

“Era todo para todos”: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII

DAVID GARCÍA LÓPEZ

Universidad de Murcia

davidgl@um.es

Recibido: 15-10-2014

Aprobado: 21-1-2015

RESUMEN

El artículo analiza las biografías del escultor Francisco Salzillo escritas por Diego Antonio Rejón de Silva, Luis Santiago Bado y Juan Agustín Ceán Bermúdez dentro del proceso de construcción de biografías de artistas durante el siglo XVIII. Se añaden dos anexos con las biografías inéditas de Rejón de Silva y Ceán Bermúdez, así como información sobre la Escuela Patriótica del Dibujo de Murcia.

PALABRAS CLAVE: Francisco Salzillo, Diego Antonio Rejón de Silva, Luis Santiago Bado, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Biografías de artistas, Siglo XVIII.

ABSTRACT

The article studies Francisco Salzillo Biographies written by Diego Rejón de Silva, Luis Santiago Bado and Juan Agustín Ceán Bermúdez and the Topic of Artists Biographies in 18th Century. It's added two appendices with unpublished texts by Rejón de Silva and Ceán Bermúdez, and information on Murcia Patriotic School of Drawing.

KEY WORDS: Francisco Salzillo, Diego Antonio Rejón de Silva, Luis Santiago Bado, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Artists Biographies, 18th Century.

* * *

Es significativo que los numerosos estudios que ha merecido la figura de Francisco Salzillo, hayan aprovechado escasamente la singularidad que suponen en el panorama hispano las sucesivas biografías realizadas sobre el artista a los pocos años de su muerte. Sobre todo porque esa atención biográfica no fue nada frecuente en nuestra historiografía artística y está relacionada con el profundo cambio que vivió la sociedad española de la segunda mitad del siglo XVIII en su interés sobre las Bellas Artes.

Tradicionalmente, se había utilizado tan solo la biografía publicada en 1800 por Juan Agustín Ceán Bermúdez para su *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Se trata de la biografía más breve de todas las que conocemos en la actualidad. Tampoco se tenía noticia del original manuscrito con el que trabajó el erudito asturiano que, como veremos, muestra algunas variantes muy interesantes respecto a la versión impresa y añade un apéndice inédito especialmente significativo sobre la Escuela Patriótica de Dibujo de Murcia, que Salzillo dirigió desde su creación en 1779. Así se demuestra, como veremos más adelante, lo bien informado que estaba Ceán Bermúdez de la actividad de Salzillo y del entorno artístico murciano.

Por su parte, la extensa biografía redactada por el matemático murciano Luis Santiago Bado, a pesar de ser conocida desde hace tiempo, no ha sido analizada hasta fechas muy recientes y ha sido muy escasamente utilizada en relación a la creación artística de Francisco Salzillo¹.

A todas ellas, hay que añadir ahora otra biografía del escultor, seguramente la primera que fue escrita y que posiblemente sirvió de base a las otras. Es obra de un personaje importante para el pensamiento artístico hispano de la segunda mitad del siglo XVIII, el madrileño de ascendencia murciana Diego Antonio Rejón de Silva. Esta biografía ha quedado totalmente ausente de los estudios salzillescos hasta ahora²

1 A. MARTÍNEZ RIPOLL, "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, 2006, pp. 27-56 (pp. 34 y 36), véase también C BELDA NAVARRO, *Francisco Salzillo, la plenitud de la escultura*, Cajamurcia, Murcia, 2001, p. 60, nota 18. La importancia de la biografía de Bado para el análisis de la obra de Salzillo, ha sido subrayada por G. RAMALLO ASENSIO, *Francisco Salzillo, escultor 1707-1783*, Arco Libros, Madrid, 2007, pp. 12-13.

2 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante A.R.A.B.A.S.F., Sig. 356/3, fols. 181r-189v (ahora en nuestro Anexo 1). Su existencia había sido citada tan solo por autores dedicados al estudio de los distintos intentos de reedición de *El Museo pictórico* de Antonio Palomino, véanse J.M. MORÁN TURINA, : "De Palomino a Ceán, los orígenes de la historia del arte español", Prólogo a Ceán Bermúdez, Juan Austin: *Diccionario histórico de los más*

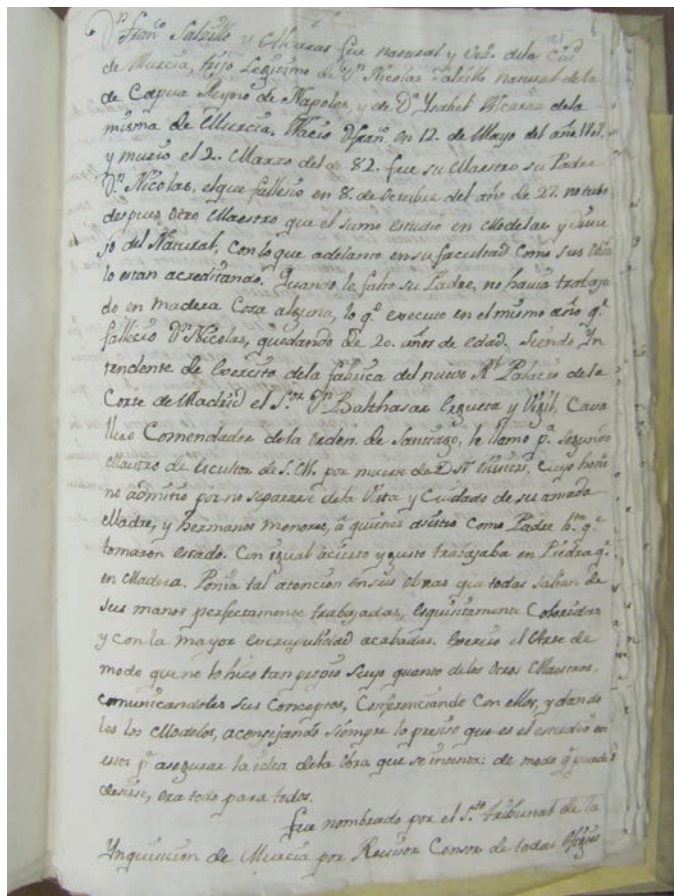


Figura 1. Diego Antonio Rejón de Silva: *Biografía de Francisco Salzillo*. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Sig. Sig. 356/3, fol. 181r.

(Imagen nº 1). Sin embargo, su texto es de una importancia extraordinaria porque se trata de la primera descripción pormenorizada de las principales esculturas de Salzillo, llevada a cabo con gran meticulosidad y con una serie de valoraciones de gran perspicacia, especialmente a la hora de enlazar el arte de Salzillo con el naturalismo y teoría estética de la imitación de la naturaleza. Así pues, no es sólo la primera biografía de Francisco Salzillo, sino también el primer catálogo de las obras del escultor.

ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Akal, Madrid, 2001, pp. 5-17; B. BASSEGODA, “Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España”, en Checa, Fernando (dir.): *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, CEAEX, Madrid, 2004, pp. 89-113; D. GARCÍA LÓPEZ, “De Palomino a Ceán Bermúdez, la biografía artística durante el siglo XVIII”, en *Imafronte*, nº 22, pp. 103-135.

Todas estas biografías son sumamente interesantes desde varios puntos de vista. En primer lugar nos ofrecen una información sobre Salzillo compuesta muy pocos años después de la muerte del escultor. De este modo, aparecen libres del variado repertorio legendario que impregnará su biografía a lo largo del siglo XIX y que, en muchos casos, perdura hasta nuestros días³. Así se ha venido ofreciendo una visión de Salzillo plagada de tópicos recalitrantes de los que significativamente están ausentes por completo estas biografías tempranas. Estos textos, además, ofrecen preciosa información sobre hechos y obras concretas que la documentación archivística no ha podido confirmar, por lo que son una fuente única. A la vez, nos ofrecen un revelador registro para conocer cómo se reivindicó el arte de Salzillo a los pocos años de su muerte.

Entre estos tópicos añadidos posteriormente a la biografía de Salzillo, quizá el más elocuente sea el que lo vinculaba a la vida religiosa. Primero se le consideraba alumno del Colegio jesuita de la Anunziata y después se le hacía entrar en religión en el convento de los dominicos, aspectos que han acompañado a las sucesivas biografías del artista hasta el día de hoy, siendo pocas veces discutidas. Es un tópico especialmente interesante porque sigue una línea tradicional en la tratadística de la Edad Moderna, donde era habitual relacionar la personalidad del artista con el resultado de su obra. De este modo, la elaboración de unas obras de arte que despertaran la efusión religiosa de los fieles, se solía atribuir a la singular vida piadosa del artista. No es casual que uno de los autores que más insistió en esta faceta, el Conde de la Viñaza, comparara a Salzillo con Juan de Juanes:

“¿cuántas veces el escultor murciano, cual otro Joanes, acercábase á la Mesa Eucarística á recibir de manos de su hermano Patricio ó de otro Sacerdote los tesoros de gracia inefable é inspiración cristiana que el Santísimo Misterio le infundía para ayudarle á ejecutar sus divinas creaciones!”⁴

3 Sobre la valoración de Salzillo durante el siglo XIX, véanse J. FUENTES Y PONTE, *Salzillo, su biografía, sus obras, sus lauros*, Lérida, 1900; E. PARDO CANALÍS, "Valoración retrospectiva de Salzillo", en *Revista de ideas estéticas*, nº 84, t. XXI, 1963, pp. 339-359; J.L. MORALES Y MARÍN, *El arte de Francisco Salzillo*, Murcia, 1975, pp. 19-23; G. RAMALLO ASENSIO, *Salzillo*, en *Cuadernos de Arte Español*, nº 84, Historia 16, Madrid, 1993, pp. 4-6; sobre algunas importantes biografías de Salzillo durante el siglo XIX, véanse *Salzillo. Su arte y su obra en la prensa diaria*, Academia Alfonso X el Sabio, Museo Salzillo, Murcia, 1977; A. MARTÍNEZ CERREZO: "Qué fue de la 'biografía de Salzillo' escrita por Ramón Baquero López hacia 1840?", en *Imafronte*, nº 17, 2003-2004, pp. 113-125; J. GÓMEZ DE MAYA, "Salzillo vindicado: su biografía artística por Chico de Guzmán", en *Morgetana*, nº 128, 2013, pp. 71-86.

4 C. DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, de*

Viñaza, buen conocedor de la tradición artística española, sabía que Juanes había encarnado el ejemplo supremo de artista cuya biografía estuvo más relacionada con la sensibilidad religiosa expuesta por su obra, al punto de ser protagonista de un intento de construcción mítica según la cual, su vida legendaria le convertía prácticamente en un pintor santo⁵. Esta corriente fue bien aprovechada por tratadistas como Francisco Pacheco, quien supo explotar la condición ejemplar de este tipo de artistas, así como de los pintores religiosos, para lograr apuntalar definitivamente la dignificación del arte de la pintura y sus practicantes⁶.

A partir de ese momento, la intensidad religiosa de las obras de Salzillo se explicaba por la inclinación devota del escultor quien, en realidad, había deseado seguir su vocación ordenándose sacerdote y al que sólo la muerte del padre y la necesidad familiar obligaron a su dolorosa renuncia para ponerse al frente del taller artístico⁷. Baquero Almansa explicaba rotundo la primera vocación de Salzillo: “con todo no fue el arte su primera vocación. Entró de novicio en el convento de los Dominicos; donde sin duda hubiese profesado, á no ocurrir la muerte del padre”⁸. Más tarde, Sánchez Moreno titulaba al escultor de “Profundamente religioso y creyente incommovible”⁹, y Pardo Canalís escribía: “Clave esencial, a nuestro juicio, para el entendimiento de la vida y obra de Salzillo, es su entrañable religiosidad”¹⁰.

D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Tip. de los Huérfanos*, Madrid, 1889-94, III p. 340.

5 M. FALOMIR FAUS, “La construcción de un mito: Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII”, en *Espacio, tiempo y forma*, nº 12, 1999, pp. 123-148.

6 F. PACHECO, *Arte de la pintura*, ed. de B. Bassegoda, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 222: “De Juanes, pintor de opinión, valenciano, se cuenta que hizo imágenes de mucha devoción, porque, demás de ser persona de conocida virtud, se preparaba con la confesión y comunión antes de pintarlas”.

7 C. DE LA VIÑAZA, *o. cit.* III, p. 340: “Es creencia general y acreditada en Murcia que D. Francisco Salzillo tomó el hábito de novicio en el convento de Padres Predicadores de Santo Domingo el Real, dejándole al ocurrir la muerte de su padre para poder acudir al sostenimiento de su madre y hermanos”.

8 A. BAQUERO ALMANSA, *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos con una introducción histórica*, Imp. Sucesores de Nogués, Murcia, 1913, p. 211.

9 J. SÁNCHEZ MORENO, *Vida y obra de Francisco Salzillo (una escuela de escultura en Murcia)*, Imprenta Sucesores de Nogués, Murcia, 1945, p. 45.

10 E. PARDO CANALÍS, *Francisco Salzillo*, 2ª ed., Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1983, p. 17; vale la plena citar todo el párrafo: “Clave esencial, a nuestro juicio, para el entendimiento de la vida y obra de Salzillo, es su entrañable religiosidad. Son muchos los detalles que la descubren y confirman. En primer lugar, su propia obra, exclusivamente dedicada a la representación de los misterios de la religión católica, así como de tantos esclarecidos titulares de la devoción popular... Pero además su propia biografía aparece articulada por una serie de motivos, cuya significación resulta manifiesta. No podemos por menos de subrayar en tal sentido, aparte de iniciar sus estudios en un colegio de jesuitas, sus primeras lecciones artísticas con un sacerdote, su vocación religiosa y su permanencia, en el concepto que fuera, en un convento dominico”.

De este modo, la participación de Salzillo en organizaciones tradicionales como la Hermandad del Santísimo y Ánimas del Purgatorio de Santa Catalina o la Cofradía del Santo Cristo de la Esperanza, se explicaba también, no como un hecho habitual en la época, organizaciones donde *había que estar*, tanto para ocupar un espacio social como quizá fuente de contactos para futuros encargos, sino como muestra de una íntima y personal devoción del artista, seglar en contra de sus deseos, “cristiano admirable”, según Morales y Marín¹¹. Y eso a pesar de que constara que el hermano Patricio se ordenó sacerdote y siguió colaborando en el taller familiar durante bastantes años y que la historia estuviese plagada de ejemplos de artistas religiosos.

¿Cómo se podía explicar mejor los arrebatos místicos de las figuras de Salzillo sino haciéndolos provenientes de un novicio que había debido renunciar a su verdadera vocación por piedad familiar? Sin embargo, ni Rejón de Silva, ni Luis Santiago Bado, ni Juan Antonio Ceán Bermúdez, citan su paso por el colegio de los Jesuitas ni mucho menos su vocación religiosa. Al contrario, la vía mística y sentimental que se explotó en el arte de Salzillo a partir de un romántico siglo XIX y un nacionalcatólico siglo XX, no aparece a los ojos de los biógrafos dieciochescos, para quienes su arte se contemplaba como la apuesta por una estética que se apoyaba en el estudio del natural, en verdadera mimesis de la naturaleza, única vía válida para un artista que no había podido conocer los ejemplos de Italia ni del mundo grecorromano.

No es casual que los tres autores de las biografías de Salzillo pertenecieran a una misma generación. Ceán Bermúdez había nacido en Gijón en 1749, Bado en Murcia en 1751 y Rejón de Silva en Madrid, seguramente en 1754. Todos ellos tenían mucho en común respecto a su interés por las Bellas Artes. Formaban quizá una de las primeras generaciones de autores que aún no siendo profesionales artísticos, se sintieron plenamente legitimados para escribir textos teóricos sobre las Bellas Artes. En su juventud vivieron el fermento con el que fueron sucediéndose iniciativas que trataban de profundizar en el estudio de las Bellas Artes y en la reivindicación del arte y los artistas españoles, iniciativas cuyo ejemplo más explícito fue el *Viage de*

11 J.L. MORALES Y MARÍN, *o. cit.*, p. 15.

España de Antonio Ponz, que comenzó a publicarse en 1772 y que supuso un hito en la renovación del interés por el arte patrio¹².

La aristocracia y los aficionados a las artes ocuparon un lugar muy relevante en la formación del gusto en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando numerosos autores probaron suerte en la redacción de estudios dedicados a las artes. Ello provocó una agria polémica sobre la pertinencia de que los ‘aficionados’ pudieran escribir sobre las Bellas Artes, un campo que hasta ese momento parecía reservado a los propios artistas. Cada vez un mayor número de autores destacaron la intelectualización del arte y la necesidad de que fueran los filósofos los que lo explicaran. La dignificación de las artes pasaba por la ilustración de los artistas a la vez que por la participación de los aficionados en la elaboración de una crítica que facilitase la gestación de la propia obra de arte. La recepción de las obras de arte también se estaba modificando durante esos años con la aparición de nuevos fenómenos como las exposiciones, el público o la crítica, que hicieron crecer exponencialmente las obras y artículos dedicados a las Bellas Artes y también el número y la formación de los autores¹³.

El propio Diego Antonio Rejón de Silva se hacía eco de la polémica entre artistas y aficionados al intentar justificar su acercamiento al mundo de las Bellas Artes cuando escribía: “espero se harán cargo, de que todo aquel tiempo que ellos [los pintores] gastan en estudiar, y dar exemplos patentes en las tablas y lienzos de los primores y maravillas de la Pintura, le invertimos los amantes de ella en observar el modo con que los hacen, y los motivos por qué executan esto de una manera, y aquello de otra, con lo qual, y un poco de lectura podemos despues fundamentalmente, en algun modo, conocer el mérito de su habilidad, y hablar del Arte de forma, que aunque á algunos parezca afectacion de suficiencia, ó pedanteria pintoresca, solo es en la realidad elogio indirecto de aquellos Profesores que con sus obras ó con su trato nos han rectificado el gusto, y enseñado á apreciar lo bueno, y vituperar lo malo”¹⁴.

12 Véase D. CRESPO DELGADO, *Un viaje para la Ilustración. El viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Marcial Pons, Madrid, 2012.

13 A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Museo del Prado, Madrid, 2001, pp. 99-112.

14 D.A. REJÓN DE SILVA, *La pintura: poema didáctico en tres cantos*, Antonio Espinosa de los Monteros, Segovia, 1786, en el Prólogo sin paginar; ya citado en A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *o. cit.* p. 104.

