

# Antonio Caro, Nicolás de Rueda y la retablística barroca en la iglesia de San Pedro de Murcia

CONCEPCION DE LA PENA VELASCO  
MARIA DEL CARMEN SANCHEZ-ROJAS FENOLL

## SUMMARY

*A series of unpublished documents concerning the facture of the main retable in Sr. Peter's church in Murcia (an incomplete part of it still persists today), offers us a material to study this piece. We also pay attention to the reasons which motivated the substitution of a former heredos made by Antonio Caro from 1702 onwards, and to this former heredos itself.*

*The typologic answer given by the author, Nicolás de Rueda, constitutes one of the examples of late baroque schemes, which cannot be understood without the presence of the imafronre. We also compile the bibliography on the chapel patronage by the Saavedra family.*

## I. INTRODUCCION

En este estudio se ha procurado analizar la particular situación de continuo cambio experimentada en el testero principal de la iglesia de San Pedro de Murcia durante los siglos XVII y XVIII con la renovación sucesiva de retablos. El relato de los acontecimientos y acopio de información sobre el patronato de la capilla mayor tienden a situar los hechos en su contexto, al tiempo que justifican actuaciones tan cercanas en el tiempo. Por otro lado, se han abordado las respuestas estilísticas dadas por dos maestros importantes como fueron Caro y Rueda que ejecutaron en distinta fecha una estructura en madera para el altar mayor.

Cuando en 1678 Pedro Joan Tauenga contrata los retablos colaterales del principal en la iglesia de San Pedro de Murcia que acogerán los lienzos de San Nicolás y San Jerónimo de Senén Vila, se obliga conjuntamente a fabricar «dos bolseras» para cubrir el espacio existente entre estas piezas y el retablo mayor<sup>1</sup>. Esta última obra sería sustituida en 1702 por otra realizada

---

1 A.H.P.M. (Archivo Histórico Provincial de Murcia), esno. P. J. Ferrer y Córcoles, prot

por Antonio Caro que guardaba cierta armonía con las que la flanqueaban construidas por Tauenga, maestro procedente de Elche que había conformado junto Antonio Caro «El Viejo» —padre del anterior— y Nicolás de Bussy un foco artístico importante en Elche en torno a la década de los setenta<sup>2</sup>. En 1765 Nicolás de Rueda comienza a elaborar un nuevo retablo para el muro del presbiterio ya que se han efectuado ciertas reformas en la cabecera del templo y se estima en la conveniencia de encargar un ejemplar que se adapte plenamente a ella. Hasta ahora sólo indirectamente se había aludido a esta estructura de madera en los estudios sobre el patronato de la capilla mayor que ostentaba la familia Saavedra, particularmente López Jiménez señala que en 1769 se estaba ejecutando<sup>3</sup>. Y el que será el quehacer postrero de este artista se alza como una pieza importante en la historia del retablo murciano y, aunque ya tardía, permite entrever la persistente influencia del imafrente catedralicio de Bort no sólo como esquema tipológico que continúa siendo imitado por la arquitectura en madera aunque ya de una manera mimética sino como rica cantera de ideas que arraiga y perdura en los artistas locales.

## II. LA CAPILLA MAYOR DE SAN PEDRO Y EL PATRONATO DE LA FAMILIA SAAVEDRA

La historia del patronato de la capilla mayor de la iglesia de San Pedro de Murcia ha sido frecuentemente abordada. González Conde se remonta al año 1620, fecha en que Martín de Valderas en nombre de Diego Saavedra mejoró la postura tomada por el licenciado García de Loyola para comprar la citada capilla que la fábrica del templo deseaba vender y, de este modo, obtener fondos que se destinarían a la reedificación del coro que por entonces se estaba cayendo. Sin embargo, sería en 1641 cuando, siendo párroco Baltasar Ruiz de Baeza y actuando Bernardino de Torres como apoderado de Diego Saavedra Fajardo, se concedería al egregio diplomático el derecho de patronato — que por demás ya poseía de la capilla de Santa Elena— y, consecuentemente, se le permitía colocar sus escudos de armas en el retablo que hubiere, en el arco de la capilla mayor y frontero de ella y lateralmente sobre la piedra del carnero, no adquiriendo la obligación de colocar ornamentos en ella sino lo que fuese su voluntad, dato este significativo por cuanto sería un siglo después causa de litigio por sus herederos. El 15 de julio de 1642 se otorgó escritura de venta en mil ducados<sup>4</sup>. En 1648

1187, 9 mayo 1678, ff. 130-131v. (Dado por J. Sánchez Moreno, *Vida y obra de Francisco Salzillo (una escuela de escultura en Murcia)*, Murcia, 1945, p. 31, n. 28).

