dirigiéndolo a Cartagena para que en embarcando segura se conduzca a ésta...»<sup>45</sup>.

Mayor dificultad supuso el llegar a un acuerdo con respecto a una de las cláusulas del contrato según la cual había de ser «...de la obligación de la referida santa yglesia rehelevar a el otorgante y dar por libres las fincas que a de ypotecar en esta escritura, luego que esté concluida dicha efixie y antes que se saque de esta ciudad para la de Almería, por haver sido assí trato. Ytem con condición que no ha de tener efecto esta escritura ínterin que por la zitada santa yglesia no se otorgue otra de obligación, hipotecando los seguros correspondientes en esta ciudad a el seguro de los nueve mili y quinientos reales de vellón en que está ajustada la referida efixie, siendo de su cuenta y riesgo ponerlos en esta ciudad sin cuias cualidades ha de ser visto ser de ninguna validación esta escritura, como si otorgada no fue-se...».

Ante este requisito el cabildo acordó, el 16 de octubre de 1781, fecha en la que se le presentó para su conocimiento y aprobación la referida escritura, que de ningún modo otorgaría «... escritura a favor de dicho Sarzillo, debiendo tener por suficiente la responsabilidad de este Lugar y la seguridad que ofrece en todo caso los acuerdos anteriores a este particular...»<sup>46</sup>. Aunque nada se sabe de cómo se pudo salvar esta diferencia de criterio, lo cierto es que para el 6 de abril de 1782 la imagen estaba casi terminada, por lo que fue necesario proveer «...los gastos que ocurriesen para su conducción de Mar o por tierra, y demás que sea necesario para su colocación en el Altar...»<sup>47</sup>. Así, el 1 de julio de 1782, el obispo decretó retirar de la contaduría los fondos que fuesen precisos para «...la conducción de la estatua del Sr. S. Indalecio... que en día 15 ó 16 del presente (ha de) estar en este Lugar... »<sup>48</sup>, lo que debió de ocurrir antes del 9 de agosto del año en curso, por ser éste el día de la cancelación de la escritura firmada entre el cabildo y Francisco Salzillo.

El transporte de la talla costó 1.500 reales y 8 maravedís y estuvo a cargo de un tal José Pérez, de cuya existencia se tiene conocimiento por un memorial presentado al cabildo, en la sesión celebrada el 16 de agosto de 1782, en el que pedía una gratificación «...por los muchos costos que (había) tenido su conducción...». Igualmente, en la misma acta capitular se registra otra petición, esta vez de Francisco Salzillo, solicitando una gratificación «...por el esmero que (había) puesto en la construcción de dicha imagen...». En atención a que la misma había salido «...con el mayor arreglo al diseño y de las obras más bien acabada que ha merecido la aprobación de todos los que la han visto...» se le remuneró con 300 reales.

La escultura de *San Indalecio* (Fig. 9) estuvo embalada durante dos años y no se expuso al culto hasta el 24 de julio de 1784 debido a sucesivos problemas. Por un error cometido en las medidas del retablo fue necesaria la ampliación del camarín en dos palmos «...para que pudiera entrar San Indalecio y echar el velo...», ampliación llevada a cabo por Francisco de Testa a finales de 1782 en la cantidad de 800 reales. Después, por «...no haber dinero para dorar el

45 A.C.A., *Actas Capitulares*, L. 43, f. 257r-v. Cabildo s/f, junio 1781.

46 *Ibidem.*, f. 310r-v.

47 *Ibidem.*, f. 394v.

48 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 44, f. 24r.

nicho de dicha Capilla...» se decidió no instalar la escultura en su camarín por considerar que «...era exponer a la estatua a un notable detrimento de subirla y colocarla ahora y tenerla que bajar y subir después cuando se hubiera de dorar...», un acuerdo que indignó a varios capitulares, entre ellos, un tal Plaza, que llegó a denunciar que mientras tanto «...se estaba perdiendo dicha Imagen habiendo estado y estando encajonada...por más de un año a esta parte...»<sup>49</sup> (Fig.9).