Esta polémica sobre la pertinencia de la escritura sobre las Bellas Artes, también se trasladó al género biográfico. Aunque poco a poco se pretendió sustituir la literatura de vidas de artistas por un discurso que estableciese una sólida secuencia cronológica y evolutiva de las artes, dicho género biográfico siguió siendo fundamental. Buena prueba de ello serán los intentos de reeditar *El Museo pictórico* de Antonio Palomino, cuyo segundo volumen había sido publicado en 1724 y que incluía el tomo tercero de *El Parnaso Español pintoresco laureado* con las biografías de los grandes artistas españoles. El carácter pionero de Antonio Palomino a la hora de ofrecer unas biografías de los artistas hispanos fue muy admirado por los autores de la segunda mitad del siglo XVIII. Para ellos se trataba de un texto fundacional que servía de base al reconocimiento del arte español, lo que incluía un sentido patriótico muy añorado por los ilustrados. Pero, a la vez, *El Parnaso Español* también causaba decepción por la falta de sentido crítico de sus páginas, los continuos errores de fechas históricas y la carencia de datos fehacientes en que apoyar muchas de sus afirmaciones¹⁵.

La falta de rigor científico fue otro de los vértices de la crítica. Al comentar las biografías de Palomino, Ceán Bermúdez escribía: “tubo la desgracia de dar acogida á las fábulas y cuentecillos”¹⁶. E Isidoro Bosarte creyó que, en realidad, Palomino, había escrito “un romance”¹⁷. Las palabras son significativas por mencionar términos relacionados con la literatura como epítetos peyorativos contra el cordobés. La literatura estaba alejada de lo que era el nuevo credo historiográfico. Para los ilustrados, el estudio de las Bellas Artes no podía realizarse con los instrumentos de la literatura, ni se podía entender ya nunca más la biografía artística como un género literario. Se debía promover un verdadero estudio científico que no se basase tan sólo en fuentes orales, en “fábulas y cuentecillos”, sino fundamentalmente en datos objetivos, documentales y archivísticos. Así, Ceán Bermúdez, después de hablar de los tratados artísticos, editados y manuscritos que había recopilado para su relato biográfico de los artistas, señalaba

15 Sobre la fortuna de Palomino durante el siglo XVIII, véanse J.M. MORÁN TURINA, *o. cit.*; A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *o. cit.* pp. 41-67; B. BASSEGODA, *o. cit.*; D. CRESPO DELGADO, “*Diario de Madrid, 1787-1788: de cuando la historia del arte quiso convertirse en una cuestión pública*”, *Goya*, nº 319-320, 2007, pp. 246-259; D. GARCÍA LÓPEZ, *o. cit.*

16 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, I p. III.

17 I. BOSARTE, *Viage artístico á varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres Nobles Artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen... Tomo Primero. Viage á Segovia, Valladolid y Búrgos*, Madrid, Imprenta Real, 1804, p. 145: “Como la vida de Alonso Cano, según la escribió Don Antonio Palomino, es un romance, y Cano es uno de los grandes hombres de artes de España, nunca pudiera ser despreciable la diligencia que se pusiese en apurar la verdad histórica”.

la necesidad de acudir a los archivos donde dormían las memorias de los artistas”¹⁸. Las memorias de los artistas dormían en los archivos y había que ir a despertarlas.

El modo de hacer biografías e incluso los autores de las mismas, también habían cambiado radicalmente en la segunda mitad del siglo XVIII. A un pintor profesional de comienzos de siglo como Antonio Palomino, sustituirán los “aficionados” como Marcos Antonio de Orellana¹⁹, Juan Agustín Ceán Bermúdez o fray Agustín de Arqués Jover²⁰, que no se conformaron con las noticias orales que pudieron obtener sobre los artistas, sino que rastrearon los documentos relacionados con los profesores del pasado en todo tipo de archivos.

Los intentos de reedición del *Museo pictórico* de Palomino y, en especial, del tomo de *El Parnaso Español*, es un fenómeno clave en el devenir de la construcción biográfica de los artistas durante el siglo XVIII. Así se sancionaba que si el formato necesitaba una profunda revisión a la hora del conocimiento de los artistas y del desarrollo de las Bellas Artes, la construcción biográfica seguía siendo totalmente válida. El proceso se inicia el 6 de febrero de 1775, cuando el editor Antonio Sanz escribió un memorial al marqués de Grimaldi con el deseo de reeditar el tratado de Palomino y con el objetivo de solicitar la ayuda de la Real Academia de San Fernando para que esta nueva edición contuviera la vida de los artistas posteriores a 1724. Así se pretendían enmendar los posibles errores de la primera edición. Aunque la institución como tal no quiso implicarse en la publicación de Sanz, “pues la Acad[emi]a es cuerpo no las tiene ni tiene por oportuno empeñarse en este asunto”, las Juntas ordinarias celebradas durante ese año de 1775 muestran el acuerdo para colaborar en el proyecto y enviar al editor las informaciones que se recopilaran, junto a la aportación de varios académicos que se encargaron de reunir noticias e incluso escribieron algunas biografías. No se conoce el devenir del proyecto, que pareció detenerse hasta que en los años noventa se llevó a cabo la edición de Gabriel Sancha²¹.

18 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *o. cit.* I pp. XIII-XIV.

19 M. A. ORELLANA, *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica por el Dr. D. Marcos Antonio de Orellana*, ed. de Xavier de Salas, 2ª edición, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1967.

20 A. ARQUÉS JOVER, *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos por el Reverendo Padre Maestro Fr. Agustín Arqués Jover*, ed. I. Vidal Bernabé y L. Hernández Guardiola, Caja Ahorros de Alicante y Murcia, Alcoy, 1982.

21 Quizá en el parón de la empresa influyese la muerte de Felipe de Castro en agosto de 1775, puesto que el escultor

No volvemos a tener noticias sobre la recopilación de biografías para la reedición de Palomino hasta los años noventa, en este caso en un proyecto dirigido por Isidoro Bosarte, quien había sido elegido secretario de la Real Academia de San Fernando en enero de 1792. En medio de esos dos proyectos se encuentra precisamente el trabajo de Diego Antonio Rejón de Silva, quien elaboró una propuesta más personal que debió completar en su mayor parte en 1785²². Quizá le disgustó la posible paralización del proyecto de 1775 o, precisamente, vio en este hecho una oportunidad para promover un programa bien diferente. Rejón, como había hecho el editor Antonio Sanz, señalaba la importancia del tratado de Palomino y la dificultad para encontrarlo contemporáneamente como las principales motivaciones de su trabajo. Pero su intención era adelgazar de modo sustancial el tratado de Palomino, fundamentalmente gracias a la eliminación casi completa del primer tomo, puesto que “no es posible en la era presente leer algunos capítulos sin algún fastidio y repugnancia”²³. Esta idea no sería únicamente de Rejón, puesto que años después coincidirían con él Jovellanos, quien opinaba que el primer tomo era inútil, o Nicolás

parecía encontrarse entre los más convencidos del proyecto, así por lo menos se destacaba en marzo de 1775, cuando la Junta encargó a todos los presentes, “especialmente al Sr. Castro, que si tienen algunas noticias”, las comunicaran al editor del proyecto (A.R.A.B.A.S.F., sig. 3-83, fol. 338v). Efectivamente, Castro mismo redactó algunas correcciones al texto de Palomino, A.R.A.B.A.S.F. sig. 5-62-1, cuadernillo nº 10, fol. 1r.: “Notas de D[o]n Felipe de Castro á Palomino”, Castro va señalando algunas correcciones siguiendo los dos volúmenes publicados en 1715 y 1724, tras algunas correcciones técnicas en el primer volumen, en el segundo corrige y añade a Palomino algunas noticias sobre Gaspar Becerra, Luis de Morales, Juan de Juni y Diego Velázquez, (fols. 1r-1v). El tema ha sido tratado por S. DE SALAS, “Sobre la segunda edición del libro de Palomino. *Archivo Español de Arte*, 1965, pp. 327-330; J.M. MORÁN TURINA, *o. cit.*; A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *o. cit.* pp. 40-67; B. BASSEGODA, *o. cit.*; D. GARCÍA LÓPEZ, *o. cit.*

22 A.R.A.B.A.S.F., sig. 3-365, aunque el volumen manuscrito encuadernado no lleva nombre del autor, las noticias sobre Rejón de Silva ya parecían propicias a atribuírsele. Cuando escribe sobre la bibliografía de las artes destaca especialmente sus propias obras, como “El Tratado de la Pintura de Leonardo de Vinci, y los tres libros de la Pintura de Leon Baptista Alberti: traducidos al Castellano con notas y las vidas de los dos Autores, por Don Diego Rejón de Silva. Oficial de la primera Secretaría de Estado e individuo de las Reales Academias de San Fernando y Española, En Madrid año de 1784, en 4º; La Pintura: Poema didáctico original que el mismo Rejón de Silva ha compuesto en obsequio del arte y aplauso de los Profesores principalmente Españoles. Se está imprimiendo” (fol. 51v). Estas noticias indican también el momento de redacción de esta parte del manuscrito, seguramente en 1785, puesto que *La pintura poema didáctico en tres cantos* se publicó en 1786 y la frase “Oficial de la primera Secretaría de Estado” aparece añadida al margen y hay que recordar que Rejón fue elegido Oficial Noveno de la Primera Secretaría del Estado el 22 de agosto de 1785, nombramiento recogido en F.J. LEÓN TELLO – M.V. SANZ SANZ, *Tratados neoclásicos Españoles de Pintura y Escultura*, CSIC, Madrid, 1980, p. 498. El manuscrito fue entregado a la Academia por la viuda de Rejón, Felipa de la Rosa, junto a la traducción de Winckelmann realizada también por Rejón, tal y como se recoge en la Junta del 4 de junio de 1797 (ARA.B.A.S.F., sig. 3-125: “Secretario general. Libro de actas de sesiones particulares. 1795-1802”, fol. 83v.); ya daba noticia de su existencia el propio J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *o. cit.* IV p. 164; véase también C. BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, FUE, Madrid, 1989, p. 184; sobre el manuscrito de Rejón véanse J.R. MORÁN TURINA, *o. cit.* pp. 7-9 y A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *o. cit.* pp. 56-59.

23 A.R.A.B.A.S.F., sig. 3-365, fol. 2v.; y más adelante: “En este capítulo acumula el Autor innumerables noticias y sucesos milagrosos que prueban su mucha erudición y acreditan su religiosidad. Nosotros, sin oponernos a tan piadosa creencia, hemos omitido la mayor parte, así por sujetarnos a la corta extensión de este compendio, como por habernos parecido mas propias para excitar la devoción y bendecir la Omnipotencia que para servir de enseñanza en la Pintura” (fol. 60r).

Azara, quien pensaba que le sobraban “4/5 partes”²⁴. Pero, por otra parte, Rejón de Silva también quería añadir y corregir algunas noticias en la parte biográfica de *El Parnaso Español*, agregando incluso biografías completas de artistas posteriores. Y es ahí donde, como veremos detenidamente más adelante, se incluye la biografía dedicada a Francisco Salzillo. En definitiva, Rejón tenía en mente realizar una edición didáctica de Palomino, reducida tal y como “Perrault tradujo y comentó los diez libros de la Arquitectura de Vitruvio”, que comprendiera dos únicos volúmenes, uno con la teoría y la práctica del pintor y otro con las vidas de los pintores, incluidas las biografías posteriores a 1724²⁵.

Este planteamiento contrasta con el proyecto que tenía en mente Isidoro Bosarte, quien para la edición de Palomino que posteriormente intentaría patronear desde su puesto de secretario de la Real Academia de San Fernando, pensaba en una obra de cinco volúmenes²⁶. Es decir, una obra íntegra de los volúmenes editados en la primera edición – seguramente en tres volúmenes separados tal y como se imprimieron finalmente entre 1795 y 1797 – más las adiciones corrigiendo errores y añadiendo noticias, todo ello sumado a un buen número de biografías de artistas posteriores a 1724. Para ese magno proyecto, Bosarte planeaba contar con las biografías recopiladas en la fase de 1775, las noticias que iba recopilando Ceán Bermúdez para su propio *Diccionario histórico* y los nuevos datos que pensó recoger hacia 1795²⁷.

Gabriel Sancha publicó el primer tomo de la Teórica de la Pintura de Palomino en 1795, haciendo hincapié en su deseo de reeditar los volúmenes siguientes

24 J.E. GARCÍA MELERO, “Cartas a Bosarte desde Roma (Correspondencia de Pedro García de la Huerta, Azara, Silvestre Pérez y Mengs con el secretario de la Academia de San Fernando)”, *Academia*, nº 70, 1990, pp. 337-382 (p. 357); J.N. AZARA, *Epistolario (1784-1804)*, estudio, edición y notas de María Dolores Gimeno Puyol, Castalia, Madrid, 2010, p. 350.

25 A.R.A.B.A.S.F., sig. 3-365, fol. 3v fol. 4v: “los tres tomos en folio del original se reducen a dos en octº mayor”, véanse J.M. MORÁN TURINA, *o. cit.* pp. 7-9, y A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *o. cit.* pp. 56-59.

26 Así lo señalaba la carta de Pedro García de la Huerta a Isidoro Bosarte del 2/6/1796, A.R.A.B.A.S.F., sig. 5-61-4, fol. 36v: “Mucho me honra Vm. poniendo cosas mías en el Palomino, lo que estimo muchísimo. Este Autor y la edición en 5 tomos tiene aquí alguno que parece no la mire con el mayor agrado, sin haberla visto, y aun le he visto medio sonreirse. Piensa à su modo. Lo cierto es que la Teórica, práctica y Vidas de Palomino son libros que honran mucho nuestra Nación”, la carta ya fue reproducida por J.E. GARCÍA MELERO, *o. cit.* p. 354.

27 Carta de Juan Agustín Ceán Bermúdez a José Vargas Ponce desde Sevilla, 11/4/1803, en M. DE SEOANE, “Correspondencia epistolar entre don José Vargas Ponce y don Juan Agustín Ceán Bermúdez durante los años 1803 a 1805, existente en los Archivos de la Dirección de Hidrografía y de la Real Academia de la Historia”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 47, 1905, pp. 5-59 (pp. 8-9); véase A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Introducción” a I. BOSARTE, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Turner, Madrid, 1978, pp. VII-LXX.

con la adición de noticias y de biografías de los profesores posteriores, “encargando la coordinación y disposición de estas noticias á persona situada al centro de las Artes”²⁸. Esa persona situada “en el centro de las Artes”, naturalmente, no podía ser otra que el secretario de la Real Academia de San Fernando, Isidoro Bosarte. Aunque no consiguió contar con la documentación de Ceán Bermúdez, se encargó de pedir noticias, aportaciones y nuevas biografías a distintos corresponsales²⁹, además de conformar un fondo común con las biografías y noticias del proyecto de 1775 que se conserva en el Archivo de la Real Academia de San Fernando³⁰. En este fondo se conserva también la biografía de Salzillo escrita por Luis Santiago Bado.

Aunque nacido en Madrid, Diego Antonio Rejón de Silva perteneció a una familia destacada en la historia política y cultural de Murcia durante los siglos XVII y XVIII. En la nota necrológica redactada por la Academia de San Fernando en 1799, se cita su erudición literaria y filológica, así como su carrera militar, durante la que ya se interesó especialmente por las matemáticas y la ingeniería castrense. Su entrada en la Primera Secretaría de Estado en 1785, a cargo del negociado de las Academias, le hizo participar activamente en la de San Fernando, de la que fue nombrado consiliario en 1787³¹. La caída en desgracia de José Moñino, conde de Floridablanca, provocó su destitución en la Secretaría de Estado en agosto de 1792. Entonces decidió retirarse a Murcia, donde ya en octubre de ese año fue nombrado miembro de número de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia y curador de la Escuela Patriótica de Dibujo, Aritmética y Geometría³².

28 A. PALOMINO, *El Museo Pictórico, y escala óptica. Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades, con todos los demás accidentes que la enriquecen é ilustran... por Don Antonio Palomino y Velasco. Tomo Primero. En Madrid: En la Imprenta de Sancho. Año de MDCCXCV. Se ballará en su Librería en la Aduana Vieja*, 1795, pp. III-IV de la “Advertencia del editor”.

29 Fundamentalmente recogidos en dos legajos en A.R.A.B.A.S.F., sig. 5-62-2 “Cartas a D. Isidoro Bosarte con noticias artísticas”; y sig. 5-61-4, “Cartas de D. Pedro García de la Huerta a D. Isidoro Bosarte”; véase A.E.PÉREZ SÁNCHEZ, *o. cit.*

30 El fondo más importante de estos documentos es A.R.A.B.A.S.F., sig. 5-62-8; véase B. BASSEGODA, *o. cit.* pp. 104-106, y D. GARCÍA LÓPEZ, *o. cit.*; además de los fondos citados, en la sig. 4-82-2, se encuentran varios manuscritos con diferentes versiones de la biografía de Salvador Carmona, fueron recogidos por J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Alpuerto, Madrid, 1990, pp. 27-36.

31 En 1799 la Real Academia de San Fernando le dedicó una nota necrológica, transcrita en F.J. LEÓN TELLO – M.V. SANZ SANZ, *o. cit.* pp. 324-325; Ceán Bermúdez le dedicó una biografía de su *Diccionario*, J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *o. cit.* IV pp. 164-165; J.P. TEJERA Y R. DE MONCADA, *Biblioteca del murciano o Ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico de la literatura en Murcia. Formado, dispuesto y compilado por Don José Pío Tejera y R. de Moncada*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1922, I pp. 671-675; C. BEDAT, *o. cit.* p. 184.

32 C. PEÑA VELASCO, *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva. Estudio Introductorio a la reedición de La Pintura: poema didáctico en tres cantos y del Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los Aficionados, y uso*

Participó activamente en la Real Sociedad Económica, ocupando los puestos clave de censor (1793-1794) y secretario (1794-1795)³³. Su papel en la Escuela Patriótica de Dibujo también fue muy activa, como se plasma en el discurso pronunciado ante la Real Sociedad de Murcia en 1794, en el que defiende la importancia del Dibujo en la formación de todas las artes y oficios y el orgullo de la Real Sociedad murciana por la frecuentación con la que “muchos Artesanos, y sus hijos acuden á la Escuela de Dibujo”³⁴.

“Pintor por afición”, como le definió Ceán Bermúdez³⁵, él mismo confirmó su “excesiva afición que desde mis tiernos años conservo al Dibujo”³⁶. Fue un autor prolífico, pues además de su cultivo de la poesía³⁷, redactó una serie de obras muy destacadas en la teoría hispana sobre artes de los años 80 del siglo XVIII. Tradujo por primera vez al castellano el *Tratado de la pintura* de Leonardo en un volumen conjunto con los tratados de Alberti (1784), escribió un interesante volumen en verso, *La pintura, poema didáctico en tres cantos* (1786) y un muy útil *Diccionario de las Bellas Artes para instrucción de aficionados* (1788)³⁸.

