

# El cuadro de la Inmaculada de la Sala Capitular del Ayuntamiento de Murcia

M.ª ROSARIO CABALLERO CARRILLO

## SUMMARY

*Study of a painting representing the Immaculate Conception. We make a detailed analysis of the historical, iconographic, artistic, etc., circumstances which come together at it. We also include a tracking of the different locations of the painting, from the primitive one presiding the Chapter House in the City Hall of Murcia to its present oblivion in the fund of the Museum of Fine Arts.*

En los fondos del museo de Bellas Artes de nuestra ciudad se encuentra un gran lienzo representando a la Inmaculada Concepción y sobre el cual hemos logrado reunir una pequeña base documental que nos permite acercarnos a su «pequeña historia», desde su origen (encargo y autoría) hasta éste su último reducto en el citado museo.

## AMBIENTE EN EL QUE SURGE

El encargo y ejecución de esta obra data del siglo XVIII (1750-1751) y se inserta dentro de la intensa devoción que en nuestro país, y concretamente en la ciudad de Murcia, suscitó el proceso del dogma de la Inmaculada. Hemos de remontarnos un siglo antes para comprender el profundo arraigo de esta devoción en nuestra tierra, debida en gran parte al marcado influjo del que fuera obispo de la diócesis D. Antonio de Trejo, quien llegó a Murcia en octubre de 1618 y tan sólo ocho días después abandonó su recién estrenado obispado para emprender viaje a Roma, comisionado por el rey Felipe III, para conseguir del Papa Paulo V

la proclamación del dogma de la Inmaculada. Aunque no logra ver cumplido tal anhelo sí obtiene del Pontífice una bula que prohíbe la discusión personal contra el tema, lo que fue recibido en España como un triunfo y determina la construcción del gran retablo del trascoro de la catedral murciana como uno de los primeros dedicados a la imagen de la Purísima (1625-1627). Murcia va a erigirse, merced a su obispo, en firme paladín de esta devoción, como lo demuestra el sínodo diocesano del 28 de mayo de 1623 donde se resuelve hacer el solemnísimos voto inmaculadista, que se pronuncia el 21 de julio de 1623 por el que la ciudad se compromete a «la defensa y enseñanza de la pura y limpia Concepción no dándose cargo ni empleo a quien no la jurese»<sup>1</sup>. Este voto se renueva en el sínodo del 31 de agosto de 1625, llegándose incluso a la declaración de la Inmaculada como patrona del reino de Cartagena<sup>2</sup>.

Este entusiasmo mariano continúa a lo largo del siglo XVIII; el rey Carlos III la elige patrona de la orden que lleva su nombre, y en lo que respecta a nuestra ciudad la presencia de la Inmaculada en la vida pública es un hecho que aparece corroborado por la serie de representaciones que de ella se hacen, desde el conocido Triunfo a la entrada del Malecón hasta las imágenes que presidían edificios civiles como la que decoraba un nicho de la antigua Carnicería, obra de Salzillo (1782) y sobre todo las dos representaciones de la Purísima de la Sala de Juntas del Ayuntamiento, una de las cuales, en escultura, ocupaba el camarín del oratorio que comunicaba con dicha sala, y la otra es el cuadro objeto de nuestro estudio.

Respecto a la primera, formaba parte de un retablo realizado por esos años para el oratorio, cuya traza se encarga a José Ganga en 1728 y su ejecución a José Martínez, siendo finalmente colocado en su lugar en 1730<sup>3</sup>. Por el dibujo original que se conserva, sabemos que el retablo presentaba una traza netamente barroca con hornacina central flanqueada por columnas salomónicas y en su remate la paloma del Espíritu Santo como complemento a la escultura de la Purísima que ocupaba el espacio central.

La otra figura de la Inmaculada que presidía el concejo murciano era el gran cuadro de la Sala Capitular, pues el oratorio aunque comunicaba con esta sala, permanecía cerrado durante las sesiones y de ahí el encargo de este lienzo para que su efigie fuera ostentosamente visible en todas las reuniones y deliberaciones efectuadas por el Concejo.

Otras imágenes similares y con idéntica función fueron realizadas en los siglos XVII y XVIII en gran número de ayuntamientos de nuestro país y todavía permanecen en algunos de ellos, como el gran lienzo de la Inmaculada de Lucas Espinós para la capilla del salón de sesiones del Ayuntamiento de Alicante o la bella talla del oratorio del Ayuntamiento de Lorca que fue objeto de estudio de la Profesora García Gaínza, relacionándola con el círculo del escultor Pedro de Mena<sup>4</sup>.