La totalidad de la dotación mueble de la capilla de *San Indalecio* fue destruida durante la guerra civil de 1936, por lo que sólo se puede juzgar esta gran obra a través de fotografías de no muy buena calidad. Al ser una pieza tan tardía, entregada un año antes de la muerte de su autor, la intervención del taller tuvo que ser importante, lo que no debió mermar en nada la perfección de la talla, alabada por muchos como una obra única y digna de imitar, lo que demuestra el hecho de que fuese tomada como modelo para la imagen de *San Lázaro* de la iglesia parroquial de Alhama, ajustada por Roque López en 1784<sup>50</sup>. Por lo demás, actualmente se venera en la catedral de Almería una mediocre réplica ejecutada por el artista alménense Jesús de Perceval entre 1941 y 1942.

#### LA LEYENDA DE SALZILLO EN ALMERÍA. OBRAS ATRIBUIDAS

La fama y la fortuna crítica de Salzillo en la historiografía local alménense ha dado lugar a que se le atribuyan al escultor, sin el apoyo de la debida documentación o de un mínimo fundamento histórico-artístico, gran cantidad de obras salidas de sus manos que se suponen que formaron parte del acervo artístico de Almería y su provincia. El hecho añadido de que la casi totalidad de estas imágenes fueran destruidas durante los adversos y destructores sucesos ocurridos en tiempos de la guerra civil de 1936, de enorme incidencia sobre el patrimonio escultórico almeriense, muy mermado en la actualidad en gran parte debido a las consecuencias derivadas de aquellos hechos, aumenta la leyenda de estos «otros» *salzillo* que se siguen manteniendo como tales por la tradición, ante la imposibilidad de poder demostrar lo contrario o avalar su autenticidad. No obstante, las investigaciones que se están realizando últimamente sobre el tema comienzan a dar sus frutos, de tal manera que aunque sea para constatar que en la mayoría de los casos las atribuciones han sido enóneas, pueden valer los datos que a continuación se exponen.

Si hemos de dar crédito a la opinión del padre franciscano fray Gabriel Olivares, expuesta en un artículo publicado en el diario local almeriense *La Independencia*, de 11 de agosto de 1928, en la catedral de Almería se veneró una hermosa *Virgen del Carmen*, réplica de la de la *Virgen de las Mercedes* del coro del convento de los mercedarios de Baza (Granada), que a decir del ilustre fraile era «...obra original de Salzillo... (que lucía) los primores y lindezas artísticas de las que Salzillo en persona denamó sobre algunas de sus imágenes...». Por su parte, don José Álvarez Benavides, deán que fue de la catedral de Almería hasta 1936, a propósito de esta imagen escribió lo siguiente: «...la imagen de Nuestra Señora de Carmen, (que) con supre-

49 *Ibidem.*, f. 357r.

50 PEÑA VELASCO, Concepción de. *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena (1670-1785)*. Murcia, 1992, pp. 457-458.

ma elegancia y embelesadora majestad, posa sobre nubes y querubines que forman su espléndido trono, es obra, aunque no documentada, atribuida con razón...al inmortal Salcillo...»<sup>51</sup>. Sin poder asegurar la autoría de tan ponderada imagen a causa de su destrucción en la contienda de 1936<sup>52</sup>, si consta que la misma fue costeada por el obispo Molina y Rocha en fecha anterior a 1750, ya que para el 12 de mayo de ese año la escultura estaba ya terminada y dispuesta para su veneración en la capilla que con el título de *Nuestra Señora del Carmen* se ubica en el penúltimo tramo del costado meridional de la catedral de Almería.

Otra obra que se ha venido atribuyendo tradicionalmente a Francisco Salzillo es la desaparecida imagen de *Nuestra Señora de las Angustias* de la iglesia parroquial de Viator, localidad muy próxima a Almería, de la que fue arrabal hasta su segregación en 1835. Dada como obra original por Baquero Almansa, las únicas noticias que se tienen de esta talla son las que proporciona el documento del auto de aprobación de las constituciones de la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias, dictado por el obispo Sanz y Torres en 1767, quién asignó «...para día propio en que se ha de solemnizar la festividad de Nuestra Señora de las Angustias el Domingo último de octubre de cada año, porque es el en que se celebró la instalación de N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup> a aquella iglesia de Viator...»<sup>53</sup>

La tradición también da como obra de Salzillo otra *Virgen de las Angustias* que se exponía en la iglesia del antiguo convento de San Francisco -hoy, parroquia de San Pedro Apóstol-, que tal vez pudo ser obra de Roque López, al igual que una dignísima imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* que se custodiaba en el convento de Santa Clara de Almería, posiblemente el registrado por el escultor en su cuaderno-catálogo, publicado por el conde de Roche en 1889<sup>54</sup>, como «...de siete palmos y medio, cabeza, manos y pies con peana...» ajustado en 1797 «...por mano del padre Carrasco, para Almería en 700 (reales)...».