También dejó importantes obras manuscritas relacionadas con las Bellas Artes. Entre ellas una traducción de la *Historia de las Artes entre los Antiguos* de Johann Joachim Winckelmann³⁹, y el proyecto de edición de un compendio del *Museo pictórico* de Palomino ya comentado. En éste, la parte dedicada a las biografías de artistas aparece encabezada como “Noticias y vidas de los Profesores Españoles”, aunque es la parte menos trabajada del manuscrito. También aquí Rejón aplica una

de los Profesores, Consejería de Cultura de Murcia, Murcia, 1985. p. 29.

33 Sobre las funciones directrices de estos cargos en la Sociedad, véase M. VELÁZQUEZ MARTÍNEZ, *La Sociedad Económica de Amigos del País del Reino de Murcia: la Institución, los Hombres y el Dinero (1777-1820)*, Consejería de Cultura, Educación y Turismo de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Murcia, 1989, pp. 144-145.

34 Este discurso apareció publicado en el *Correo de Murcia*, nº 240 (16/12/1794), pp. 246-248, y nº 241 (20/12/1794), pp. 249-250. El texto también fue reproducido por M. TEJERA y R. DE MONCADA, *o. cit.*, I pp. 670-675 y, parcialmente, por F.J. BALLESTA PAGÁN, *La Educación en la Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia (1770-1808)*, Cajamurcia, Murcia, 1985, pp. 99-100.

35 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *o. cit.* IV pp. 164-165.

36 D.A. REJÓN DE SILVA, *o. cit.*, en el Prólogo, s.p.

37 Véase una selección de su poesía en *Biblioteca de Autores Españoles*, t. LXVII, *Poetas líricos del siglo XVIII*, ed. de Leopoldo Augusto Cueto, Real Academia Española, Madrid, 1953. pp. 506-509.

38 F.J. LEÓN TELLO – M.V. SANZ SANZ, *o. cit.* pp. 321-365; J.E. GARCÍA MELERO, *Literatura española sobre artes plásticas*, Editorial Encuentro, Madrid, 2002, I pp. 261-262.

39 Se ha realizado recientemente una edición sobre la traducción manuscrita de Rejón de Silva: J.J. WINCKELMANN: *Historia de las Artes entre los Antiguos*, ed. de Alejandro Martínez Pérez, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2014.

reducción al texto de Palomino y redacta una serie de biografías procedentes de *El Parnaso Español* en las que añade datos de obras recientes, como el *Viage de España* de Antonio Ponz o apreciaciones personales de cuadros del Palacio Real. Así elabora esbozos de biografías de Juan de Juanes, Juan Ricci o, incluso, Nicolas Poussin⁴⁰. La única biografía de un artista posterior a los citados por Palomino, es la que Rejón de Silva dedicó a Francisco Salzillo.

Como ya vimos, a la vista de las enmiendas que el propio Rejón de Silva insertó en el texto de su manuscrito, toda la primera parte de su obra debió estar terminada en 1785. ¿las noticas sobre los artistas y especialmente la biografía de Salzillo estarían terminadas por entonces? Sabemos que el manuscrito acompañó a Rejón hasta su muerte pues, como dijimos, su viuda lo legó a la Real Academia de San Fernando en 1797. Sin embargo, sería razonable pensar que los datos sobre Salzillo los pudo obtener una vez establecido en Murcia, a partir del otoño de 1792, cuando se insertó plenamente en las labores en la Real Sociedad Económica de Amigos y en la Escuela Patriótica de Dibujo, de la que Salzillo había sido director tan sólo unos años antes. Esta posibilidad se refuerza si tenemos en cuenta las noticias biográficas y las descripciones de las obras del escultor, que parecen realizadas por Rejón con extrema minuciosidad, introduciendo apreciaciones personales muy detalladas y contando con información de primera mano.

Si este proceso fue el correcto y Rejón volvió a trabajar en el manuscrito del *Museo Pictórico* de Palomino ya en Murcia, entonces la biografía de Salzillo debería fecharse entre finales de 1792 y finales de 1796, pues el autor falleció en diciembre de este año aunque se encontraba enfermo desde hacía año y medio. Teniendo en cuenta esas fechas, debemos preguntarnos si Rejón decidió volver al manuscrito de Palomino y añadir la biografía de Salzillo siguiendo una iniciativa propia o le influiría el proyecto para recabar biografías de artistas y completar el *Parnaso* de Palomino, puesta en marcha por Isidoro Bosarte en 1795.

La biografía de Rejón es un escrito muy conciso, que expone brevemente una serie de fechas y datos que jalonan la vida del escultor, para después pasar revista

40 A.R.A.B.A.S.F. Sig. 356/3, fols. 153r.-170r.

y comentar sus obras más importantes. Así creó el primer catálogo de la obra de Francisco Salzillo del que tenemos noticia.

El estilo de Rejón de Silva también es representativo del cambio sufrido por el género de la biografía artística a finales del siglo XVIII. Se evitan las leyendas, fábulas o historietas sobre los personajes que se achacaban a Palomino, para centrarse en los hechos históricos y conseguir un catálogo de las obras realizadas. Por todo ello, el estilo de la biografía de Rejón es similar al que empleará Ceán Bermúdez en su posterior *Diccionario histórico* y muy diferente al método más literario y ampuloso de Luis Santiago Bado, a pesar de coincidir con éste en tantos puntos, tal y como veremos más adelante.

Una de las características más sobresalientes de las ofrecidas por Rejón de Silva, es su interés por buscar el apoyo de la documentación. Es especialmente importante que señale un crecido número de obras de mano de Salzillo, como harán posteriormente Bado y Ceán, en su caso nada menos que 1087. Pero a diferencia de los otros autores, Rejón dice basarse en la documentación del taller del escultor: “según el cómputo racional formado por los apuntamientos que han hallado entre los papeles de su estudio atienden al número de 1087”⁴¹.

Rejón también se muestra conciso en las fechas que aporta, a pesar de sus equivocaciones. Escribe correctamente la fecha completa del nacimiento – o más exactamente bautismo⁴² – de Salzillo, pero equivoca el año de la muerte, acertando en el día y en el mes pero escribiendo 2 de marzo de 1782 en vez de 1783. También reproduce correctamente la fecha de la muerte del padre, Nicolás Salzillo, en octubre de 1727⁴³ e, igualmente, el nombramiento de Francisco Salzillo como director de la Escuela Patriótica de Dibujo en 1779.

41 Anexo nº 1.

42 Incluso en la historiografía reciente se ha venido dando por buena la idea de que la fecha del bautismo de Salzillo fuese en realidad la de su nacimiento. Sánchez Moreno aprueba explícitamente dicha fecha, señalando que nacería el mismo día de su bautismo, J. SÁNCHEZ MORENO, *o. cit.* p. 41. Sin embargo, en la Edad Moderna española, lo más habitual era que el bautismo se realizara unos días después del nacimiento. Parece acertada la idea de Pardo Canalís, quien supuso que conocidos todos los nombres que se le impusieron a Salzillo en su bautismo, Francisco, Antonio, José y Gregorio, el nacimiento podría haber tenido lugar el día 9 de mayo, tres días antes de su bautismo, festividad doble de San Gregorio Nacianceno y de San Gregorio Ostiense, E. PARDO CANALÍS, *o. cit.* p. 13.

43 Rejón afirma que muere el 8 de octubre aunque debió producirse el 6 o el 7; véanse M.C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, “El escultor Nicolás Salzillo”, en *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, XXXVI, nº 3-4, pp. 255-296 (p. 259); P. SEGADO BRAVO, *El escultor Nicolás Salzillo y el trascoro de San Patricio de Lorca*, Murcia, 1984.; C. PEÑA

Especial importancia ofrece la noticia de las realizaciones en piedra de Salzillo, ya que se han puesto en duda por parte de la historiografía moderna⁴⁴. Al comienzo de su biografía, Rejón de Silva declara que “Con igual acierto y gusto trabajaba en Piedra q[u]e en Madera”⁴⁵. A diferencia de Bado y, siguiendo a éste, Ceán Bermúdez, quienes señalaban que la obra de los tondos de la iglesia de San Nicolás de Murcia, habían sido comenzados por José Salzillo y terminados por Francisco, Rejón atribuye a este último su completa realización y aprovecha para alabar de nuevo su trabajo en piedra:

“En la ciudad de Murcia, en la iglesia de San Nicolás, se encuentran, sobre las Puertas de dicha iglesia, dos medallones de Piedra en cada uno hecho un San Nicolás. Sus posturas sobre unas nubes y diferentes querubines y el santo en admiración, y echando la bendición, y el otro significando el caso del cautivo llevándolo dicho Santo de los cabellos, uno y otro grandemente ejecutados, pues era igual [la] habilidad de dicho artífice en la piedra”⁴⁶.

La negación del posible trabajo en piedra de Francisco Salzillo, ha servido tradicionalmente para que se rechazara igualmente la noticia, ya transmitida por Ceán, según la cual Salzillo habría sido reclamado para trabajar en las esculturas del Palacio Real de Madrid⁴⁷. Ceán había tomado la noticia de Luis Santiago Bado,

VELASCO – C. BELDA NAVARRO, “Francisco Salzillo, artífice de su ventura”, en Herrero Pascual, Ana María (et ault.): *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos*, Consejería de Educación y Cultura, Murcia, 2006, pp. 18-43 (p. 19).

44 En relación a los tondos pétreos de la iglesia de San Nicolás de Murcia, tradicionalmente se siguió el texto del *Diccionario* Ceán Bermúdez y la atribución a Francisco Salzillo con la posible colaboración de su hermano José; véanse J. FUENTES Y PONTE, *o. cit.* p. 47; A. BAQUERO ALMANSA, *o. cit.* p. 214; J. SÁNCHEZ MORENO, *o. cit.* pp. 98-100; Elías Tormo sin embargo, fue el primero que por razones estilísticas atribuyó dichos medallones pétreos a Jaime Bort, E. TORMO Y MONSÓ, *Levante (provincias valencianas y murcianas)*, Espasa Calpe, Madrid, 1923, p. 360, línea seguida por E. GÓMEZ PIÑOL, *Cat. Exp. Salzillo (1707-1783) Exposición antológica*, Iglesia de San Andrés – Museo Salzillo, Murcia, 1973, s.p.; E. GÓMEZ PIÑOL, “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* (1973), Granada, 1977, vol. II, pp. 500-514; por su parte C. BELDA NAVARRO, : “El gran siglo de la escultura murciana”, en *Historia de la Región Murciana*, Ediciones Mediterráneo, Murcia, 1984, vol. VII, pp. 400-519 (p. 496), afirma categóricamente que Salzillo “jamás trabajó en piedra”; E. HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *La fachada de la catedral de Murcia*, Asamblea Regional, Murcia, 1990, pp. 378-379, atribuyó los relieves a José Pérez y a Jaime o Vicente Bort; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Murcia-Albacete y sus provincias*, Aries, Barcelona, 1961, p. 91, mantuvo la atribución de los medallones a Francisco Salzillo, señalando que quizá fueran sus únicas obras en piedra; véase también a G. RAMALLO ASENSIO, *Francisco Salzillo... o. cit.* pp. 58-60.

45 Anexo nº 1.

46 Anexo nº 1.

47 C. BELDA NAVARRO, *Francisco Salzillo... o. cit.* p. 48; cree sin embargo la veracidad de la llamada G. RAMALLO ASENSIO, *Francisco Salzillo... o. cit.* p. 62.

pero éste y Rejón de Silva son más explícitos al referir el dato, ya que lo vinculan a la muerte del escultor real Giovanni Domenico Olivieri. Rejón escribe:

“Siendo intendente de ejercicio de la fábrica del nuevo Real Palacio de la Corte de Madrid, el Señor Don Baltasar Elgueta y Vigil, caballero comendador de la Orden de Santiago, le llamó para segundo maestro de escultor de Su Majestad, por muerte de Don N.[sic] Olivieri, cuyo honor no admitió por no separarse de la vista y cuidado de su amada madre y hermanos menores, a quienes asistió como padre hasta que tomaron estado”⁴⁸.

La noticia es contradictoria en sus fechas, por cuanto relaciona la llamada a Salzillo con la muerte del escultor real Giovanni Domenico Olivieri, ocurrida en 1762 y, sin embargo, vincula la negativa del escultor murciano a su deseo de no separarse de su madre, que había fallecido en octubre de 1745, y a la asistencia a sus hermanos, que ya eran completamente adultos en los años sesenta. Es interesante señalar que Ceán Bermúdez, quien no menciona a Olivieri, sí relaciona la llamada a Salzillo con la promoción que podría haber gozado en la corte al sustituir al escultor toscano. Sobre todo en la versión manuscrita, Ceán Bermúdez creía que Salzillo tuvo la posibilidad “tal vez la de ser Director de la Junta preparatoria y más adelante de la Real Academia de San Fernando” si hubiera aceptado la propuesta de la Corte, lo que vincularía el viaje a los años sesenta.

Un hecho que da verosimilitud a la llamada a la Corte es que todos los biógrafos, Rejón, Bado y Ceán, refieran que la llamada desde Madrid se realiza a través de Baltasar Elgueta Vigil, intendente del Palacio Real, quien llegaría a ser consiliario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴⁹. Es conocido que su hermano, Antonio Elgueta Vigil, residía en Murcia, era Secretario del Secreto del Santo Oficio de la Inquisición del Reino de Murcia y Caballero de la Orden de Santiago. Se había hecho famoso en la región por su libro *Agricultura de moreras y arte de la cría de la seda* (1761)⁵⁰. Era personaje de elevada educación artística, tanto como para redactar desde Murcia el informe que valoraba la colección que Giovanni Domenico Olivieri

48 Anexo nº 1.

49 C. BEDAT, *o. cit.* p. 32.

50 A. BAQUERO ALMANSA, *o. cit.* p. 153.

pretendía vender a la Corona⁵¹. También era conocida la promoción artística de los artistas levantinos que llevaba a cabo en la Corte⁵², entre ellos seguramente el alumno de Salzillo, Juan Porcel, quien realizó tres esculturas para el Palacio Real de Madrid⁵³.

Es bastante probable, por lo tanto, que un personaje como Antonio Elgueta, aficionado a las artes, fuese cercano a Francisco Salzillo y pudiera promover su invitación a la Corte a través de su hermano Baltasar, intendente del Palacio Real. No hay que olvidar el hecho señalado de que Antonio Elgueta fuese Secretario del Santo Oficio de la Inquisición del Reino de Murcia y Rejón señale que Salzillo “Fue nombrado por el Santo Tribunal de la Inquisición de Murcia por Revisor Censor de todas efigies, pinturas, dibujos a fin de que se reconociesen los que no estuviesen decentes para el culto o fuesen objetos deshonestos”⁵⁴, lo que revelaría la confianza depositada en él por Elgueta. Además, al hijo de Antonio Elgueta, Joaquín, se le menciona entre los notables murcianos que frecuentaban el taller de Salzillo en su vejez⁵⁵. Quizá todavía más importante para comprender la cercanía de los Elgueta con el escultor sea que, según el catálogo de Rejón, Joaquín Elgueta conservaba dos imágenes de Salzillo: “Una de Nuestra Señora de Aurora y otra de San Joaquín con la Niña en brazos y la Virgen con el Niño, las dos de talla su estatura de cinco palmos”⁵⁶. Por lo tanto, todo indica a considerar muy verosímil la noticia de que Francisco Salzillo fuera invitado a la Corte madrileña o, por lo menos, se le hiciese una propuesta de ese tipo a través de los Elgueta.

Rejón dedica apenas un par de frases a considerar el carácter de Salzillo, donde resalta su humildad y generosidad hacia los demás maestros: “Ejerció el Arte de modo que no lo hizo tan propio suyo cuanto de los otros Maestros, comunicándoles sus conceptos, conferenciando con ellos, y dándolos los Modelos, aconsejando siempre lo preciso que es el estudio en estos para asegurar la idea de la obra que se intenta: de modo que puede decirse, era todo para todos”. Asimismo, señala sus costumbres

51 M.L. TÁRRAGA BALDÓ, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1992, I pp. 166-171.

52 *Ibid.* I p. 168.

53 F.J. PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975, p. 205.

54 Anexo nº 1.

55 Así lo recoge A. BAQUERO ALMANSA, *o. cit.* p. 223.

56 Anexo nº 1.

“inocentes y ejemplares”, lo que le hizo suscitar la estimación de todas las personas “de distinción”, dando ejemplo de “cristiana resignación” en su última enfermedad.

Pero el auténtico esfuerzo lo dedica Rejón de Silva a llevar a cabo el primer catálogo detenido de las obras conocidas de Francisco Salzillo. Si la pequeña biografía le ocupa sólo dos planas de folio, el catálogo de obras se alarga hasta las dieciséis. Rejón se esfuerza por indicar no sólo el título y el lugar donde se conservan las esculturas, sino también por señalar sus dimensiones, si es una figura de tamaño natural o su volumen en palmos. También distingue de si se trata de una escultura trabajada en su totalidad o de una figura de vestir, en la que tan sólo aparecen trabajados “cabeza y manos”.

Rejón de Silva se muestra especialmente entusiasta con los Pasos escultóricos de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, donde “se conserva hoy la obra mayor que puede ofrecerse a un artífice para manifestar su mucho dibujo y habilidad”. La descripción de las figuras de La Cena hace recordar al Rejón traductor del *Tratado* de Leonardo da Vinci. Se muestra complacido por la variedad de las actitudes y los gestos de las figuras, “sin tener en semejanza una a otra”, pues le parece que el escultor consiguió con la pertinencia de sus poses mostrar el ánimo que mueve a cada uno de los personajes. Además de los Pasos, Rejón se siente especialmente admirado por la figura del *San Jerónimo*: “Esta es una de las obras que contestan todos los más inteligentes ser la más excelente que hizo”.

Pero quizá lo más interesante del escrito de Rejón es dónde encuentra la justificación de la importancia del arte de Salzillo. Es claro que la sensibilidad de Rejón de Silva, como la de Bado y la de Ceán Bermúdez, era más cercana al clasicismo casi institucionalizado por la Real Academia de San Fernando, que tenía la escultura clásica como modelo, por lo que la escultura sensual y estofada de Salzillo, sin posible referencia al mundo grecolatino, como señalará Ceán, no podía ser en principio un ejemplo especialmente valioso para estos tres autores. Sin embargo, como veremos seguidamente, todos ellos encontrarán un camino estéticamente válido para lograr la reivindicación del escultor murciano.