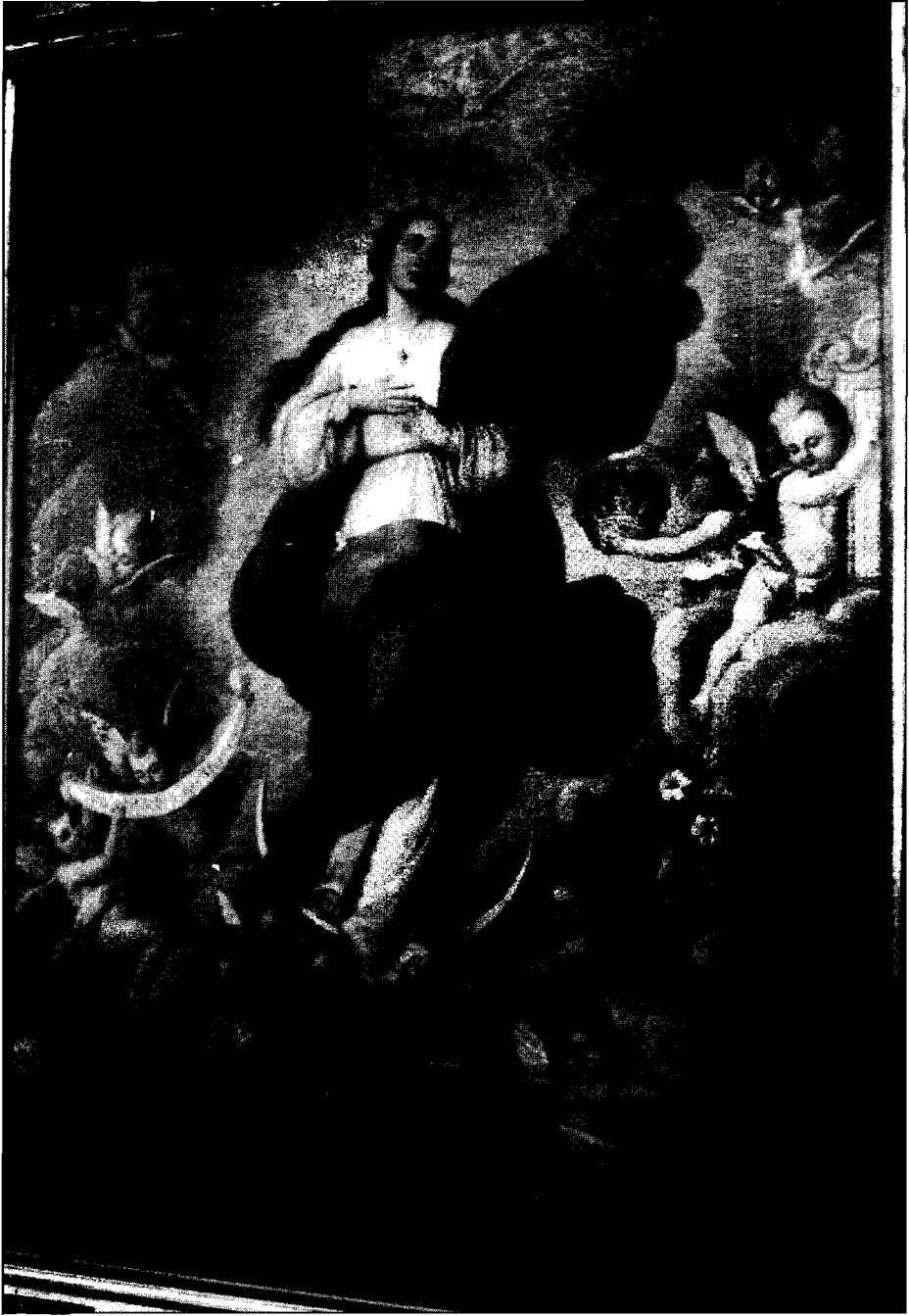
1 DÍAZ CASSOU, P.: *Serie de los Obispos de Cartagena, sus hechos y su tiempo*. Madrid 1895 pág. 119.

2 SÁNCHEZ ROJAS FENOLL, C.: *La Inmaculada del Trascoro de la Catedral de Murcia*. Murgetana núm. 53. Ac. Alfonso X El Sabio. Murcia 1978.

3 MELENDERAS GIMENO, J. L.: *El maestro retablista oriolano José Ganga Ripoll*. Rev. de investigación y ensayos del Instituto de Estudios Alicantinos. núm. 39, 1983. pág. 199.

DE LA PENA VELASCO, C.: *El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena (1670-1780)*. Murcia 1990. Tesis doctoral inédita, pág. 913.