La fama de Francisco Salzillo se perpetuó en Almería través de la figura de su principal discípulo y colaborador, Roque López, con una vasta producción de obras que durante algún tiempo abasteció el mercado artístico almeriense. Se les documentan, en 1784, dos imágenes de la *Virgen de los Dolores* una «...con cabeza y manos de seis palmos y medio...en 300 reales...» y la otra «...de siete palmos, cabeza, manos y pies...en 450 reales...» de las que nada se sabe, y una tercera *Doloroso*, también de vestir y fechada en 1788, que podría ser la que se veneraba en el convento almeriense de las Concepcionistas Franciscanas, una posibilidad bastante factible teniendo en cuenta que para esta misma comunidad de religiosas realizó, en 1790, un interesante *San Antonio de Padua*, «...de cuatro palmos y uno de peana, tallado con el Niño en los brazos, estofado... por mando de Don Vicente Mauricio en 1000 reales...» (Fig. 10). La imagen, que durante dos siglos estuvo celosamente guardada en la clausura del monasterio, se encuentra actualmente expuesta a la veneración de los fieles en la iglesia del convento, y es una talla *salzillesca* de muy buena hechura y acertada policromía que recuerda vagamente a la de *San Antonio* de la catedral de Murcia.

51 Estas notas se extraen de un manuscrito, sin foliar, que forma parte de los llamados «Papeles de Benavides», documento que se custodia en el Archivo de la Catedral de Almería.

52 Me consta de la existencia de una fotografía de esta imagen, actualmente en paradero desconocido, impunemente arrancada de uno de los folios del *Manuscrito* del deán Benavides.

53 GIL ALBARRACÍN, Antonio. *Cofradías y Hermandades en la Almería Moderna*, Granada, G.B.G., 1997, pp. 504-505.

54 *Catálogo de las esculturas que hizo Don Roque López, discípulo de Salzillo*, Murcia, 1889.



Fig. 10. Roque López, *San Antonio de Padua*, Almería, Iglesia del Convento de las Concepcionistas Franciscanas.



11. Roque López, *Paso de Los Azotes* (desaparecido), Huércal-Overa (Almería).



Fig. 12. Roque López, *San Miguel Arcángel*, Huércal-Overa (Almería),  
Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

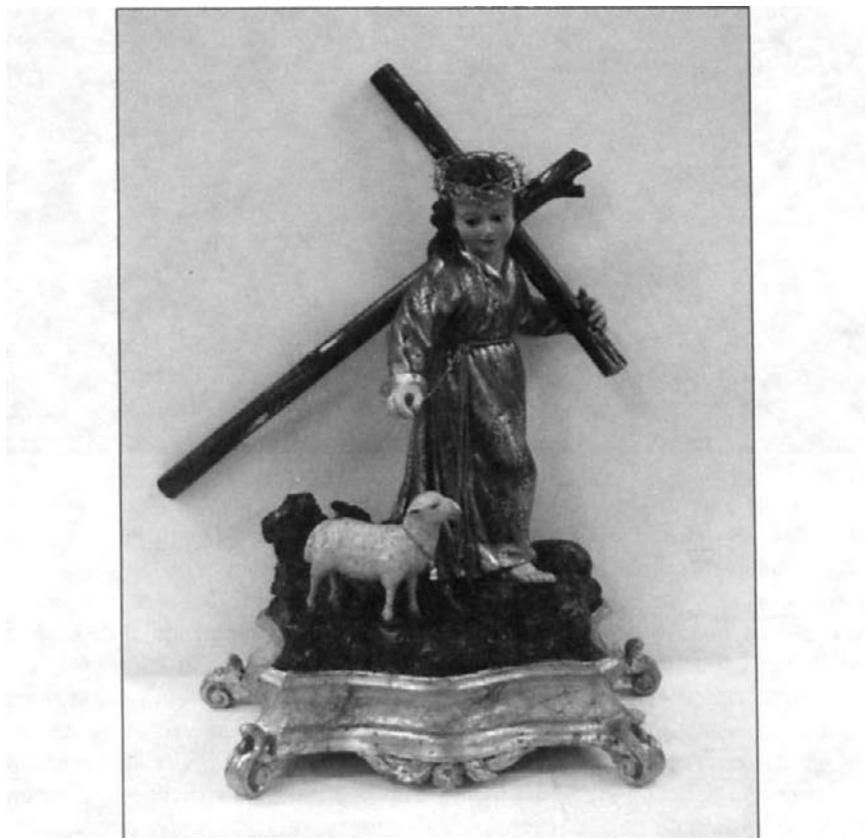


Fig. 13. Anónimo, *Niño Jesús de Pasión*, Almería, Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol.