La estimación de Rejón por el arte de Salzillo es especialmente interesante porque entra de lleno en una polémica historiográfica que estaba plenamente vigente entre los escritores españoles interesados en las Bellas Artes durante esos años. A pesar de la importancia del credo de Anton Raphael Mengs y el clasicismo que transmitió su figura y, sobre todo, la publicación de sus *Obras* en 1780 gracias a la edición de Nicolás Azara, las opiniones de los contemporáneos no eran tan uniformes como hasta hace unos años se consideraba⁵⁷.

Una de las razones para ello tenía un componente patriótico y era la defensa del arte español y, especialmente, la escuela española de pintura, que fue amparada de la displicencia e incluso del desprecio que había causado la pintura y el arte español en una variada pléyade de autores extranjeros. Esta defensa, ejercida por un buen número de autores españoles, se basó en el soberbio naturalismo que demostraba la escuela española⁵⁸. Sin embargo, el armazón de la teoría del Bello ideal propugnado por Mengs, establecía una escala descendente en la que el naturalismo, el único en el que destacaban los pintores españoles según el pintor y tratadista bohemio, sólo ocupaba el quinto lugar en importancia. Por lo tanto, el denominado estilo sublime, la cima de la belleza, no se había producido en toda la historia del arte español. Para Mengs, los practicantes del estilo natural, eran aquellos que “no han sabido el arte de mejorar sus originales, ni de escoger lo mejor de la Naturaleza; y que solamente la han sabido copiar como el acaso se la ha presentado, ó como regularmente se halla” y eso incluía a los mejores representantes de la Escuela española: “como Velázquez, y mucho menos los demás Pintores de la Escuela Española, no tuvieron ideas exactas del mérito de las cosas Griegas, ni de la Belleza, ni del Ideal, se fueron imitando unos á otros: y los de más talento imitaron la verdad; pero sin elección, quedando puros naturalistas”⁵⁹. La defensa de la Escuela española fue el principal elemento de duda por parte de los teóricos y aficionados hispanos al clasicismo de Mengs, y la defensa del naturalismo se

57 A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *o. cit.* pp. 156-184.

58 A. ÚBEDA DE LOS COBOS, “¿Zeuxis o Velázquez? La reivindicación nacionalista en la definición del primer neoclasicismo español”, en *Hispania. Revista española de historia*, vol. 56, nº 192, 1996, pp. 51-62.

59 A.R. MENGS, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por don Joseph Nicolas de Azara*, Imprenta Real, Madrid, 1780 [existe edición facsímil con prólogo de Mercedes Águeda, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1989], pp. 210 y 267.

convirtió en difícilmente justificable desde la ortodoxia clasicista, abriéndose un debate que colocó a muchos teóricos españoles en una situación especialmente ambigua⁶⁰.

A Rejón de Silva tampoco le quedó abierto ningún otro camino para estimar el arte de Salzillo que la excelencia del maestro en la copia o imitación del natural. No era la primera vez que Rejón defendía a los artistas españoles a través de la defensa del naturalismo. En 1786 había ponderado a la escuela pictórica española en su obra *La pintura*. Aquí, Rejón se explayaba en la defensa de los artistas hispanos de los ataques de los críticos extranjeros, el naturalismo quedaba justificado y los artistas españoles eran exaltados por el valor ejemplar de sus cuadros⁶¹. Rejón reconoce que los artistas españoles no han llegado a la belleza ideal, pero lo compensaron por la imitación perfecta de la naturaleza:

“...verá el inteligente, que si no alcanzaron aquella ideal Belleza, que en algunos asuntos exige el gusto sábio y refinado, y que en rigor casi no se encuentra en ninguna de las obras de los mas célebres Pintores; supieron á lo menos dar á los objetos una hermosura poco comun en todos ellos, ya en quanto á la elegancia de las formas, y yá en quanto al colorido, dexándolos al mismo tiempo tan parecidos á la misma verdad, que puede algunas veces equivocárse la vista, y darse por engañada al contemplar la sombrasa naturalidad, con que están pintados no pocos quadros de los mencionados Artífices”⁶².

Idéntica característica encontrará el autor para justificar la defensa del arte de Salzillo quien, escribe Rejón, siguió “el sumo estudio en modelar y dibujo del Natural”, de ahí que sus grandes obras, como el San Jerónimo, “equivocan con la misma verdad”, o que la Virgen de las Angustias procedente de la iglesia de San Bartolomé de Murcia, posea un “natural nada afectado”, mientras la figura de Cristo “está diciendo la verdad de donde está copiado”⁶³.

En este camino de la defensa del naturalismo como componente sobresaliente del arte de Francisco Salzillo, seguirán a Rejón de Silva Luis Santiago Bado y Juan

60 A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *Pensamiento artístico... o. cit.* pp. 300-320.

61 F.J. LEÓN TELLO – M.V. SANZ SANZ, *o. cit.* p. 360.

62 D.A. REJÓN DE SILVA, *o. cit.* p. 94.

63 Anexo nº 1.

Agustín Ceán Bermúdez pero, como veremos seguidamente, cada uno de ellos aplicará sus propios criterios estéticos.

Luis Santiago Bado era hijo de un comerciante genovés establecido en Murcia, donde nació en 1751. Realizó los primeros estudios en el Seminario Conciliar de San Fulgencio. Tras enviudar, se ordenó sacerdote, llegando a ser visitador parroquial de Alcantarilla y beneficiado de la iglesia de San Lorenzo de Murcia. Bado se ofreció a la Junta de la Real Sociedad de Amigos del País de Murcia en febrero de 1779, proponiéndose para enseñar Aritmética y Geometría y la “perfecta delineación de los cinco órdenes de arquitectura” que, dice en su declaración, enseñan los tratados de Vignola, Palladio, Scamozzi y Serlio. Se le recibió como profesor de la Sala de Elementos Matemáticos de la Escuela Patriótica de Dibujo en noviembre de ese mismo año, hasta ser reconocido como catedrático de la Real Casa-Academia de Matemáticas, ocupación que compatibilizó con la de catedrático de matemáticas en el Colegio de Teólogos de San Isidoro. Redactó varios planes para la enseñanza de las matemáticas y la geometría en la Escuela de Dibujo, publicando un *Compendio de matemáticas* (1793). Igualmente, fue requerido para realizar informes y dictámenes sobre diferentes obras de arquitectura e ingeniería. También estuvo entre los fundadores del *Correo de Murcia* en 1792⁶⁴, periódico en el que publicó habitualmente, en ocasiones sobre temas artísticos, defendiendo la enseñanza de las matemáticas para los arquitectos y alarifes en la Escuela de Dibujo. También publicó escritos satíricos, religiosos y políticos como firme defensor de la causa absolutista, y acabó sus días como Secretario supernumerario del Santo Oficio de la Inquisición, cuando esta institución daba sus últimas bocanadas⁶⁵.

64 Sobre este periódico bisemanal, que estuvo en circulación entre 1792 y 1795, y en el que vimos que también publicaba Rejón de Silva, véase J. HERNÁNDEZ FRANCO, "Prensa y propaganda contrarrevolucionaria. El Correo literario de Murcia (1792-1795)", en C. M. CREMADES GRIÑÁN-A. DÍAZ BAUTISTA (coords.), *Poder ilustrado y Revolución*, Universidad de Murcia, Murcia, 1991, pp. 109-128.

65 J.P. TEJERA Y R. DE MONCADA, *o. cit.* I pp. 72-84; J.P. TEJERA Y R. DE MONCADA, *Biblioteca del murciano o Ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico de la literatura en Murcia. Formado, dispuesto y compilado por Don José Pío Tejera y R. de Moncada*, Editorial García Enciso, Madrid, 1941, II pp. 231-236; C. BELDÁ NAVARRO – C. PEÑA VELASCO, "Contra los <<alarifes ignorantes>>. Una reflexión sobre el estado de la arquitectura en Murcia a finales del siglo XVIII", en *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el Arte Español*, UNED, Madrid, 1994, pp. 531-535; F. CANDEL CRESPO, "Catolicismo y Prensa en el primer liberalismo murciano. Puntualizaciones en torno a Don Luis Santiago Vado y Rosso, sacerdote y periodista (1751-1833)", en *Anales de Historia Contemporánea*, nº 12, 1996, pp. 385-393; D. CRESPO DELGADO, "De arquitectura y arquitectos en los papeles periódicos españoles anteriores al 1808", en *Boletín de arte*, nº 25, 2004, pp. 355-370; A. MARTÍNEZ RIPOLL, *o. cit.* pp. 30-35. A Luis Santiago Bado se le ha prestado una atención todavía parcial y poco profunda, personaje de muy diversos intereses, merecería un estudio más concreto, al menos hacia sus escritos relacionados con las Bellas Artes.

Por lo tanto, Bado participó en la Escuela de Dibujo desde el año de su fundación, 1779, y convivió allí con Salzillo durante los últimos años del escultor. De este modo, debió ser el único de los tres biógrafos que conoció personalmente a Salzillo. Además, tuvo la posibilidad de consultar a otras personas que conocieron a Salzillo en su juventud, tal y como él mismo escribe sobre el hermano presbítero, Patricio Salzillo, al que cita en su biografía viviendo “actualmente”⁶⁶.

El texto de Bado (Imagen nº 2) se muestra cercano al de Rejón de Silva, sin embargo su concepción de la biografía e incluso de la defensa del arte de Francisco Salzillo, son completamente diferentes. Bado parece contar con el texto de Rejón o partir de una fuente común, pues ofrece similares informaciones. Pero también corrige, omite y añade otras y, sobre todo, a partir de datos similares construye un texto de mucha más coherencia literaria. Si Bado también distribuye su texto entre una primera parte biográfica y una segunda dedicada al catálogo de las obras escultóricas, en este caso la parte biográfica ocupa un espacio mucho mayor mientras que el catálogo nunca llega a ser tan pormenorizado como el realizado por Rejón de Silva.

Que Bado debía contar con el texto de Rejón de Silva también lo probaría que reproduce abundantes frases cercanas a su texto, como puede comprobarse al comienzo de la biografía, o en el pasaje de la descripción del Paso de la Cena de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Bado también coincide con Rejón en muchas noticias, como el nombre y procedencia de los padres, la primera obra de Francisco Salzillo, su nombramiento como censor de imágenes de la Inquisición, la fecha de nacimiento, e incluso la del fallecimiento, a pesar del enrevesamiento del texto de Bado⁶⁷. Sin embargo, el matemático va añadiendo algunos datos y noticias, como el bautismo del escultor en la iglesia de Santa Catalina, su entierro en el convento de las Capuchinas o la existencia de un profesor que le enseñó los primeros

66 Sabemos que Patricio Salzillo falleció el 12 de marzo de 1800, J.L. MORALES Y MARÍN, *o. cit.* p. 11.

Como la biografía realizada por Bado fue transcrita en el artículo de A. MARTÍNEZ RIPOLL, *o. cit.*; nos remitimos a él para las citas del texto.

67 La fecha de fallecimiento de Salzillo escrita por Bado y transmitida por Ceán Bermúdez ha dado lugar a ciertas confusiones. Bado indica que Salzillo "cumplió el término de su carrera a los 74 años, 10 meses y 20 días de edad", es decir la distancia entre la fecha de nacimiento, 12/5/1707 y la que tanto Rejón como Bado creyeron correcta, 2/3/1782, equivocándose ambos por un año. Ceán debió leer el texto de Bado y no entró a sumar días ni meses sino los 74 más 1707, por lo que anotó que Salzillo murió en 1781, fecha que se dio por buena hasta el descubrimiento moderno de la documentación de su fallecimiento y entierro.

rudimentos del dibujo, el presbítero Manuel Sánchez. También informa con más detalle del número de hermanos y hermanas de Salzillo, de los discípulos del escultor y de la creación de una escuela en la casa del artista.

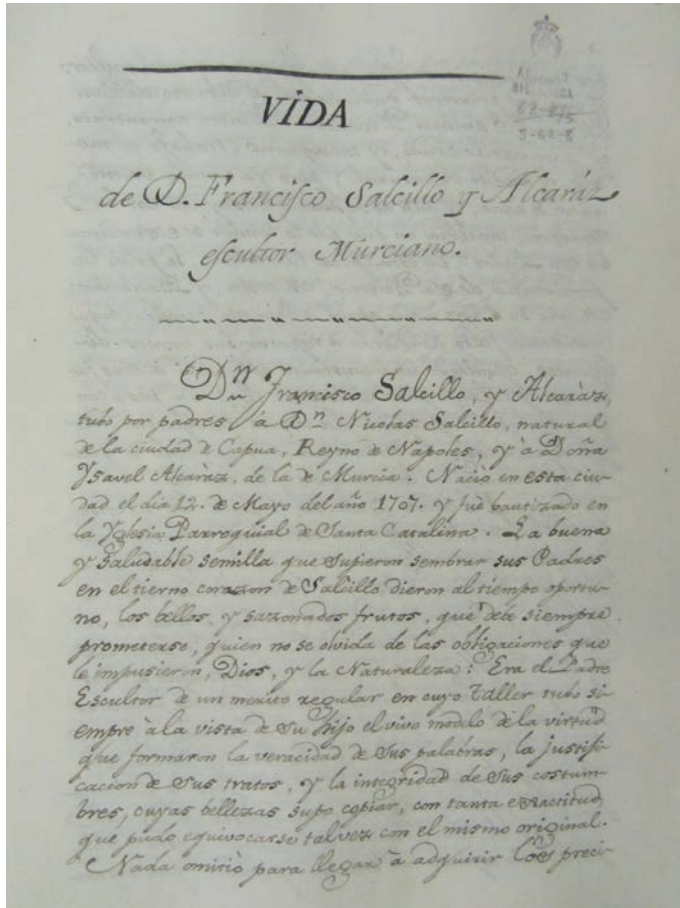


Figura 2. Luis Santiago Bado: *Biografía de Francisco Salzillo.*

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Sig. 5-62-8, fol. 43r.

Rejón se sentía más cercano a la sensibilidad manifestada por otros autores quienes, como Ceán Bermúdez, querían dotar a las biografías de hechos contrastados, evitando en todo lo posible las anécdotas más o menos legendarias. Sin embargo, Bado crea una biografía plenamente literaria en la mejor tradición de las biografías de artistas. Interpreta las acciones de Salzillo de un modo muy personal y rompe el tono

austero y ceñido a los hechos que utilizó Rejón de Silva. De ahí, por ejemplo, que desarrolle la larga anécdota sobre el pobre Aluzema, que le sirve a la vez para ensalzar las cualidades artísticas de Salzillo y la protección que la Providencia le dispensaba.

Bado utilizó un estilo ampuloso y grandilocuente, casi de folletín. Solo en el primer folio ya queda claro el tono y el objetivo del autor hacia el artista: “La buena y saludable semilla que supieron sembrar sus padres en el tierno corazón de Salcillo dieron al tiempo oportuno los bellos y sazonados frutos, que debe siempre prometerse quien no se olvida de las obligaciones que le impusieron Dios y la naturaleza... En esta época tan crítica le privó la Providencia de su director, maestro y bienhechor... el grave peso con que acababa de oprimirle la mano omnipotente... su alma, que no se había formado para vivir reducida a unos límites serviles, desplegó sus fuerzas y arrojando a todos los impedimentos y temores puso intrépido las primeras huellas en el camino que debía llevarle a descansar algún día en el templo del honor y de la fama”.

El personaje que describe Bado parece directamente relacionado con la hagiografía sagrada y el relato de las vidas de santos. No hay que olvidar que Bado cultivó también una prolífica veta de literatura religiosa en prosa y en verso⁶⁸. En su biografía, Salcillo aparece santificado por el arte como cualquier mártir barroco lo estaría por la vida penitente. Se crea así un personaje sin matices, que no conoce la envidia y al que las penalidades del camino no enturbian su noble espíritu. Se podría considerar que desde la generosidad y modestia con la que definía Rejón de Silva el carácter de Salzillo, Bado ha creado un personaje novelesco, al que los reveses de la Providencia no hacen sino afianzar en su vocación artística, que se vive casi como experiencia mística.

Bado también recogió la idea de Rejón de ensalzar a Salzillo como fiel estudioso e imitador de la naturaleza. Incluso relata anécdotas sobre la necesidad del escultor de tener modelos vivos ante sí para representar sus figuras y, por lo tanto, acoger en su casa a todo pobre forastero y peregrino que llegara a la ciudad. De ahí que Salzillo fuese “un naturalista excelente que llegó hasta donde puede alcanzar el arte por el camino de la imitación”. Pero en este camino, Bado dio un importante y erudito paso adelante. El matemático hizo hincapié en la imposibilidad que tuvo

68 J. P. TEJERA Y R. DE MONCADA, *Biblioteca del murciano...* I pp. 72-84.

Salzillo para educarse en los ejemplos de la Antigüedad, por lo que no le quedó otro camino que adherirse a la imitación del natural. Si bien, señala Bado, no fue otra la vía seguida por los primeros escultores griegos: “privado Salzillo de todo arbitrio para adquirirse el fondo de conocimientos necesarios a enriquecer su idea, y formarle el gusto, se refugió al poderoso asilo de la sabia naturaleza... se propuso imitar a aquellos primeros célebres estatuarios de la Antigüedad, que no tuvieron otro modelo en sus obras”.

De este modo, Bado trazó un camino que superaba al Salzillo simplemente naturalista. El matemático añadió otro escalón al arte de Salzillo que ni Rejón de Silva ni Ceán Bermúdez se atrevieron a ascender. Para Bado, el escultor murciano, a través de su estudio de la naturaleza, consiguió trascender del natural para llegar a representar el Bello Ideal, aquel que teóricos del clasicismo como Anton Raphael Mengs habían propuesto que se adquiría a través de la selección de la naturaleza, pues en ésta, como veíamos, nunca se encontraba la belleza perfecta. Así refiere Bado el proceso llevado a cabo por Salzillo para conseguir la tan perseguida Belleza ideal:

“Fue Salzillo, según se infiere de lo que dejó insinuado, un naturalista excelente que llegó hasta donde puede alcanzar el arte por el camino de la imitación y que supo hermopear sus estatuas con las más bellas formas, nobleza de carácter y grandiosidad, dejándose ver en algunas aquella hermosura sobrehumana que llamamos belleza ideal, como se acredita en la admirable Dolorosa, Señor de la Cena, Oración y Ósculo, que existen en la ya citada ermita de Nuestro Padre Jesús”.