4 GARCÍA GAÍNZA, C.: *Una Inmaculada Concepción del taller de Pedro de Mena en Lorca*. Homenaje al profesor Muñoz Cortés. Univ. de Murcia 1976-77, pág. 203.



## ENCARGO DE LA OBRA

En la sesión capitular del 22 de agosto de 1750, siendo regidor D. Francisco Rocamora, se dispone la realización de un lienzo de la Purísima Concepción especificando también su guamecimiento «con un decente marco»<sup>5</sup>. En otra sesión correspondiente al 17 de noviembre de 1751 se menciona ya el cuadro finalizado, cuyas medidas, al no coincidir con las de otro existente en la misma Sala Capitular que representaba a Cristo Redentor, obligan a que «se disponga otro de simetría correspondiente para que haga uniformidad». Salvo esta escueta declaración de intenciones, no hay datos que avalen la realización de este segundo cuadro representando a Jesús Redentor.

## EL AUTOR

La obra no aparecía firmada y tan sólo en su reverso podía leerse la fecha 1751, pero un curioso artículo aparecido en el diario *El Tiempo* el 11 de enero de 1928, vino a solucionar la incógnita sobre su autor. En esas fechas el cuadro pasó para su restauración al taller local de Manuel de Ayala quien se interesó en averiguar la autoría de la obra y motivó al articulista (que no especifica su nombre) a indagar sobre el asunto con reconocido fruto, pues localizó en un legajo sobre los justificantes de las cuentas del municipio correspondientes al año 1751 lo siguiente: «Cuenta por relación jurada que yo D. Juan Hortador, mayordomo de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia, doy a los muy ilustres señores de su Ayuntamiento del gasto executado en el cuadro de la Purísima Concepción que se ha hecho nuevo y colocado en la sala-oratorio que se haya en la Casa de la Corte, con intervención del señor D. Francisco Rocamora regidor comisario, que se expresa por menor en la forma siguiente: primeramente entréguese a Francisco Martínez Talón quinientos cincuenta reales por su ocupación y trabajo de haber pintado dicha soberana imagen y demás adornos que la acompañan»... Seguidamente también aparecen especificados los trescientos cuarenta y cinco reales entregados al escultor y tallista Antonio Caro por el marco<sup>6</sup>.

Pocas noticias existen sobre el pintor Francisco Martínez Talón, Baquero lo cita brevemente relacionándolo con los ilustres abogados Francisco y José Martínez Talón abuelo y padre respectivamente del artista, el cual, y siguiendo igualmente a Baquero, parece que solo cultivó su arte por recreo aunque poseía notables aciertos en composición, dibujo y colorido<sup>7</sup>. Esta apreciación queda bastante en el aire pues en el Catastro del Marqués de Ensenada de 1756 en el apartado correspondiente a los pintores de la ciudad de Murcia, aparece un tal Francisco Talón, maestro de cuarenta años, casado, con una hija, que bien pudiera ser nuestro pintor. Se menciona además, la existencia de un oficial mayor de dieciocho años, lo que suponía para esos momentos un taller organizado con una

---

5 A.M.M. Actas Capitulares de 1750, fol. 148.

6 Esta referencia no se ha podido confirmar en las fuentes documentales del A.M.M. relativas a la administración local durante el período 1751-52 a cargo del Mayordomo Juan Hortador (legajos: 2933-2938-2925-2891-2988-2936).

7 BAQUERO ALMANSA, A.: *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia 1913, pág. 186.

demanda notable, pero que en modo alguno se corresponde con el exiguo número de obras localizadas de su *mano*<sup>8</sup>.

Tampoco su testamento, otorgado en Murcia el 17 de noviembre de 1763, aporta datos precisos que nos ayuden a configurar mejor su personalidad, ni siquiera se alude en él a su condición de pintor, ni a la parroquia de la que era feligrés, limitándose a las fórmulas de rigor; sólo se especifica el nombre de su esposa Antonia Ruiz y el de su única hija M.<sup>a</sup> Josefa (coincidiendo en este aspecto con los datos expresados en el catastro)<sup>9</sup>. Debió fallecer antes de 1771 pues en el censo por parroquias de ese año ya no aparece su nombre en ninguna de ellas<sup>10</sup>.