2 Bussy llegó a Elche en 1675 para inspeccionar el retablo mayor de Santa María a cargo de Antonio Caro «El Viejo» y se alojó en casa de Pedro Joan Tauenga, vinculándose a continuación a la labor escultórica que se estaba realizando en la iglesia (A. Ramos Folqués, *Historia de Elche*, Elche, 1970, p. 507).

3 J. C. López Jiménez, «Alas a la investigación», *Revista de la Universidad de São Paulo*, v. XXII, fasc. 39, septiembre 1961, pp. 291-310, cita p. 8.

4 D. González Conde, «El Patronato de los Saavedra en la Parroquial de San Pedro», en

Saavedra Fajardo dispuso en su testamento que se reparase la capilla mayor de San Pedro y, en 1652, su familia contrató con Juan Bautista Balfagon la realización de estas obras. En tal fecha consta la existencia de un retablo en el presbiterio que el artista citado debía quitar al iniciar su trabajo y poner al finalizarlo para evitar su deterioro<sup>5</sup>. Con la renovación de la iglesia —acaecida como se verá más adelante en el segundo tercio de la centuria siguiente— a la que contribuyó con cuantiosas limosnas José Saavedra, éste mantuvo un pleito con el fin de lograr que le repusiesen sus escudos nobiliarios donde por derecho le compelia así como un rótulo que había quedado oculto en la capilla de Santa Elena añadiendo su presente participación de forma que quedase así: «Año mill quatrocientos ochenta y dos reedifico esta capilla el maxnifico Gonzalo de Saabedra que es la antigua de los Saabedras; y en el mil settecientos quarenta la rrenobo el Señor Don Pedro Saabedra Barnuebo y Faxardo, actual patron de ella y de la mayor»<sup>6</sup>. Más tarde al erigir el retablo actual, el obispo Rojas y Contreras ordenó por auto de 23 de mayo de 1769 que esta obra no ocultase los distintivos heráldicos<sup>7</sup>.

### III. EL RETABLO DE ANTONIO CARO

#### 1. El contrato con Antonio Caro

El 13 de mayo de 1702 se efectuó la escritura de obligación para la realización del retablo mayor de la iglesia. Concurrieron, de una parte, Juan Navarro Carreño, cura y fabriquero de San Pedro, y, de otra, Antonio Caro y Nicolás Ruiz<sup>5</sup>. Su precio se fijó en nueve mil quinientos reales de vellón, cantidad que incluía su instalación y que se entregaría semanalmente en una primera etapa y en jornales —con la consideración de que serían doce reales para Caro— con posterioridad, previa retribución de un adelanto de dos mil doscientos noventa reales y dicisiete maravedíes para la compra de material. Algunos elementos de esta obra serían imitados en realizaciones posteriores del maestro<sup>9</sup>.

*La Verdad*, 22 noviembre 1911 y J. C. López Jiménez, «Los enterramientos de la familia de Don Diego de Saavedra y Fajardo, en las capillas de su patronato de San Pedro de Murcia», en *Hidalguía*, XVII, 1956.

5 Véase las alusiones al retablo contenidas en las cláusulas 5, 8 y 10 del contrato que constan en el apéndice documental del estudio de J. C. Agüera Ros, «Los Herederos de Don Diego Saavedra Fajardo, promotores de obras en San Pedro de Murcia (1652)», en *Monteagudo*, n. extraordinario dedicado a Diego Saavedra Fajardo, Universidad de Murcia, 1984, pp. 127-138.

6 A.H.P.M., esno. P. J. Billanueva, prot. 4004, 18 junio 1742, ff. 196-201, v. cita f. 201.

7 J. C. López Jiménez, «Alas...», art. cit., pp. 8-9.

8 A.H.P.M., esno. A. Navarro Carreño, prot. 3585, 13 mayo 1702, ff. 244-250 v. (J. Sánchez Moreno, *op. cit.*, p. 36, n. 47 y M. C. Sánchez Rojas Fenoll, ((Noticias sobre artistas murcianos del XVIII (años 1700 a 1730)), en *Murgetana*, n. 71, Murcia, 1987, pp. 91-125, cita p. 122.)