Se puede comprobar que Luis Santiago Bado, como Rejón, admiraba por encima de todas las figuras de Salzillo, las realizadas para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, que en otro pasaje califica de “depósito de las riquezas del arte”. Pero de la misma forma que Bado convirtió a Salzillo en una especie de mártir del arte, que aguantaba estoicamente los golpes de la Providencia, también le condujo desde el estudio de la naturaleza hasta la consecución de la Belleza ideal y, de ahí, como un nuevo Mengs o Poussin, a convertirse nada menos que en un artista “filósofo”, aislado en una profunda meditación sobre lo Bello:

“No había objeto de cuantos ofrece a la vista su vasto y delicioso imperio, que no lo mirara este profesor, con los ojos de un filósofo prudente: cada cual le era como una página del gran libro en que se había propuesto estudiar. Conocía que la Naturaleza es sabia, pero también que no todas sus producciones están marcadas con el carácter de lo bello, y esto le hacía cauto en su estudio, correcto y admirable en su ejecución. A proporción que se aumentaba su estudio y profunda meditación, crecía su opinión y fama”⁶⁹.

Para Bado, que no quería privar a su biografiado de ninguna excelencia, Salzillo podía ser contemplado como un nuevo Caravaggio o Velázquez, pues necesitaba la cercanía de los modelos para la exacta reproducción del natural. Pero, a la vez, también podía ser admirado como un nuevo Mengs, pues conseguía modificar la naturaleza misma hasta alcanzar el Bello Ideal a través de la reflexión. Y así llegaba a la condición de artista filósofo. Si muchos de los teóricos artísticos de finales del siglo XVIII vivieron en la permanente contradicción entre la alternativa de los postulados del Bello ideal mengsiano y la defensa del naturalismo de la escuela española, Bado no tuvo embarazo en unificarlas en la figura de Francisco Salzillo. Un exceso que, como veremos, no secundará Juan Agustín Ceán Bermúdez.

Otro punto realmente interesante en la biografía que Bado dedica a Salzillo, es la evolución que certifica en su arte, característica que no desarrollaron los otros biógrafos y que es poco común en las biografías de artistas de la época. Aunque no es muy explícito en el proceso seguido por el escultor, sí distingue con claridad dos estilos bien diferentes en sus realizaciones. Al hablar de su falta de “estudio de las obras maestras del antiguo” y cómo Salzillo tuvo que evolucionar de manera personal sin ese auxilio, compara sus obras maestras con las de la primera época, para llegar a distinguir dos momentos bien diferentes en su evolución artística: “Sus obras maestras, y la primera que hizo de Santa Inés, presentan al juicioso observador dos términos que abrazan casi una inmensa distancia, pero que reúne y determina entre sí una continuada serie de observaciones, fatigas, laboriosidad y estudio”. En otro momento es igualmente expresivo de la distancia recorrida por Salzillo entre sus primeras obras y aquéllas que reconoce como maestras. Al describir las esculturas de

69 Anexo nº 2.

la iglesia de San Pedro de Murcia, declara que en ella “se veneran Santa Bárbara y San Pedro penitente; aquélla, una de sus primeras obras que, aunque de bastante mérito, no es comparable con el San Pedro, que fue ejecutado en tiempos muy posteriores y cuando se había ya familiarizado Salcillo con la naturaleza”. Las palabras de Bado constituyen sin duda un precedente valioso e interesante a la moderna división del arte de Salcillo en tres etapas evolutivas⁷⁰.

José Agustín Ceán Bermúdez había nacido en Gijón en 1749. Vinculado a Gaspar Melchor de Jovellanos desde su adolescencia, le acompañó a la Universidad de Alcalá de Henares y posteriormente a Sevilla, donde Jovellanos fue nombrado Alcalde del Crimen de la Audiencia de la ciudad en 1767. Ya en Sevilla participó en la recién creada Academia de las Tres Nobles Artes, donde practicó el dibujo para después instruirse durante algunos meses en Madrid bajo la tutela de Anton Raphael Mengs. Además de sus trabajos oficiales en el Banco de San Carlos, en el Archivo de Indias de Sevilla y en la Secretaría de Estado de Gracia y Justicia, su relación con las Bellas Artes fue constante, siendo nombrado consiliario de la Real Academia de San Fernando. Todavía son pocos los estudios dedicados a Ceán Bermúdez en comparación con su importancia para la historia de las Bellas Artes en España, pues su producción – buena parte de ella conservada todavía manuscrita – es extraordinaria y verdaderamente pionera en el estudio de la Historia del Arte. Como muestra baste citar su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800), o la edición de las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* de Eugenio Llaguno (1829), verdaderos hitos todavía imprescindibles para nuestra historiografía⁷¹.

Aunque sigue faltando un estudio detenido sobre el proceso de redacción del *Diccionario* de Ceán Bermúdez y las fuentes de las que dispuso para su elaboración, en el caso de Murcia tenemos bastantes datos para conocer el proceso de recopilación

70 Ya presente en A. BAQUERO ALMANSA, *o. cit.* p. 230; sobre el tema véase G. RAMALLO ASENSIO, "Francisco Salcillo y la estética neoclásica", en *Imafronte*, nº 14, 1998-1999, pp. 227-250.

71 Sobre Ceán Bermúdez, el estudio más completo sigue siendo el de J. CLISSON ALDAMA, *Juan Agustín Ceán-Bermúdez escritor y crítico de Bellas Artes*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1982; véanse también J. MARTÍN ABAD, "Obras manuscritas y papeles de Ceán Bermúdez en la Biblioteca Nacional", en *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, nº 1, 1991, pp. 3-42; E. SANTIAGO PÁEZ, *El gabinete de Ceán Bermúdez. Dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Gijón, Museo-Casa Natal de Jovellanos, 1997; J. MAIER ALLENDE, "Ceán Bermúdez, Juan Agustín", en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, R.A.H., 2011, vol. XIII, pp. 29-32, y D. CRESPO DELGADO – D. GARCÍA LÓPEZ, "Ceán Bermúdez y la Historia del Arte la Pintura", en J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Historia del Arte de la Pintura en España*, ed. de D. García López y D. Crespo Delgado, Gijón, KRK, 2016.

de noticias y sus informantes. En la biografía de Salzillo, Ceán deja anotado sobre su fuente de información un escueto “Noticias de Murcia”. Así hace también en el caso de otros artistas murcianos o asimilados a dicha ciudad, como Lorenzo Vila, “Notic[ias] de Murc[ia]” y su padre Senén Villa, “Not[icias] de Murc[ia] y Cartag[ena]”⁷². Sin embargo, en el Prólogo de su *Diccionario*, es bastante más elocuente al agradecer “al señor D. Josef Vargas Ponce, nuestro académico de S. Fernando, por las [informaciones] de la iglesia de Murcia y de otros templos de aquella ciudad, y de la de Cartagena”⁷³. Efectivamente, como veremos más adelante, José Vargas Ponce se convertiría en un colaborador fundamental para Ceán en la recogida de noticias en Murcia y, especialmente, para la elaboración de la biografía de Salzillo. Del tesón para la recogida de este tipo de información que poseía Vargas y Ponce, tenemos buena muestra en las agradecidas palabras que le dirigía Ceán en 1803, cuando colaboraba en las noticias de arquitectos para la edición de la obra de Llaguno: “Es Vm. el hombre más escudriñador que he topado entre los de mi facción, y que si la Providencia me deparara otro tal en cada provincia, sería mi obra de los arquitectos la obra más completa que hubiera leído y visto los más famosos biógrafos del mundo”⁷⁴.

Ceán Bermúdez también nos informa en el Prólogo de su *Diccionario* de que entre las numerosas tierras que había visitado por España, se encontraba Murcia⁷⁵. Aunque poco conocido, afortunadamente nos queda el relato de mano del propio Ceán de su viaje murciano, que completaba un periplo por Extremadura y Andalucía durante el verano y el otoño de 1788. En el reino de Murcia permanecerá desde el 6 hasta el 28 de octubre, en visita oficial por su trabajo en el Banco de San Carlos. Ceán describe su paso por Lorca, Cartagena y Murcia, ciudad esta última que le gusta especialmente: “Esta ciudad acaso será la mejor situada de toda España, en una basta llanura y rodeada de su fertilísima y regada huerta en granos, moreras, naranjos, verduras exquisitas frutas y otras cosas”. Opinión muy diferente a la que le produce la arquitectura de su catedral: “Su Catedral, aunq[u]e adornada exteriormente con una gran fachada llena de estatuas columnas, arcos y ventanas, nichos, y otras mis cosas malas,

72 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *o. cit.* VI p. 32 y V pp. 234 y 236, respectivamente.

73 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *o. cit.* I p. XVI, en nota 9.

74 M. DE SEONANE, *o. cit.* p. 22.

75 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *o. cit.* I p. XX.

y con su altissima torre, que aun no está acabada, y que no es de pexima Arquitectura, no se tiene cosa particular que notar, ni en su fabrica interior, ni en su adorno⁷⁶.

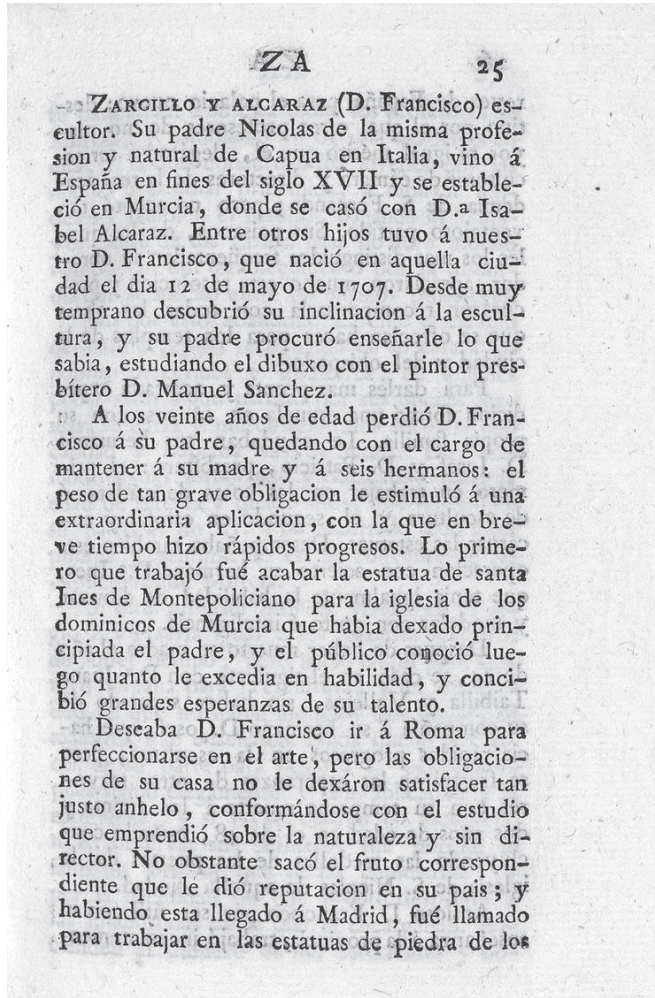


Figura 3. Juan Agustín Ceán Bermúdez: *Biografía de Francisco Salzillo*, en su *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. VI p. 25.

Es interesante hacer constar que la biografía de Ceán introducida en su *Diccionario* (Imagen nº 3), y que hasta hace pocos años era utilizada como la única

76 B.N.E, Mss. 21454/5, "Ceán Bermúdez por Andalucía, Murcia y Valencia", fol. 14v.

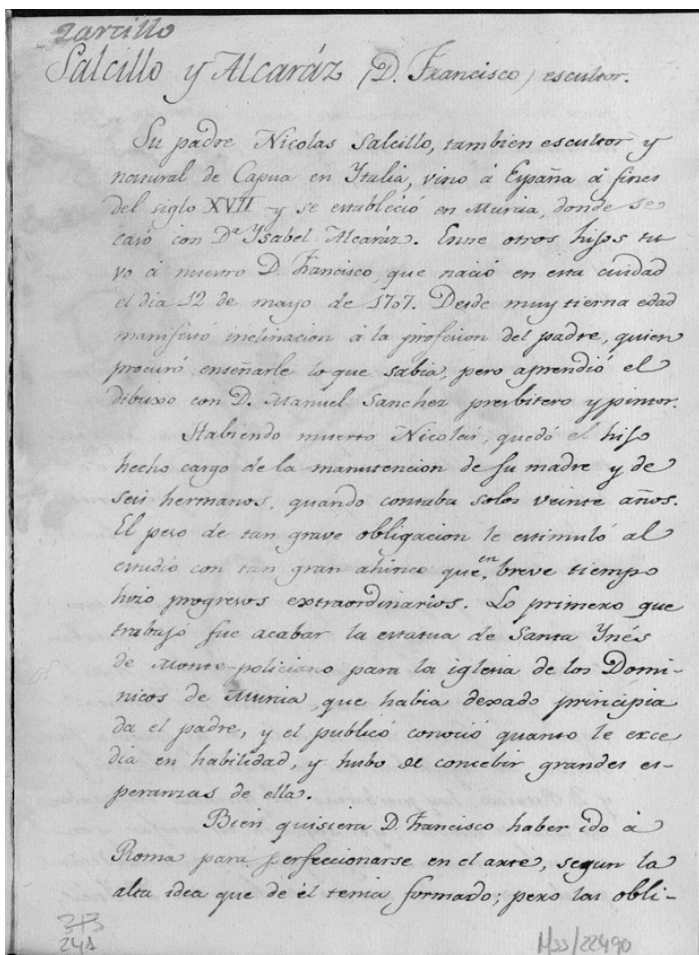


Figura 4. Juan Agustín Ceán Bermúdez: *Biografía de Francisco Salzillo*, Biblioteca Nacional de España, Mss. 22490, fol. 241r.

fuentes antiguas sobre la vida de Salzillo, cuenta con el precedente del propio manuscrito redactado por Ceán, previo al texto impreso y que hasta el momento no había sido estudiado⁷⁷ (Imagen nº 4). El manuscrito es especialmente revelador para conocer el método de trabajo de Ceán Bermúdez a la hora de trasladar su texto a la imprenta, puesto que además de los aspectos formales que modifica, también podemos comprobar cómo todavía realiza un último filtro para eliminar lo anecdótico de su obra.

77 B.N.E., Mss. 22490, fols. 241r-249r, ahora en nuestro Anexo nº2.

En su manuscrito todavía nos encontramos un incidente que añade al escribir sobre el Paso de los Azotes en la Capilla del Cristo Nazareno: “Aun vive la viuda de un barbero, que venerando el christo de este paso desde su valcon el año que salió á la calle la primera vez, anegado en lágrimas espiró repentinamente en aquel sitio”⁷⁸. Anécdota que, siguiendo el criterio ya comentado de eliminar las fábulas e historietas, se excluyó de la edición impresa. Será una más de las diferencias apreciables con la biografía de Luis Santiago Bado.

Es claro que Ceán contó con un traslado de la biografía de Salzillo escrita por Luis Santiago Bado y ésta debió llegarle a través de su amigo, el citado José Vargas Ponce (1860-1821). Éste era un militar y marino, muy cercano también a Jovellanos, miembro de la Real Academia de la Historia, que fue destinado a Cartagena en septiembre de 1795 y pasó a Murcia al año siguiente, donde recuperó la salud viajando por la provincia y recopilando informaciones sobre una variada pléyade de intereses, entre ellos, noticias artísticas para el *Diccionario* de Ceán Bermúdez.

En julio de 1796, Vargas escribía desde Murcia a Ceán Bermúdez informándole de la historia y funcionamiento de la Escuela de Dibujo de Murcia, que calificaba muy negativamente y de donde tan sólo valoraba la “Sala de Aritmética”, citando a Luis Santiago Bado como director principal de matemáticas⁷⁹. Esta información ya señalaba el nombramiento de Salzillo como director de la Escuela en 1779 y sirvió a Ceán Bermúdez para elaborar un pequeño texto sobre la Escuela Patriótica de Dibujo de Murcia, que ubicó en su manuscrito como apéndice de la biografía de Salzillo, pero que quedó inédito al no trasladarla a la edición impresa. En dicho texto, Ceán recogía también la actividad de Luis Santiago Bado como profesor de matemáticas de la Escuela⁸⁰ (imagen nº 5).

78 Anexo nº 2.

79 Carta de Vargas a Ceán, Murcia 2/9/1796, en C. FERNÁNDEZ DURO, *Correspondencia epistolar de D. José de Vargas y Ponce y otros en materias de arte, coleccionadas por D. Cesáreo Fernández Duro y publicadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1900, pp. 68-70. Sobre la Escuela de dibujo véanse A. VICENTE GUILLÉN, “La Escuela Patriótica de Dibujo o Academia de Bellas Artes, una Institución creada por la Real Sociedad Económica Murciana”, en *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*, Universidad de Murcia, Murcia, 1976-1977, pp. 777-794; y C. PEÑA VELASCO, “Francisco Salzillo Primer Director de la Escuela Patriótica de Dibujo (1779-1783)”, en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*, Consejería de Cultura y Educación, Murcia, 1983, pp. 153-167.

80 Anexo nº 2.

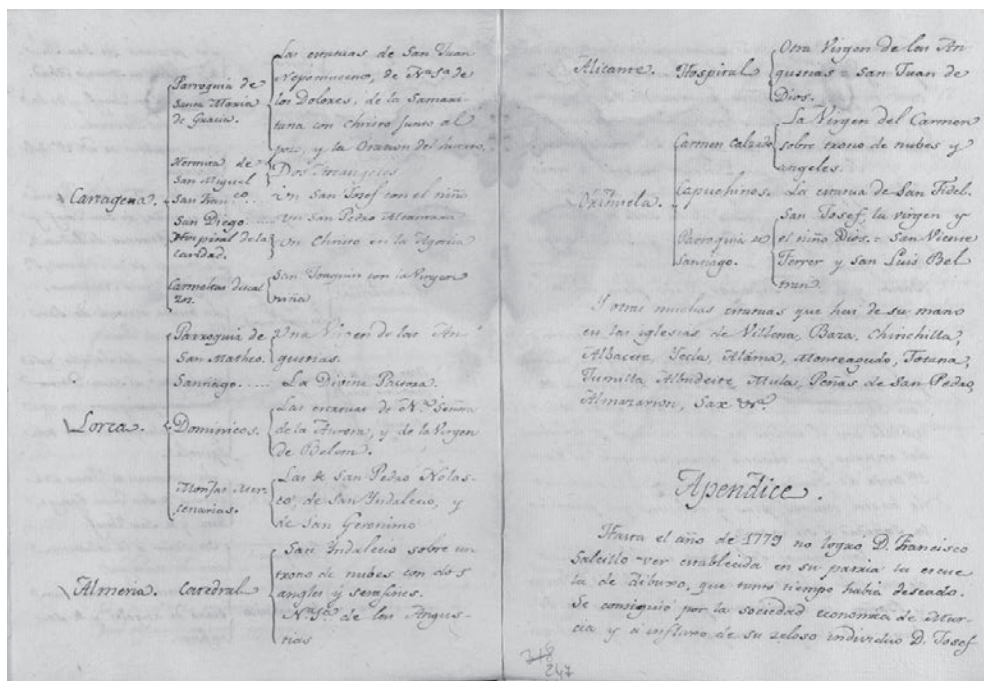


Figura 5. Juan Agustín Ceán Bermúdez: *Biografía de Francisco Salcillo*, Biblioteca Nacional de España, Mss. 22490, fols. 246v-247r.