En cuanto a su producción los datos que poseemos son también sumamente escasos, Baquero menciona un solo cuadro del autor firmado y fechado en 1741, «El triunfo de San Ramón Nonato» en la iglesia parroquial de El Palmar. Otra obra mucho más temprana le adjudica J. A. Melgares Guerrero, firmada y fechada en 1718, representando a San Cristóbal, que procedía de la desaparecida ermita dedicada al santo en Espinardo, pasó luego a ocupar un lugar en el presbiterio de la iglesia parroquial de San Pedro y ya no se conserva en la actualidad. Por la citada obra el pintor cobró ciento ochenta reales, cifra que contrasta a todas luces con los quinientos cincuenta reales cobrados por su intervención en el cuadro de la Inmaculada treinta y tres años después". De ser correcta esta fecha no habría conexión lógica entre ella y el Francisco Talón registrado en el catastro, pues éste tuvo que nacer en 1716 lo que haría imposible la realización de este cuadro en 1718. Por otra parte, esta última fecha se descuelga bastante de la escasa producción conocida del artista que data de 1741 y 1751.

## LA OBRA

La pintura de la Inmaculada realizada por Martínez Talón se presenta en un gran lienzo de 2,07 × 1,55 m. No aparece firma alguna, y tan solo en su reverso podía leerse la fecha de 1751, antes mencionada, pero en la actualidad al estar esta zona recubierta por un segundo lienzo no es posible su verificación.

El cuadro muestra un mal estado de conservación, y acusa las restauraciones y retoques de que ha sido objeto, mostrando zonas en exceso empastadas mientras que en otras, abombamientos y pequeños desprendimientos de la pintura dejan al descubierto la imprimación rojiza del lienzo. Mejor estado presenta su bello marco dorado, obra de Antonio Caro, con una anchura de 15 cm, un grosor de 7 cm y decorado con una fina talla de madera en el centro y esquinas de los cuatro lados.

Pese a lo avanzado de su cronología (1751), su estilo es fiel continuación del Barroco pleno de la segunda mitad del siglo XVII, que cristalizó con singular intensidad en un buen número de Inmaculadas semejantes a ésta en aparato decorativo, movimiento y escenografía

8 A.H.M. Año 1756. Protoc. 72.

9 A.H.M. Año 1763-64. Protoc. 2.694. Fol. 222.

10 A.H.M. Año 1771. Protoc. 133.

11 MELGARES GUERRERO, J. A.: *La pintura Murriana del siglo XVIII*. Historia de la Región Murciana. Vol. VII. Murcia 1980, pág. 529.

compositiva. Nombres como Antolínez, Escalante, Cerezo, Solís... en la escuela madrileña o Murillo y Valdés Leal en la sevillana van a cultivar este tipo de Purísima triunfal y decorativa superando así el estatismo de origen renacentista que aún pervivía durante la primera mitad de siglo.

La figura de María se recorta sobre un fondo de celaje en cuyo extremo superior la paloma del Espíritu Santo despliega resplandores sobre su cabeza coronada por haces de luz pero sin la orla de estrellas característica, según la visión del Apocalipsis. El rostro, de amable suavidad, muestra sus ojos hacia arriba subrayando así el ritmo ascendente y ligero que se quiere imprimir a este tipo de representaciones. Así mismo en el tratamiento de sus vestiduras están presentes los recursos del lenguaje barroco en ese marcado contraste entre el plegado sencillo y verticalista de su blanca túnica y el acusado revuelo del manto un tanto artificioso, buscando más el efecto decorativo que el simple naturalismo. Este movimiento del manto junto con las variadas posturas de los ángeles y querubines de alrededor y el acertado juego de sus cabezas, ponen la nota dinámica al conjunto de la composición.

La representación se adecua perfectamente a lo dispuesto sobre iconografía inmaculista, que adquiere en la obra gran riqueza y profusión de detalles, en abierto contraste con la mayor simplicidad que ya desde finales del siglo XVII empezó a regir en este tipo de imágenes, y que evidencian, pues, el carácter un tanto arcaizante de la pintura que comentamos.

A los símbolos de las letanías tan repetidos en esta temática, como la corona y el cetro alusivos a su condición de Reina; las azucenas y el espejo sin mancha significando su pureza y ausencia de pecado; se le suman la inscripción «Tota Pulchra es María» que un angelito despliega en una banda, según las palabras del Cantar de los Cantares; el ramo de olivo (*Oliva Speciosa*) tomado del Eclesiastés, y el paisaje marino en la base inferior (*Mare Magnum*) también emblema tradicional mariano. A sus pies, la media luna, aquí con las puntas hacia arriba, otro símbolo de castidad que hunde sus raíces en la mitología clásica (*Diana*), y el globo terráqueo, apenas perceptible por las nubes que lo cubren, destacando sobre todo el excesivo protagonismo de la figura del diablo, que aparece aquí en forma del dragón apocalíptico, atravesado por un ángel con una rama de azucenas a modo de dardo, mientras que otro, curiosamente, mantiene la boca de la fiera abierta con ayuda de una cinta para facilitar que el dardo atravesase su cabeza. Este hincapié en la figura del dragón no es muy usual en las representaciones barrocas sobre el tema y en muchas de ellas se eludía por desagradable.