9 De este modo en la escritura notarial efectuada para el retablo de Santa Eulalia de Murcia en 1707 se indica: «que las puerttas del sagrario an de abrir acia denttro conforme el

## 2. La figura de Antonio Caro en el contexto murciano de la época

Antonio Caro Bernabé —también llamado «el Joven»— es desde el punto de vista documental el miembro más conocido de esta familia dedicada por completo a las labores de escultura. Nacido en Orihuela, es hijo del Antonio Caro «el Viejo» y hermano de José Caro, también profesional del mismo oficio". Este maestro va a formar parte de una nómina de artistas que con su fecunda actividad llenan los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII en Murcia y que integra también a Andrés Martínez, Mateo Sánchez y Gabriel Pérez de Mena. Constituyen un grupo que cabe pensar que respetaría los criterios que en diseño de retablos mantenía Nicolás de Bussy; de hecho el propio Caro le adelanta al estrasburgués catorce libras y un sueldo que le costó a este último viajar a Orihuela para hacer la traza del retablo mayor de la catedral, trabajo que, en definitiva, ejecutó Caro<sup>11</sup>.

Sánchez Moreno documentó toda una serie de realizaciones que Antonio Caro Bernabé ejecutaría en Murcia aportando las escrituras de obligación de los retablos mayores desde el de San Antolín en 1690 hasta el que fabrica para el convento de Carmelitas Descalzos en 1710<sup>12</sup>. Durante ese período, inicialmente continuó residiendo en Orihuela pero para hacer frente a la creciente demanda que experimenta su taller en Murcia se traslada posteriormente a esta ciudad. En este contexto se sitúa el contrato para el retablo de San Pedro también desaparecido como en los casos anteriores. Tipológicamente cabe destacar que el documento menciona la existencia de dos cuerpos aunque más bien a tenor de las explicaciones vertidas parece que se trate de un cuerpo con cuatro columnas salomónicas que delimitan tres calles con respectivos nichos y ático con lienzo central y columnas salomónicas. En lo concerniente al repertorio ornamental que recubría la estructura arquitectónica, se citan tarjetas, colgantes de frutas, cornucopias, ((guarniciones que circulan los nichos y repisas», cabezas de serafines, cartelas y «tambanillos». Elementos, por demás, que también se citan en otras realizaciones suyas.

---

de San Pedro; y delante del principal un sagrario pequeño para la comunión embuttido en el pedestral» y también que «las columnas del primer cuerpo an de ser de talla y dos de emparrado con sus capiteles de un orden de ojos conforme las de San Pedro» (A.H.P.M., esno. J. Pérez Mesía, prot. 3745, 14 marzo 1707, ff. 69-70, cita f. 69).

10 C. Belda Navarro, «Escultura», en *Historia de la Región Murciana*, v. VI. Murcia, 1980, pp. 319-361 y P. Segado Bravo, «El escultor retablista Antonio Caro «el Viejo»», en *Imafronte*, n. 2, Murcia, 1986, pp. 83-101.

11 A. Nieto Fernández, *Orihuela en sus documentos I. La catedral, parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, Murcia, 1984, pp. 36-37. Asimismo la amistad y colaboración de los hermanos Caro con Nicolás Salzillo debió ser estrecha porque el escultor capuano aparece ligado a una serie de acontecimientos importantes en la vida de la familia: firma como testigo en el convenio laboral que se establece entre Antonio y José y acepta como aprendiz en su taller a José Caro Utiel, hijo de Antonio Caro Bernabé (Vid. J. Sánchez Moreno, *Nuevos Estudios sobre escultura murciana*, Murcia, 1964, p. 48).