En 1797, Vargas de nuevo ofrecía información a Ceán sobre la Capilla de los Junterones y algunos artistas murcianos, pintores, escultores, arquitectos de maderas y sobre la Escuela de bordados⁸¹. Vargas, además, había contado con la ayuda del propio Rejón de Silva, quien le había escrito en marzo de 1796, indicándole lo más notable que podía visitar en Murcia en relación con las Bellas Artes⁸².

La correspondencia de Luis Santiago Bado también da noticia de la biografía de Salcillo. Con fecha de 22 de marzo de 1797, el matemático envió un escrito que decía: “Amigo y Señor Don Joaquín. Sírvase Vm. De remitirme la vida de Salcillo, para que la vea un amigo transeúnte, y si Vm. la necesita aún, avísemelo para volvérsela

81 C. FERNÁNDEZ DURO, *o. cit.* pp. 80-82.

82 *Ibid.* pp. 66-68.

después”⁸³. El amigo transeúnte seguramente era el propio José Vargas Ponce⁸⁴. Éste escribió el relato de su viaje murciano años después y, utilizando la tercera persona, explicaba la recopilación de noticias de artistas para Ceán Bermúdez, entre las que se encontraban las referentes a Salzillo: “[Vargas] visitó casi todo este reino; vio el famoso pantano de Lorca, formó su plano, observó cuanto estuvo a su alcance, registró con esmero los archivos públicos, acopió muchos documentos para la vida de Cascales, de D. Diego Saavedra Fajardo y otros eruditos de aquel país, para la del célebre escultor Sarcillo [sic] y otros artistas, cuyos apuntes remitió a Ceán, como este mismo ha publicado”⁸⁵. En otro escrito autógrafo de Vargas, en el que se refiere a los datos que ha tomado para realizar la biografía de Diego Saavedra Fajardo, también menciona que ya había recopilado las noticias para la vida de Salzillo:

“En efecto, después de cansadas investigaciones en los Archivos de Murcia y Cartagena y otros enredador, tenemos con qué texer su vida y ofrecerla al juicio de la Academia (D. Diego Saavedra Fajardo), luego que se coordine como la mayor parte de lo hasta ahora referido. La del célebre Escultor Salzillo como de menos valia ya lo está”⁸⁶

Por lo tanto, el “escudriñador” Vargas, que se encontraba recogiendo información sobre la Escuela de Dibujo – donde elogiaba a Bado – y los artistas murcianos, se debió interesar inmediatamente cuando tuvo noticia de que el matemático había redactado una biografía de Salzillo, para después copiarla y enviarla a Ceán Bermúdez durante ese mismo año de 1797.

Quizá sea un buen momento para recopilar lo dicho sobre las fechas de composición de las tres biografías de Salzillo. Ya vimos cómo Rejón de Silva se encontraba en Murcia en octubre de 1792, plenamente integrado en la Sociedad

83 Archivo Municipal de Murcia (A.M.M.) Mss. N° 12-E-38: “*Versos y Papeles del Presbítero Beneficiado Don Luis Santiago Vado, 1751-1833*”, citado en A. MARTÍNEZ RIPOLL, *o. cit.* p. 32.

84 Así lo considera también A. MARTÍNEZ RIPOLL, *o. cit.* p. 32.

85 Real Academia de la Historia (en adelante R.A.H.), Sig. RAH-9-4230-10, publicado en C. FERNÁNDEZ DURO, “Noticias póstumas de D. José Vargas Ponce y de D. Martín Fernández de Navarrete”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 24, 1894, pp. 500-546; e igualmente en J.M. ABASCAL – R. CEBRIÁN, *José Vargas Ponce (1760-1821) en la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2010, p. 82.

86 R.A.H., Sig. 9-7122-8: “Noticia de los Trabajos Literarios del Ynstituto de la Academia de la Historia emprendidos Por su individuo Josef de Vargas y Ponce. Desde Junio de 1793 á Diciembre de 1797”, fol. 6v; la noticia de la cita aparece en J.M. ABASCAL- R. CEBRIÁN, *o. cit.* p. 82, nota n° 381.

Económica y en la Escuela Patriótica de Dibujo. Como dijimos, parte del texto de su manuscrito sobre el *Museo pictórico* de Antonio Palomino se había finalizado en 1785, pero la biografía de Salzillo se encuentra en la parte dedicada a *El Parnaso Español*, donde solamente aborda la biografía de un puñado de artistas y la dedicada al escultor murciano es la única completada de un artista posterior a 1724. La meticulosidad con la que Rejón no sólo proporciona noticias sobre Salzillo sino desarrolla el catálogo de sus obras, parecen indicar una proximidad que sólo pudo darse tras su llegada a Murcia. Ya hemos visto la cercanía del texto de Rejón con el de Luis Santiago Bado, que parece partir de su obra para añadir algunas noticias y realizar una versión de mayor cuidado literario y con unos componentes estéticos diferentes.

Tampoco hay que descartar que existiera una colaboración entre Rejón y Bado, ambos con intereses comunes e íntimamente relacionados en la Escuela de Dibujo. Cabe preguntarse si Rejón seguiría a esas alturas con el proyecto de su personal reedición de Palomino o el proyecto liderado por Isidoro Bosarte desde la Academia de San Fernando en 1795 serviría de aldabonazo para retomar el manuscrito o colaborar con Luis Santiago Bado. Otra posibilidad es que Rejón hubiera compuesto su versión y la petición de Bosarte a partir de 1795 motivara el texto de Bado. Lo cierto es que éste había completado ya con seguridad su biografía en marzo de 1797 mientras que Rejón había fallecido en diciembre de 1796.

Por su parte, Ceán Bermúdez indica en su prólogo que había necesitado veinte años para completar su *Diccionario*, publicado finalmente en 1800⁸⁷. Según su propia declaración, debía estar virtualmente terminado en 1798, cuando de nuevo él mismo apuntaba que había presentado el manuscrito de su obra a Eugenio Llaguno⁸⁸, aunque hasta agosto de 1799 no se presentarían los dos primeros tomos para que fuera autorizada su edición en la Junta de la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁸⁹.

87 J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *o. cit.* I p. I.; sobre las fechas de publicación de los sucesivos tomos del *Diccionario histórico*, véase J. CLISSON ALDAMA, *o. cit.* p. 159 nota nº 4.

88 E. LLAGUNO, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración por el Exmo. Señor D. Eugenio Llaguno y Amirola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, Imprenta Real, Madrid, I p. VIII.

89 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, "En el Centenario de Ceán-Bermúdez", en *Academia*, nº 2, 1951, pp. 121-148; J. CLISSON ALDAMA, *o. cit.* pp. 157-161.

Así, en cuanto a la biografía de Salzillo, Ceán debió recibir el escrito de Bado a través de Vargas y Ponce en 1797 y redactar su versión entre ese año y el siguiente.

Por lo tanto, seguramente las tres biografías de Salzillo se compusieron entre 1793 y 1798 o, si tenemos en cuenta la posible influencia del llamamiento de Isidoro Bosarte, entre 1795 y 1798. Hay que tener en cuenta que en el manuscrito con la copia de la biografía de Salzillo de Luis Santiago Bado, que ahora se conserva en la Academia de San Fernando, aparece la pregunta y respuesta de otras informaciones sobre Velázquez que se podían investigar en Murcia⁹⁰. Además del texto de Bado, Ceán también debió conocer la biografía de Salzillo de Rejón de Silva, puesto que el manuscrito donde se encuentra fue entregado a la Real Academia de San Fernando por la viuda de Rejón, en junio de 1797, y el propio Ceán lo citaba con elogio en su *Diccionario*⁹¹. Es difícil de creer que encontrándose en pleno proceso de redacción de las biografías para su *Diccionario* y tratándose de un texto que abordaba una reedición de Palomino, incluyendo una recopilación de noticias y alguna nueva biografía para el *Parnaso Español* de artistas, Ceán no lo utilizase y tomase buena nota. Sin embargo, parece que en el caso de la biografía de Salzillo, Ceán se conformó con los datos que le proporcionaba el texto de Bado. Esto es apreciable, por ejemplo, en algún detalle concreto, como la diferencia que los autores anteriores ofrecían de la escultura de San Agustín de la iglesia de las Agustinas de Murcia. Mientras que para Rejón de Silva la figura era de tamaño natural, Bado la consideraba mayor del natural, por lo que Ceán escribe “La de S. Agustín, mayor que el natural”. La única noticia que no aparece en el texto de Bado y relata Ceán Bermúdez, es la anécdota de la viuda ante el Paso de los Azotes que se encuentra en su manuscrito, pero que fue eliminada de la edición impresa.

90 A.R.A.B.A.S.F. sig. 5-62-8, fol. 58r.: “Nota de un engargo / El engargo de Madrid es tener copia de las cartas que el celebre D. Diego Velazquez de Silva escribió a dn Nicolas de Villacis, y dn Antonio Palomino dice q paraban en el archivo de este caballero en Murcia. Si al paso que se busquen p.r el favor del S.or Matheos, se encuentran noticias de su vida, y obras, tambien serán mui apreciables y agradecidas. / Respuesta del s.or Matheos / Nada se encuentra en mis papeles: pues los pertenecientes á Villacis para en los señores Olmedas”. Ceán se refiere a estas indagaciones sobre Villacis, tratando de hallar información en Murcia sin conseguirlo, J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *o. cit.* V p. 244.

91 El manuscrito fue entregado a la Academia por la viuda de Rejón, Felipa de la Rosa, junto a la traducción de Winckelmann realizada también por Rejón, tal y como se recoge en la Junta del 4 de junio de 1797 (A.R.A.B.A.S.F., sig. 3-125: “Secretario general. Libro de actas de sesiones particulares. 1795-1802”, fol. 83v.); ya daba noticia de su existencia el propio J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *o. cit.* IV p. 164; sobre el manuscrito de Rejón véanse M. MORÁN TURINA, *o. cit.* pp. 7-9 y A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *Pensamiento artístico... o. cit.* pp. 56-59.

Sin embargo, es verdaderamente interesante apreciar cómo Ceán refundió el texto de Bado quedándose con los hechos y noticias y eliminando todo lo accesorio y anecdótico. Ya Menéndez Pelayo consideró acertadamente que Ceán ofrecía en sus biografías “el extracto y la quinta esencia” de los datos que tenía recopilados⁹². Ceán toma de Bado las fechas de nacimiento, transcribe mal la del fallecimiento, como ya dijimos, y utiliza las noticias sobre su llamada a Madrid o el funcionamiento de su obrador y la ayuda especializada que le proporcionaban sus hermanos. Pero elimina toda referencia a ese personaje a prueba constante de la Providencia que había construido Bado. La única anécdota que se permite Ceán Bermúdez es la referente a la llegada de peregrinos pobres a la casa de Salzillo, seguramente porque le permite resaltar el trabajo del natural que realizaba el artista. Además, Ceán toma este tipo de noticias y las adapta a su propio vocabulario y credo artístico. Por ejemplo, en este caso, Ceán supone que Salzillo aprovecha estos modelos “por sus buenas formas, simetría y musculación... y copiaba sus desnudos”, tal y como se trabajaba con los modelos vivos en las academias que él había conocido. Aunque estas palabras sean del todo ajenas al texto de Bado. De ahí que cuando éste informe de la noticia sobre la Escuela que había abierto Salzillo en su obrador en 1765, para Ceán Bermúdez se trate de una “Academia”.

Pero donde más se distancia Ceán de Luis Santiago Bado es en la apreciación estética del arte de Salzillo. Ceán vuelve a situar al escultor como un pertinente naturalista, cuya falta de modelos y conocimiento del antiguo no le brindaron otra posibilidad sino atenerse al natural. Así, se opone frontalmente a la opinión de Bado, según la cual Salzillo había dado el paso hacia el Bello ideal, meditando sobre la naturaleza y llegando a su selección. Ceán es claro en negar ese progreso, valora a Salzillo únicamente como un naturalista que no consiguió realizar el proceso de selección de la naturaleza, y ello por dos razones, primero porque le faltó el maestro que se lo comunicara, pero también, y es necesario tener en cuenta la importante crítica, por el excesivo número de esculturas producidas y el apremio al que debía dar abasto su arte:

“Si este profesor hubiera vivido en el siglo XVI, sería igual a los grandes maestros de aquel tiempo. Pero nació en el peor que tuvo España para la escultura y en una

⁹² M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, reedición del CSIC, Madrid, 1994, I p. 1558.

ciudad en que no había modelos que imitar ni maestros que enseñasen. Nada quedó por hacer de su parte para llegar á la perfección, pues siguió ciegamente y con aplicación a la naturaleza, y si no se detuvo en escogerla ni en observar sus bellezas, fue porque le faltó un director que se las demostrase, y por la necesidad de dar pronto despacho a las muchísimas obras que le encargaban.”⁹³

En la versión manuscrita, Ceán es todavía más claro, al incluir una frase sobre los personajes relevantes que “frecuentaban su casa, llenándole de honras y de obras, más de las que podía ejecutar”⁹⁴. Comparada con la biografía de Bado, la de Ceán es un ejemplo de las directrices que le había marcado Jovellanos en 1795 a la hora de abordar las biografías artísticas en su *Diccionario*, la reducción de las biografías a “un mínimo posible”, donde no se den lugar “a menudencias, fábulas ni noticias despreciables”, donde “no se den a los artistas elogios no merecidos, y se ponga más cuidado en calificar su estilo y mérito que no en alabarlos... y se analice aquella o aquellas partes en que sobresaliere cada autor artísticamente”⁹⁵.

93 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *o. cit.* VI p. 27.

94 Anexo nº 2.

95 G.M. JOVELLANOS, *Obras Completas*, ed. de José Caso González, Centro de Estudios del Siglo XVIII, Ayuntamiento de Gijón, Oviedo, 1986, III. p. 171.

Anexos

A continuación se transcriben íntegramente las biografías de Francisco Salzillo obra de Diego Antonio Rejón de Silva y la ficha preparatoria del *Diccionario* de Juan Agustín Ceán Bermúdez, que incluye las noticias sobre la Escuela de Dibujo de Murcia. La transcripción sigue en toda su extensión las fuentes originales, aunque para facilitar su lectura hemos procedido a adaptar la escritura de los textos a las normas ortográficas actuales.

**Anexo nº 1: Diego Antonio Rejón de Silva: “Don Francisco Salzillo y Alcaraz”.
Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Sig. 356/3, fols.
181r.-189v.**

Don Francisco Salzillo y Alcaraz fue natural y vecino de la ciudad de Murcia, hijo legítimo de Don Nicolás Salzillo, natural de la de Capua, Reino de Nápoles, y de Doña Isabel Alcaraz, de la misma de Murcia. Nació Don Francisco en 12 de Mayo del año 1707 y murió el 2 de Marzo del de 82. Fue su Maestro su Padre Don Nicolás, el que falleció en 8 de Octubre del año de 27. No tuvo después otro maestro que el sumo estudio en modelar y dibujo del natural, con lo que adelantó en su facultad como sus obras lo están acreditando. Cuando le faltó su padre, no había trabajado en madera cosa alguna, lo que ejecutó en el mismo año que falleció Don Nicolás, quedando de 20 años de edad.

Siendo intendente de ejercicio de la fábrica del nuevo Real Palacio de la Corte de Madrid, el Señor Don Baltasar Elgueta y Vigil, caballero comendador de la Orden de Santiago, le llamó para segundo maestro de escultor de Su Majestad, por muerte de Don N.[sic] Olivieri, cuyo honor no admitió por no separarse de la vista y cuidado de su amada madre y hermanos menores, a quienes asistió como padre hasta que tomaron estado. Con igual acierto y gusto trabajaba en Piedra que en Madera. Ponía tal atención en sus obras que todas salían de sus manos perfectamente trabajadas, exquisitamente coloridas y con la mayor escrupulosidad acabadas. Ejerció el Arte de modo que no lo hizo tan propio suyo cuanto de los otros Maestros, comunicándoles sus conceptos, conferenciando con ellos, y dándolos los Modelos,

aconsejando siempre lo preciso que es el estudio en estos para asegurar la idea de la obra que se intenta: de modo que puede decirse, era todo para todos.

Fue nombrado por el Santo Tribunal de la Inquisición de Murcia por Revisor Censor de todas efigies, pinturas, dibujos, a fin de que se reconociesen los que no estuviesen decentes para el culto o fuesen objetos deshonestos.

En el año pasado de 1779, le eligió la Real Sociedad de los Amigos del País de la misma ciudad para Director General de la Escuela Patriótica de Dibujo, establecida por la expresada Real Sociedad, y ejerció con el mayor anhelo este encargo, lo que manifiestan los adelantos de sus discípulos. Nombrólo la citada sociedad, en atención a sus méritos por uno de sus socios en la clase de los de méritos.

Sus costumbres siempre fueron inocentes y ejemplares, las que le merecieron la estimación de los Señores Obispos Montes, Mateos, Rojas y Rubín, que lo trataron siempre con singular aprecio, y lo mismo todas las Personas de distinción, así eclesiásticas como seculares: quienes a la menor novedad que se sentía en su salud, manifestaban el sentimiento que les causaba el temor de su pérdida. En su última enfermedad dio los mayores ejemplos de cristiana resignación y fue generalmente sentida su falta.

Sus obras son las siguientes:

En la ciudad de Murcia y Ermita de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús se conserva hoy la obra mayor que puede ofrecerse a un artífice para manifestar su mucho dibujo y habilidad, que son las siguientes:

La Cena, la Caída, la Oración del Huerto, los Azotes, Prendimiento, Nuestra Señora de los Dolores, San Juan y la Verónica.

Paso de la Cena

En este paso se encuentran trece figuras del natural, todas diferenciadas en sus actitudes. Sus cabezas, todas diversas. El Señor mirando al Cáliz y señalándole con su derecha y con la izquierda sosteniendo un pan en significación del Sacramento. San Juan reclinado en el seno del Señor y dormido. San Simón como descansando, su izquierda sobre el hombro de Judas y señalando al Señor como adivinándole lo que el Señor les anunció.