La obra presenta en su conjunto una calidad bastante modesta dentro del tono segundón y provinciano que caracteriza a nuestra pintura barroca dieciochesca. Las oscilaciones y altibajos se aprecian dentro de la misma composición; la zona superior dominada por el suave rostro de la Virgen, resplandores de luz y más diafanidad compositiva, produce un efecto mejor logrado que la zona inferior, más compacta de formas y de colorido un tanto sombrío. Las desigualdades son también ostensibles entre la realización más cuidada de la Inmaculada y los errores dibujísticos en algunos ángeles de su cortejo. El cuadro muestra, pese a la profusión de elementos, un estudiado equilibrio de formas y las posturas y disposición de los ángeles y querubines han sido cuidadosamente dispuestas a tal fin.

Debido a que ha sido objeto de diversos retoques el efecto general es el de una pintura bastante empastada, densa y poco suelta, en donde a base de insistir se consiguen efectos de modelado y tonalidades en paños. Tampoco el colorido logra reflejar la calidez ni la calidad

cromática de otras representaciones de su género y los destellos dorados quedan aquí prácticamente invalidados ante la presencia de un fondo verdoso azulado que lejos de proporcionar ingravidez y transparencias contribuye al carácter un tanto reseco y opaco de la pintura.

Pese a estas limitaciones y objeciones respecto a su calidad general, que probablemente pueden ser en parte debidas más al tiempo transcurrido y a los retoques sufridos que al estricto hacer del pintor, es de suponer que el cuadro presentaba en su momento un aspecto más agradable y una elocuencia y claridad que le harían cumplir con una gran dignidad la función para la que fue encargado.

Por otra parte, si nos atenemos a las escasísimas fechas conocidas que ilustran la vida de Francisco Martínez Talón, estamos ante una obra en la plena madurez del artista, fiel exponente de esa generación pictórica del XVIII murciano que prolonga hasta bien entrado el siglo los últimos ecos barroquizantes con un estilo más empobrecido y desprovisto de todo deseo de innovación artística. A diferencia de lo que ocurre en la escultura de estos años dominada por la figura de Salzillo, el panorama pictórico local no logra levantar el vuelo con ninguna figura de renombre, y los pintores más inquietos tienen que marchar fuera buscando horizontes más halagüeños, mientras que los que se quedan, como es el caso de Martínez Talón, se limitan al cultivo de este tipo de pintura artesanal, de estampa devota, dentro de una tradición ya formada, para una clientela bastante poco exigente. Como consecuencia de tal carencia de incentivos esta falta de innovación y este adocenamiento de la pintura sujeta a normas y moldes ya caducos, pero vigentes en un marco provinciano ajeno a inquietudes artísticas.

## TRAYECTORIA DE SUS EMPLAZAMIENTOS

El cuadro debió permanecer en su lugar de origen, uno de los testers de la Sala de Juntas del Ayuntamiento, hasta la remodelación general del s. XIX (1848), pasando a ocupar en el nuevo edificio diferentes destinos. Sabemos que hacia 1926 se encontraba colgado de una de las paredes del despacho de visitas de la Secretaría, en la planta baja y estando allí, en 1928 se realizó en él la restauración ya aludida, tras la cual se colocó de nuevo en el mismo lugar. En fechas posteriores su emplazamiento estuvo en un despacho del negociado central, en la planta primera, hasta que al ser transformada toda esa zona en los años 70, fue trasladado al archivo municipal. Allí entre 1978-80 y de la mano de J. M. Falgas se le practicó una limpieza superficial y repinte de zonas dañadas para frenar su progresivo deterioro, pero se mantuvo sin colgar y apilado junto con otros cuadros hasta 1987. año de su cesión en calidad de depósito temporal, al museo de Bellas Artes de nuestra ciudad.

Aquí permanece en los fondos, en espera de una restauración y limpieza que le devuelva aquel digno aspecto que pese a sus limitaciones artísticas, seguro tendría en su primitiva ubicación, en lugar tan preferente, como testigo mudo del acontecer municipal, frente al olvido y abandono de hoy.

---

Mi agradecimiento al profesor Torres Fontes, y al museo de Bellas Artes, en especial, a su Subdirector por las facilidades dadas para el estudio de este cuadro.