El catálogo de obras de Roque López en Almería también se enriquece con un *Niño Jesús de Pasión*, fechado en 1787, descrito por su autor de «...tres palmos menos cuatro dedos y peana de diez dedos... con cruz en una mano y en la otra una cestita con clavos, martillo...» que debió ser el que se veneraba en el altar de *los Dolores de Nuestra Señora* de la iglesia del convento de los dominicos, y con un *San Miguel* «...de dos palmos con dragón...» realizado en 1805 para esta misma comunidad, ambos desaparecidos.

Por otra parte, la pertenencia de Huércal-Overa y sus tierras a la demarcación eclesiástica del obispado de Cartagena-Murcia hasta mediados de los años cincuenta del siglo XX, explica el gran número de encargos que recibió Roque López con destino a aquella localidad, entre ellos, el de un paso de *Los Azotes* (Fig. 11) que realizó para la hermandad de Los Morados en 1788, el de un *Crucificado* «...de cuatro palmos...», datado en el mismo año que la obra anterior, y el de una *Virgen del Carmen* «... de tres palmos, estofada, con el Niño en una mano y en la otra para dar el Escapulario...», datada en 1795, que posiblemente repitiese el prototipo creado por Salzillo en 1748 para la Cofradía del Sufragio o de las Ánimas de la iglesia de Santiago



Fig. 14. Anónimo, *Niño Jesús*, Vélez Rubio (Almena).

de Lorca, además de un *San Blas* «...de seis palmos, estofado (y) con peana...» también de 1795 y desgraciadamente desaparecido como el resto de las obras citadas.

Hay que destacar especialmente no tanto por conservarse, sino por su extraordinaria calidad, el exquisito *San Miguel Arcángel* (Fig. 12) de la iglesia parroquial de Huércal-Overa, que realizó Roque López en 1803 por encargo de don Francisco de la Parra en la cantidad de 1500 reales. En el cuaderno del escultor aparece registrado como una obra «...de cinco palmos, estofado la ropa de lienzo, con Dragón a los pies y en la mano izquierda una cruz...», y sobresale por su gran virtuosismo técnico y acertada composición, que invita al espectador a detenerse en la visión del delicado vuelo del manto o en la multitud de pliegues que se crean en la vestimenta del celestial guerrero, por otra parte ricamente policromada y estofada.

Por último, la impronta de la escultura barroca murciana también se constata, entre otros ejemplos, en un *Niño Jesús de Pasión* que se custodia en la iglesia parroquial de Santiago Apóstol en Almería (Fig. 13). Vestido con una túnica ceñida por un cordón y coronado de espina, camina con la cruz a cuesta conduciendo, sujeto con una cuerda, a un pequeño cordero símbolo del alma cristiana. Trabajado en madera policromada y estofada, deriva del admirable *Niño Jesús de Pasión* del Real Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia, aunque su hechura es mucho más mediocre y la expresión menos lograda. Podría tratarse de una pieza salida de las manos de algún discípulo de Roque López, por ejemplo, Marcos Laborda (+1822), ya que se sabe que la pieza fue contratada en Murcia por una acomodada familia almenense en el primer cuarto del siglo XIX.

Adscribimos, también, dentro del estilo de la escuela murciana, la talla de un bello *Niño Jesús* que aquí se da a conocer por primera vez (Fig. 14). Se trata de una obra de bastante calidad que debió formar parte de una escultura de tema mariano o de cualquier otro asunto en cuya iconografía se incluya la figura del Niño Jesús. A falta de llevar a cabo su estudio, se propone, en principio, próxima al círculo artístico de Antonio Dupar, a cuya influencia también se adscribe la interesante *Inmaculada Concepción* que perteneció al antiguo convento franciscano de Vélez Rubio, obra atribuida por Espín Rael al caravaqueño Francisco Fernández Caro (+1841) (Fig. 15).



Fig. 15. Francisco Fernández Caro (atribuida), *Inmaculada Concepción*, Vélez Rubio (Almería).