También se advierte en este paso estar todas sus figuras sacadas por el natural aun para los más inteligentes, a más del Buen gusto de cada figura y su bien colocada postura, y mejor agostar de cabezas, sin tener en semejanza una a otra observando en cada parte, de por si por mínima que sea una admiración de cuanto puede dar el arte de sí, no dejando de notar, sus respectivos coloridos, sus bien diferenciadas encarnaciones, en que cada figura de por si requiere y todo dirigido por el mismo artífice.

Oración del Huerto.

Este Paso se compone de cinco figuras: el Señor arrodillado y como caído, y también sus brazos; un ángel, en ademán de sostenerle, con su izquierda, y con la derecha señalando a una palmera donde va el Cáliz. San Pedro, Juan y Diego con posturas de dormidos, todos del natural. En el ángel se encuentra la figura más arrogante que el arte puede dar, y al mismo tiempo, confortando al Señor en sus angustias. Su encarnación y colorido lo pintó con sumo gusto y naturalidad.

Prendimiento

Este paso se compone de cinco figuras del natural, que son el Señor, San Pedro, Judas, Malco y un armado. En este paso se observan cosas muy particulares. En primer lugar la bien dispuesta y gallarda figura del Señor en ademán de recibir el ósculo de Judas. La cabeza, manos y pies de este Señor tan naturales, que solo el mirarle con alguna atención parece que infunde majestad y respeto. San Pedro está con un pie sobre el pecho de Malco en acción de cortarle la oreja, pero con tal arrogancia y valentía para

descargar el golpe, pues su cabeza y vista sobre Malco denotan un viejo airado, sus ropas con el mayor aire que el Paso lo pide. Las demás figuras nada de lo dicho desmerecen.

Paso de los azotes

Este Paso se compone de cuatro figuras. El Señor amarrado a la columna, a su derecha un sayón afirmando un pie contra la columna y acción de descargarle al Señor en el pecho, y otro con distinta postura en las espaldas. El otro sentado en acción de atar manojos de espinas y mirando al Señor como haciendo burla. En este Paso se observa también en la figura del Señor una postura la más natural, con un afecto lleno de resignación, su vista baja, nada violento, agradable, y con algún sentimiento su encarnación, puesta con la mayor naturalidad, llagas y sangre muy pocas, pues manifiesta este Señor el principio de su padecer.

Caída

Este Paso se compone de cinco figuras, el Señor como caído y con la mano izquierda en el suelo, el Cirineo sosteniendo la cruz, un sayón agarrado y tirando el cabello del Señor y con la otra descargándole sobre su cabeza un gran golpe. Otro con el ademán de tirar de una sogá. Un armado. En este Paso también se observa una gran cabeza del Señor con lo bien agestado de su rostro, pues solo con mirarle denota la angustia que el Señor en semejante Paso padecería. En los dos sayones que el uno le tira de Cabellos y el otro de la sogá que el Señor lleva por el cuello, también se observa en dichas figuras una gran valentía de dibujo en sus posturas airadas, una naturalidad sin igual en sus carnes, sus bien repartidas musculaciones, sus vastas encarnaciones y ropas, de modo que mirando con atención parece van a respirar el furor que contra el Señor tenían, el Cirineo y el armado, cada cual en su respectivo trabajo, no desmerecen de las dichas [figuras].

Virgen de los Dolores

Esta imagen es del natural, cabeza, manos y pies con cuatro muchachos a los pies, uno teniendo el manto por la espalda a Nuestra Señora, otro besándole el pie derecho, y

los otros manifestando el sentimiento que padecía María santísima. Se observa en esta Santa Imagen el rostro más agradable en línea de Dolorosa. Su vista es elevada con gran ternura y naturalidad para cuantos la miran. Sus brazos, algo caídos, como desmatada, manifestando el sentimiento que tenían.

San Juan

Esta imagen es del natural, que con la mano derecha sostiene la palma y la izquierda en acción de señalar. Ésta es una de las estatuas en que este excelente artífice echó el resto de su habilidad, pues se ve en ella toda la gracia y valentía que puede expresar el mejor artífice, a más de un dibujo el más exacto, su encarnación la más propia, y las ropas coloridas y estofadas a la mayor perfección.

Verónica

Esta imagen es del natural, con semblante dolorido pues su postura es el ir mirando la santa faz que lleva en un lienzo sus manos.

En la iglesia de la Cofradía de la Purísima Concepción de la ciudad de Murcia, hay una imagen del natural con cuatro muchachos sobre un trono de nubes, éstos llevando los atributos de la Virgen y el uno hiriendo al Dragón con un dardo. Esta imagen merece toda atención por la igualdad de su trabajo en sus carnes como sus ropas. Su Postura la más arrogante que el arte puede dar de sí pues su postura de manos sobre el pecho y su vista tan humilde está denotando a cuantos le miran sumo respeto y veneración.

En la ciudad de Murcia, en la iglesia de San Nicolás, se encuentran, sobre las Puertas de dicha iglesia, dos medallones de Piedra en cada uno hecho un San Nicolás. Sus posturas sobre unas nubes y diferentes querubines y el santo en admiración, y echando la bendición, y el otro significando el caso del cautivo llevándolo dicho Santo de los cabellos, uno y otro grandemente ejecutados, pues era igual [la] habilidad de dicho artífice en la piedra.

En la ciudad de Murcia en la iglesia de Santo Domingo en diferentes capillas se encuentran diferentes efigies. La primera un San Pío V del natural sobre unas nubes, arrodillado y a un lado un chicote con la tiara. Su postura echando la bendición. Toda hecha con gran primor y naturalidad. Sus ropas grandemente estofadas y con igual primor. Las siguientes son San Vicente, Santo Tomás de Aquino, el Gonzalo Amarante, Santa Catalina de Ricci, todas de vestir. Una Santa Inés, la primera que hizo de madera, por lo que merece alguna atención, por manifestar dicho artífice su gran genio como sus obras lo acreditan.

En la ciudad de Murcia en la Iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes, hay un San Pedro Nolasco del natural, cabeza y manos. Su postura llevando la iglesia en una mano y en la otra la bandera, ejecutada con mucha naturalidad.

En la ciudad de Murcia, en la Iglesia de la Santísima Trinidad, se halla una imagen, cabeza y manos de San Félix de Valois, del natural. Su postura con la Iglesia en una mano, en la otra la Bandera grandemente ejecutado por su naturalidad.

En el monasterio de San Jerónimo extramuros de la ciudad de Murcia, tiene una imagen del Santo de estatura natural, arrodillado a el pie de un peñasco con actitud de penitente y ademán expresivo de mirar a un crucifijo que sostiene la mano izquierda y con la derecha una piedra, en la acción de darse en el pecho. Está honestado sólo con la túnica exterior, que usan los religiosos de San Jerónimo. El escapulario lo sostiene el dicho peñasco, como también la cabeza y disciplinas. Al pie de aquél se ve el león, el sombrero de cardenal y un libro.

Esta es una de las obras que contestan todos los mas inteligentes ser la más excelente que hizo, pues se advierte ser toda ella sacada del natural. En primer lugar se observa en el cuerpo del Santo la verdad de donde está sacado tanto por su bella actitud y natural postura, como por sus bien repartidas musculaciones, arreglados miembros y naturales arrugas, de modo que mirando con la debida atención que semejantes obras piden, equivocan con la misma verdad y son grande ánimo de cuantos la ven.

En la ciudad de Murcia, en la iglesia de San Bartolomé, se encuentra una imagen de Nuestra Señora de las Angustias, con su santísimo hijo en el regazo, del natural, con un juego de muchachos repartidos sobre el peñasco donde dicha imagen va asentada, éstos llevando diferentes atributos de pasión y el uno sosteniendo el brazo del Señor, otro adorando la mano, con toda veneración y sentimiento de ver al Señor. Ésta es obra particular en donde pudo mostrar el artífice su gran habilidad, como se nota en María Santísima, un sentimiento natural nada afectado, el cuerpo del Señor propiamente difunto descansando su rostro sobre la rodilla de su Madre santísima. Su cuerpo tan descoyuntado con tal propiedad que está diciendo la verdad de donde está copiado. A esto se añade el buen gusto de sus encarnaciones y ropas.

De esta imagen de Angustias con las circunstancias que dejo dicho hechas por el mismo modelo se encuentran hasta cinco. Para la ciudad de Lorca en la iglesia de San Mateo. Para las Peñas de San Pedro. Para las Fundaciones. Para Alicante. Para la ciudad de Almería.

En la ciudad de Murcia en casa del Señor Don Joaquín Elgueta, regidor y secretario del Secreto de la Inquisición de dicha ciudad, se encuentran dos imágenes. Una de Nuestra Señora de Aurora y otra de San Joaquín con la Niña en brazos y la Virgen con el Niño, las dos de talla, su estatura de cinco palmos. En dichas hechuras se nota la mucha delicadeza que están trabajadas, tanto sus carnes como sus ropas porque están diciendo estar sacadas del natural.

En la ciudad de Murcia, en la iglesia de Santa Isabel, se encuentra un crucifijo del natural, su postura muerto con gran naturalidad, tanto por su buen movimiento, como también sus bien repartidas musculaciones y sentidos con mucha propiedad.

En la ciudad de Murcia, en casa del señor don Antonio Fontes Ortega, se haya un Santo Cristo de dos tercias en un peñasco. A la agonía de esta imagen es cosa muy particular, por estar, con toda prolijidad construida, pues en ella se advierten hasta los más sutiles sentidos, su rostro, con una agonía natural, hasta su colorido.

Con las mismas circunstancias que estas dichas se encuentran otros dos, el uno en casa de Don José Montes, y en casa del señor Don Ramón Rubín de Celís, racionero de la Santa Iglesia catedral de Cartagena.

En la ciudad de Murcia, en la iglesia de Santa Catalina, hay una Dolorosa de talla de tamaño de seis palmos. Cosa grande su cabeza y postura con los brazos abiertos pero algo caídos, denotando un sentimiento natural. Sus ropas con mucho gusto y coloridas.

En la ciudad de Murcia en la iglesia de San Andrés apóstol, un Santo del natural de talla. Su postura sosteniendo con su derecha el Aspa y con la otra el libro. La figura hecha con mucha arrogancia y estudio.

En la ciudad de Murcia, iglesia de San Bartolomé, hay un San Eloy y un San Bartolomé del natural, cabeza y manos.

En la ciudad de Murcia, en la ermita de San Antón Abad, se haya un San Antón de talla del natural. Dicha imagen está hiriendo el Dragón que tiene a sus pies con gran primor y arrogancia.

En la ciudad de Murcia, en la iglesia de la Santísima Trinidad, un San Blas cabeza y manos del natural. Su postura echando la Bendición.

En la ciudad de Murcia en la iglesia de San Lorenzo mártir, una Dolorosa, cabeza y manos, con gran primor, hecha manifestando su dolor.

En la ciudad de Murcia, en la iglesia de San Pedro, un San Pedro en acción de estar con las manos cruzadas sobre un peñasco, y a un lado el gallo, de talla de ocho palmos. Todo con mucha naturalidad en los sentidos de bien, que [en] dichas cabezas se manifiesta la habilidad del artífice como en esta se ve.

En dicha iglesia también hay una Santa Bárbara de ocho palmos de talla. Está sobre un trono de nubes medio arrodillada y una mano al pecho y la otra abierta en ademán de adorar el Sacramento. Su construcción con sumo gusto, tanto sus carnes como las ropas.

En la ciudad de Murcia, en la iglesia de San Antolín, hay una Santa Bárbara de talla sobre nubes de seis palmos, está adornado el Sacramento, que lo sostiene un ángel. Concluida a la perfección.

En la ciudad de Murcia, en la iglesia de San Miguel se encuentra una Purísima Concepción de talla y en dicha iglesia un San Francisco de Asís y seis Arcángeles que están en el retablo mayor, todo con mucho gusto ejecutado por la diversidad de posturas y no parecerse uno a otro.

En la ciudad de Murcia, en la iglesia catedral, en la capilla de Nuestra Señora de las Lágrimas, se encuentra un medallón de Nuestra Señora de Leche con el Niño en sus brazos, San Juan a un lado en ademán de estar hablando con el Niño y señalándole a el borrego, todo del tamaño de seis palmos. En esta imagen se advierte el mucho gusto y cuidado que tuvo para hacerla y colorirla, y la imitación al natural de carnes y ropas como lo manifiesta dicha imagen.

En la ciudad de Murcia, en la iglesia de San Juan de Dios hay un San Juan con una cruz en la mano, es cabeza y manos y es muy al natural trabajado y manifestando su penitencia.

En la ciudad de Murcia, en la iglesia de Santa Ana, hay una imagen de Santa Ana y la Niña dándole lección, teniendo dicha imagen el libro sobre su rodilla por estar sentada y la Niña en pie, toda de ocho palmos, siendo de talla su rostro, con mucho agrado hacia la Niña y libro, y manifestando el sumo gusto que tendría de oír a la Virgen.

En la ciudad de Murcia, en la iglesia de los Capuchinos, un San Antonio con el Niño en los brazos de seis palmos de alto, grandemente trabajado por su naturalidad de carnes y hábito.

En la ciudad de Murcia, en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, hay una Purísima Concepción de talla de seis palmos. Un San Alberto, una Santa Teresa y San Francisco, todos hechos con toda perfección y gusto por su naturalidad en todo.

En la ciudad de Murcia, en la iglesia de Santa Clara, se encuentra un San José con el Niño en la mano, de talla, estatura de siete palmos, sus ropas estofadas con todo gusto y naturalidad en su postura y ademán de llevar al Niño de la mano. También se encuentran en dicha iglesia dos ángeles en adoración al Santísimo Sacramento, con todo gusto trabajados y bellos afectos al Señor.

En la ciudad de Murcia, en la iglesia de las Agustinas, hay un San Agustín del natural con dos herejes a los pies y a uno está un águila despedazándoles con el pico y garras. El santo en acción de confundirlos con la Pluma en la mano derecha, figura muy haciosa (sic.) grandemente trabajada, con dos chicotes llevando la Iglesia y el otro el báculo y mitra con igual gusto que el Santo.

En la ciudad de Murcia en la iglesia de las Capuchinas se haya, en el camarín, dos efigies de San Francisco y Santa Clara adorando el Santísimo Sacramento, del natural de talla. Mereciendo toda atención por lo bien trabajadas que se encuentra en ellas a la vista e imitación del natural.

En la Corte de Madrid, en casa del Señor Don Gaspar de Montoya, hay un San Agustín en la significación de su conversión, recostado en un peñasco debajo de una higuera. Su altura de dos tercias. Esta imagen es digna de todo precio, su rostro y manos hechas, sin igual su acción muy propia de admiración al oír la voz de la Lege. Sus ropas con mucha naturalidad y delicadeza que es trabajada.

En dicha Corte también hay en casa del señor Don Pedro Pacheco, otra imagen de Santa Casilda y su padre. Su altura de dos tercias. Dicha imagen está en el paso de estar su padre preguntándole qué llevaba en el delantal, y denotando con su vista y acción contra la Santa muy airada, y por la contraria la Santa con un semblante muy afable y hermoso, y descubriendo el delantal encontró era rosas y no pan. Estas dos hechuras sin duda se pueden decir, ser asombro del arte pues su naturalidad de posturas y accionado, y bien trabajado sin igual, y son de talla.

En dicha Corte en casa de los herederos de Don Francisco Javier Jiménez, se encontrará un San Francisco Javier. Su altura dos palmos, toda de talla. Dicha imagen

está de peregrino con el bordón en la mano, en acción de caminar. Esta merece el mismo aplauso que Santa Casilda.

En la ciudad de Cartagena, en la cofradía de Nuestro Padre Jesús, hay los Pasos siguientes: Oración en el huerto, Prendimiento y Dolorosa, y más el Paso de la Samaritana, que se compone de dos hechuras. Son el Señor asentado al pie del pozo y la Samaritana, hablándole al Señor. Dos figuras propiamente hablando, por lo significado de sus posturas y afectos.

En dicha ciudad en Santa María de Gracia hay un San Juan Nepomuceno de ocho palmas de talla, con un Cristo en las manos, con gran naturalidad y hermosura de ropas y carnes.

En dicha ciudad, en San Francisco, un San José y el Niño de ocho palmas de talla, trabajado con todo primor y naturalidad.

En dicha ciudad, en San Diego, un San Pedro Alcántara de ocho palmas de alto, de talla. Su aspecto de penitente, por lo sentido de su cabeza y manos y pies, y sujeta al natural.

En dicha ciudad en el hospital de la Caridad, un Santo Cristo del natural, a la Agonía. Esta efigie lleva la atención la naturalidad de su postura de cabeza y cuerpo, como lo bien repartido de sus musculaciones y sentidos como la carnación.

En la ciudad de Cartagena, en la iglesia de Carmelitas descalzas, hay un san Joaquín con la Niña, de seis palmas, de talla. En dicha iglesia una Virgen del Carmen, cabeza y manos, hechos con todo gusto y propiedad, y en dicha ciudad otras efigies en distintas iglesias.

En la ciudad de Lorca, en la iglesia de Santiago, una pastora del natural de talla. En la iglesia de Santo Domingo, de la misma, una Virgen de la Aurora de talla. Asimismo, en otra iglesia, una Nuestra Señora de Belén, del natural.

En el convento de Religiosas Mercedarias, un San Pedro Nolasco, cabeza y manos, y el San Indalecio obispo y San Estanislao, todas hechas con el mayor gusto y naturalidad.

En la ciudad de Almería y su iglesia catedral, un San Indalecio del natural, de talla, sobre un trono de nubes dos chicotes y peana, en acción de estar medio arrodillado echando la bendición. Un chicote llevando la mitra y el otro el báculo, figura muy arrogante imitando al natural, y buen gusto de su estofado, de ropas y colorido. Su altura con trono y nubes es de once palmos.

En la ciudad de Cádiz, un San Pedro Martín. Y en la iglesia de Santo Domingo y Santa Catalina de Siena, imágenes trabajadas con primor.

En la ciudad de Alicante, un San Juan de Dios para su convento, cabeza y manos, del natural.

En la ciudad de Villena, un San Felipe Neri de talla de seis palmos con capa y sotana, también un San Ramón Nonato, y otras diferentes.

En la ciudad de Chinchilla, en la iglesia de Santo Domingo, un Santo Domingo, cabeza y manos.

En la Villa de Mazarrón, un San Antonio para el convento de San Diego. Una Niña María y Niño Jesús, una Divina Pastora y San Pedro Alcántara, de talla, todas hechas con gran primor.

En la iglesia de la Villa de Alcantarilla, se encuentran las imágenes siguientes: Una Virgen de la Aurora con el Niño sobre un trono de nubes, de talla, de seis palmos de alto. Un San José, cabeza y manos del natural. Y un Padre Jesús, cabeza y manos del natural. Todas hechas con gran primor y naturalidad. Y en dicha villa, en el convento de Padres Mínimos, un San Francisco de Paula.

En la villa de Alhama, en su iglesia, una Santa Isabel, cabeza y manos.

Para el lugar de Fuente Álamo, un Jesús Nazareno, San José, San Juan Evangelista, todas en la iglesia de dicho lugar.

En la iglesia de la villa de Totana, un San Cayetano con el Niño de talla del natural.

En la Villa de Hellín, en la iglesia parroquial, un Jesús a la columna y dos sayones como el de Murcia. Y en el convento de San Francisco, una Concepción de talla, siendo toda como la de la Cofradía de Murcia, y mereciendo el mismo aplauso. Y en dicha iglesia un San Fernando rey de España y el San Jerónimo vestido de cardenal, de seis palmos de alto, rematadas y coloridas con toda perfección.

En la villa de Jumilla para su iglesia, una Santa Ana con la Niña del natural. Y un Niño Jesús adorando la cruz de cinco palmos, mereciendo toda atención por lo bien trabajada y colorida que lo están.

En la villa de Yecla, en su iglesia, un San Pascual Bailón para el convento de San Diego.

Para la villa de Almagro, en la iglesia de Santo Domingo, se encuentra una efigie del Santo de penitente, disciplinándose con la mano derecha, y en la izquierda un crucifijo. Y honestado con su propio hábito, es del natural, de talla, con sumo gusto y habilidad su construcción.

En la ciudad de Baza, en la iglesia mayor, se encuentra el San Pedro sentado en silla, vestido de pontifical, echando la bendición. Su estatura del natural, concluido a la perfección. Y para el convento de religiosas dominicas, un Santo Domingo del natural, cabeza y manos.

Y para que el crecido número de efigies que dejó construidas este artífice acredite el sumo gusto con que se miraban todas sus obras y cuan extendida estaba su fama, y consultando al mismo tiempo a la brevedad del compendio se dirán otras muchas producciones de su ingenio. Todas de no menor aprecio que las recopiladas. Y según el cómputo racional formado por los apuntamientos que han hallado entre los papeles de su estudio atienden al número de 1087.

En la iglesia de la villa de Mojácar, un Nuestro Padre Jesús y Virgen de los Dolores, del natural, cabeza y manos.

En la iglesia de Santo Domingo de la villa de Mula, un Santo Domingo. Y en el convento de San Francisco, una Concepción de talla de seis palmos.

En la iglesia de la villa de Pliego, una Dolorosa, cabeza y manos.

En la iglesia de la villa Albudeite, un Nuestro Padre Jesús del natural, una Dolorosa, cabeza y manos, y un Santo Cristo en cruz del natural. Y unos niños recibiendo la sangre en unos cálices.

En la iglesia del lugar de la Raya, un Nuestro Padre Jesús, una Dolorosa, un San Antonio y una Virgen de las Mercedes, todas cabezas y manos.

En la iglesia del lugar de la Hera Alta, una Virgen de la Arrixaca, del natural, cabeza y manos, y Niño. Un San José y San Antonio de talla del natural.

En la iglesia de la Villa de la Alberca, una Virgen de Rosario, cabeza y manos.

En la iglesia del Santuario de Nuestra Señora de la Luz, un San Pablo penitente ermitaño, y San Antón de talla de cinco palmos.

En la iglesia del lugar de Algezares, un San José de talla y una Virgen del Rosario, cabeza y manos del natural.

En la iglesia del lugar de San Javier, sita en el campo de Murcia, una Dolorosa arrodillada adorando la cruz, de talla, de seis palmos. Y en la iglesia de San Pedro anejo de dicho campo, un San Pedro apóstol con la cruz en su derecha, y en la otra la red.

En la iglesia de los Dolores de la Fundaciones, un Jesús Nazareno y una Virgen del Rosario, cabeza y manos. Y en dicha Fundaciones, en la iglesia de San Felipe, dicho santo con casulla de seis palmos de talla.

En la iglesia del convento de Madres de Dios de la ciudad de Albacete, una Concepción del natural, de talla.

En la iglesia del lugar de Box, un San Pedro de cinco palmos, de pontifical, de talla. En la iglesia del Caserío del Esparragal, partido en la Huerta de Murcia, una Virgen de los Ángeles con el Niño en los Brazos y San Francisco arrodillado.

En la iglesia de la ciudad de Huescar, un San Juan Evangelista del natural de talla. Una Concepción en la Capilla de Don Antonio Fontes Ortega⁹⁶.

En la iglesia de la villa de Sax, un San Blas sobre trono de nubes, con dos chicotes llevando la mitra y báculo.

En la iglesia del convento de Santa Teresa, de Murcia, una Sagrada Familia, y otra Dolorosa de medio cuerpo.

Para la isla de la Baria, una Virgen del Carmen, cabeza y manos del natural.

Para la ciudad de Orán, en la iglesia del convento de San Francisco, una Concepción de seis palmos de talla.

Anexo 2:

Juan Agustín Ceán Bermúdez: “Apuntes para el Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España”, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Mss. 22490, fols. 241r-249r.

Zarcillo [añadido en la parte superior] [tachado: “Salcillo”] y Alcaráz, D. Francisco, escultor.

Su padre Nicolás Salcillo, también escultor y natural de Capua en Italia, vino a España a fines del siglo XVII y se estableció en Murcia, donde se casó con D^a Isabel

96 Frase añadida al margen.

Alcaraz. Entre otros hijos tuvo a nuestro D. Francisco que nació en esta ciudad el día 12 de mayo de 1707. Desde muy tierna edad manifestó inclinación a la profesión del padre, quien procuró enseñarle lo que sabía, pero aprendió el dibujo con D. Manuel Sánchez presbítero y pintor.

Habiendo muerto Nicolás, quedó el hijo hecho cargo de la manutención de su madre y de sus hermanos, cuando contaba solos veinte años. El peso de tan grave obligación le estimuló al estudio con tan gran ahínco que en breve tiempo hizo progresos extraordinarios. Lo primero que trabajó fue [en] acabar la estatua de Santa Inés de Monte-policiano para la iglesia de los Dominicos de Murcia, que había dejado principiada el padre, y el público conoció cuánto le excedía en habilidad, y hubo de concebir grandes esperanzas de ella.

Bien quisiera D. Francisco haber ido a Roma para perfeccionarse en el arte, según la alta idea que de él tenía formado; pero las obligaciones de su casa no le dejaron satisfacer este justo deseo, y conformándose con la observación de la naturaleza hizo obras que le dieron mucha reputación en una época y en un país, en que las bellas artes daban muy pocos pasos hacia su perfección.

Llegó a Madrid su buen nombre, pues fue llamado para trabajar en las estatuas de piedra que se hacían entonces para palacio nuevo, y no habiendo aceptado un partido que le proporcionaba una gran fortuna, y tal vez la de ser Director de la Junta preparatoria y más adelante de la Real Academia de San Fernando, no se determinó a dejar su patria en la que tenía lo bastante para vivir, sacrificando su voluntad a la de su amada madre.

Sus paisanos apreciaron mucho esta preferencia, y los mas distinguidos frecuentaban su casa, llenándole de honras y de obras, más de las que podía ejecutar. Para dar pronta expedición formó una escuela de su propia familia. Le ayudaban sus dos hermanos D. José y D. Patricio, hoy presbítero: el primero en acabar las cosas de madera, y el segundo en estofar y en carnar las estatuas, cuya operación también desempeñaba con mucho acierto su hermana D^a Inés, que además de ésta y otras habilidades de su sexo, tenía las de dibujar y modelar con gusto e inteligencia.

Cuando gozaba la paz y utilidades de tan virtuosa familia, padeció el sinsabor de la muerte de su madre al año de 1744 y al siguiente se casó con D^a Juana Taibilla y Vallejos, sin haber abandonado a su hermano D. José, que hacía rápidos progresos en la escultura, pero se frustraron las esperanzas de otros mayores con su temprana muerte a los treinta y tres años de edad en el de 1748, estando concluyendo las medallas de las puertas del tiempo de San Nicolás de aquella ciudad.

Ansioso nuestro D. Francisco por ser útil con su enseñanza a aquella provincia, trabajó incesantemente por atraer a su casa todos los profesores de la ciudad; y en 1765 estableció en ella una academia a la que concurrían todas las noches los jóvenes a estudiar principios y por el modelo y aun por el natural, pagando él la mayor parte de los gastos. No duró mucho tiempo tan útil establecimiento por la discordia de los mismos profesores.

Pero Salcillo no abandonó por eso el estudio del natural, pues aprovechando un arbitrio que la caridad y la aplicación le habían dictado, recogía en su casa a los peregrinos y forasteros pobres de quienes podía sacar algún partido por sus buenas formas, simetría y musculación; y después de copiar sus desnudos o parte de ellos los socorría con esplendor. De este modo siguió estudiando y trabajando incesantemente hasta la edad de setenta y cuatro años y diez meses, que falleció en el de 1781, y fue enterrado con mucha pompa y general sentimiento de toda la ciudad de Murcia en el convento de las capuchinas.

Si Salcillo hubiese vivido en la feliz época del Siglo XVI, sería igual a los grandes maestros que trabajaron entonces, pero nació en el peor tiempo que tuvo la Escultura en España y en una ciudad en que no había ni maestros ni modelos que imitar. Nada quedó por hacer de su parte para llegar a la perfección, pues siguió a la naturaleza. Y si no se detuvo en escogerla, ni en observar sus bellezas, fue por la necesidad de dar pronto despacho a las muchísimas obras que todos los días le encargaban, y que no le dejaban tiempo para hacer tan delicados estudios. Ascenden al número de mil setecientos y noventa y dos, que contando desde los veinte años de edad en que principió a trabajar, corresponden treinta y tres figuras en cada uno y que [tachado: además] después de probar su agilidad y manejo, manifiestan su infatigable aplicación y virtud.

Además de su hermano D. José se distinguieron entre sus discípulos D. José López natural de Caravaca, donde se estableció e hizo muy buenas obras para los templos del partido de Cieza, que murió joven, y D. Roque López, que reside en Murcia acreditado y poseedor de los modelos de su maestro.

Sería muy difícil explicar todas las obras que trabajó n[ues]tro D. Francisco: diremos las públicas y más principales de que tenemos noticia para satisfacción de los curiosos.

Murcia.

Santo Domingo.

Las estatuas de Santa Inés de Monte policiano = de Santo Tomás de Aquino confundiendo la herejía = de san Vicente Ferrer predicando = de Santa Catalina de Ricci abrazada con Cristo = de San Pío V, de San Francisco y Santo Domingo = y de san Gonzalo de Amarante, que es una de sus mejores obras.

Parroquia de San Pedro.

Las estatuas de Santa Bárbara y de San Pedro llorando.

Parroquia de San Nicolás.

Dos medallas en piedra colocadas en la fachada, que representan pasajes de la vida del santo, y dos mancebos en el frontispicio.

Parroquia de San Miguel.

Seis arcángeles en el retablo mayor = Dos ángeles en el de San Nicolás = un san Francisco y una Concepción.

Iglesia de San Bartolomé.

La imagen de N[uestr]a S[eñor]a de las Angustias en su capilla = un San Bartolomé, San Eloy y Santa Lucia.

Agustinas descalzas.

San Agustín, mayor que el natural confundiendo a los herejes, en el nicho principal del retablo mayor.

Monjas Dominicas.

Santa Ana dando lección a la Virgen niña sobre un trono de nubes.

Capuchinas.

San Francisco y Santa Clara adorando al S[anti]s[i]mo Sacramento.

Monjas de S[an]ta Isabel.

Un excelente crucifijo a la entrada de la iglesia.

Monjas Justinianas. La estatua de San Jorge.

Santa Clara.

La de san José = una Concepción sobre el tabernáculo del altar mayor = Santa Clara en el segundo cuerpo, y dos ángeles en el primero.

Iglesia de la Purísima Concepción.

N[uestr]a Señora del tamaño natural en el camarín sobre un trono de nubes, con cuatro ángeles que tienen atributos en las manos.

Ermita de San Roque.

Estatua del santo titular.

Hospital de San Antonio Abad. La del santo patrono y fundador.

Carmel. Calzados. Una Concepción.

Mercedarios calzados.

La virgen de las Mercedes y San Pedro Nolasco.

P[adre]s Trinitarios.

San Félix de Valois y el Beato Simón de Rojas.

San Juan de Dios.

La estatua del Santo Titular y dos ángeles a los lados del tabernáculo.

Igl[esi]a de S[an]ta Catalina. Una Dolorosa.

S[a]n Lorenzo. Otra igual.

Capilla de Nuestro Padre Jesús.

Los pasos de Semana Santa cuyas figuras son del tamaño del natural; y son los siguientes,

La Cena, que consta de trece.

La Oracion del huerto de cinco.

El Prendimiento de otras cinco.

Los azotes á la columna de cuatro [un * lleva al final de la página:] Aun vive la viuda de un barbero, que venerando el Cristo de este paso desde su balcón el año que salió á la calle la primera vez, anegado en lágrimas espiró repentinamente en aquel sitio.

La caída de la Verónica, que forma otro paso, y aunque no es de Salcillo, la reparó y compuso sus formas.

La de San Juan Evangelista, sola en su paso.

Y la de la Virgen de los Dolores en otro, con unos ángeles.

Eremitorio de N[uestr]a S[eñor]a de la Luz. Iglesia.

Las estatuas de San Pablo y de san Antonio Abad.

Algezares.

Parroquia.

Las de San José y de la Virgen del Rosario.

Alberca.

Parroquia.

Otra también de N[uestr]a S[eñor]a del Rosario.

Hera alta.

Parroquia.

Las de N[uestr]a S[eñor]a de la Rixaca con el Niño, de san José y de San Antonio de Padua.

Alcantarilla.

Parroquia.

La Virgen de la Aurora, San José y Jesús Nazareno.

Los Mínimos.

La buena estatua de San Francisco de Paula.

Monasterio de San Jerónimo, una legua distante de Murcia.

Iglesia.

La mejor de Salcillo, que representa al Santo Doctor desnudo y penitente, en una capilla colateral al lado de la Espístola.

Fuente Álamo.

Parroquia.

Las estatuas de Jesus Nazareno de San Juan Evangelista y de San José.

Hellín.

Parroquia.

Un señor a la columna con dos verdugos.

San Francisco.

Una Concepción sobre un trono de ángeles y de serafines.

Cartagena.

Parroquia de Santa Maria de Gracia.

Las estatuas de San Juan Nepomuceno, de N^a S^o de los Dolores, de la Samaritana con Cristo junto al pozo, y la Oración del huerto.

Ermita de San Miguel.
Dos Arcángeles.

San Francisco.
Un San José con el niño.

San Diego.
Un san Pedro [de] Alcántara.

Hospital de la caridad.
Un Cristo en la agonía.

Carmelitas descalzas.
San Joaquín con la Virgen niña.

Lorca.

Parroquia de San Mateo.
Una Virgen de las Angustias.

Santiago.
La Divina Pastora.

Dominicos.
Las estatuas de N^a Señora de la Aurora y de la Virgen de Belén.

Monjas Mercedarias.
Las de San Pedro Nolasco, de San Indalecio, y de San Jerónimo.

Almería.
Catedral.
San Indalecio sobre un trono de nubes con dos ángeles y serafines.
N^a S^a de las Angustias.

Alicante.
Hospital.
Otra Virgen de las Angustias = san Juan de Dios.

Orihuela.

Carmen calzado.
La Virgen del Carmen sobre trono de nubes y ángeles.

Capuchinos.
La estatua de San Fidel.

Parroquia de Santiago.
San José, la Virgen y el Niño Dios = san Vicente Ferrer y san Luis Beltrán.

Y Otras muchas estatuas que hay de su mano en las iglesias de Villena, Baza, Chinchilla, Albacete, Yecla, [Fuente] Álamo, Monteagudo, Totana, Jumilla, Albudeite, Mula, Peñas de San Pedro, Almazarrón, Sax, Vera.

Apéndice.

Hasta el año de 1779 no logró D. Francisco Salcillo ver establecida en su patria la escuela de dibujo que tanto tiempo había deseado. Se consiguió por la Sociedad Económica de Murcia y a influjo de su celoso individuo Don José Saavedra, Barón de Alvalar, ya difunto, quien para facilitar su establecimiento franqueó la casa en que hoy existe, propia de su mayorazgo, sin interés alguno costeando su composición hasta dejarla con la posible comodidad.

Se nombró por Director general a nuestro Salcillo y por Directores particulares a Don José Muñoz pintor, encargado de la Sala de principios, a Don Diego García y Don Ginés de Rueda, arquitectos, para la Sala de su profesión, y a Don Juan Bañón y Don Luis Santiago Bado para las de matemáticas.

Los dos primeros años solo se enseñaron principios de dibujo hasta la figura entera por diseños remitidos de la Real Academia de San Fernando. En 1781 se abrió la Sala del modelo con el estudio de seis vaciados de estatuas del antiguo, que remitió

gratuitamente el Excelentísimo Sr. Conde de Floridablanca, y un excedido numero de bustos, manos, pies y relieves que procuró la Sociedad a su costa.

Con motivo del nuevo establecimiento de esta sala y fallecimiento de Salcillo, Muñoz y Bañón, se nombraron por directores de dibujo a D. Joaquín Campos, pintor y Académico supernumerario de la de San Carlos de Valencia, y a D. Francisco Folch de Cardona, hoy pintor de cámara de Su Majestad, y al escultor D. Francisco Elcira como segundo director. En las matemáticas a D. Luis Santiago Bado, Director principal, y a dos tenientes, D. Domingo Conca y D. Antonio la Torre. También hay Sala de ornato y flores, dividida en dos: la de flores se puso bajo la dirección de D. Diego García y de su teniente D. Francisco, y la otra en que se enseñan las cinco órdenes de arquitectura según Vignola, está al cargo de Don Ginés de Rueda. Todos con cortísimas dotaciones que costea la Sociedad, como los pequeños premios anuales que distribuye el día 4 de noviembre, en las Casas Consistoriales, a los discípulos aprovechados, que los hubiesen obtenido en rigurosa oposición.

Zarcillo (en la parte de arriba) (tachado Salcillo) y Alcaraz, D. José, escultor.

Hermano y discípulo de D. Francisco Salcillo y Alcaraz. Véase su artículo.