12 J. Sánchez Moreno. *Vida...*, *op. cit.*, pp. 36-37.

#### IV. EL RETABLO ACTUAL

##### 1. Descripción

Se trata de un retablo de planta convexa que se adapta al muro del presbiterio (Fig. 1). Se alza sobre zócalo pintado que imita mármoles policromos; el banco ha perdido su ornamentación original y el cuerpo está definido por dos columnas retranqueadas y porta angelitos en inestables posturas que sostienen capiteles corintios y apoyan sobre decorativas rocallas utilizadas a manera de pequeñas repisas (Fig. 4). En el mismo eje y a la altura del inicio del cuerpo, se ubican las esculturas de San Crispín y San Crispiniano y, en los paramentos laterales, simuladas hornacinas que primitivamente se pensó que acogiesen las tallas de San Pablo y San Andrés y, en la parte superior, jarrones recogidos en marcos ovales. El entablamento de líneas quebradas con friso ornamentado pierde su continuidad en el centro por la presencia del elevado nicho principal - en el que descansa el titular— que se eleva a instancias del importante tabernáculo que portó en su momento y, por encima, el llamado «cornijón» sobre el que campea el escudo de la familia Saavedra. Sobre el rebanco, el ático cierra en arco resaltando el espacio correspondiente a la calle inferior limitándolo con dobles volutas que forman entre sí un ángulo obtuso y que sirven a su vez de peana a jarrones (Fig. 2) y, en el centro, una gran cartela que contiene las llaves, atributo de San Pedro, y que se encuentra sostenida por dos angelitos (Fig. 5) y, en su cúspide, una cabecilla alada con la tiara papal. Concluye la estructura un remate puntiagudo que se quiebra en su tramo de ascenso y, sobre el mismo, guirnaldas con flores.

En los laterales recorre perpendicularmente el esquema arquitectónico una pulsera que respeta el diseño del armazón en algunos puntos, incorporando motivos decorativos similares y manteniendo la continuidad en el entablamento.

##### 2. El contrato con Nicolás de Rueda

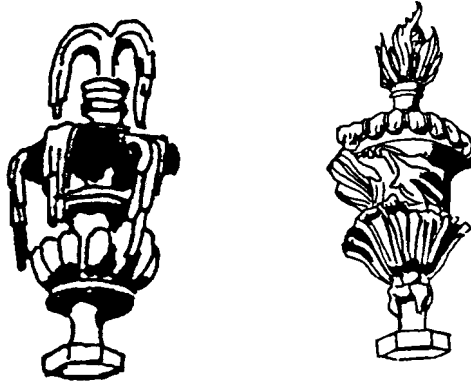
Habiendo obtenido de Antonio Bernardo Gómez como Gobernador, Provisor y Vicario General del Obispado las licencias pertinentes, Tomás Jiménez de Cisneros como párroco de San Pedro y José Fontes Barrionuevo procedieron a contratar con Nicolás de Rueda la fabricación de un retablo y tabernáculo para el altar mayor de su iglesia en conformidad con las trazas previamente realizadas por el tallista y aprobadas por los otorgantes". El ajuste, fechado el 29 de abril de 1765, se concretó en veinte cláusulas en su

---

13 En la licencia del vicario, que se inserta en la escritura de contrato y que está fechada el 26 de abril de 1765, se indica que el antiguo retablo debía ser vendido. El nuevo fabriquero que sustituye al presbítero Diego Ruiz recibe, por tanto, el importe de la transacción, más seis mil seiscientos sesenta y cinco reales y quince maravedíes, cantidad que se había alcanzado en las últimas cuentas (A.H.P.M., esno. P. J. de Visedo, prot. 4041, 29 abril 1765, ff. 58-63).



Figura 1. Retablo de la parroquia de San Pedro de Murcia.



n CARO AUFW

Figura 2. Retablo de la parroquia de San Pedro de Murcia. Repertorio ornamental.

mayoría concernientes a la disposición formal de la estructura. El material utilizado fue, como solía ocurrir, la madera «que llaman sargaleña y esta de buena calidad», es decir, el denominado *Pinus nigra* L. El costo se fijó en cuarenta y un mil trescientos cincuenta reales de vellón repartidos a razón de doce reales de jornal para el maestro más lo que éste necesitase para pagar a sus oficiales y para comprar madera, cola y clavos<sup>14</sup>.

### 3. La escultura: Lo estipulado y lo efectuado

En lo referente a la escultura, en el contrato se distingue la perteneciente al sagrario - se refiere al **tabernáculo**— de la que se incorporaría propiamente al retablo. Sobre la primera, se especifica que sería obligación de Nicolás de

14 *Zbíd.*

Rueda poner los dos evangelistas y «los quatro niños de los frontispizios» y, sobre la segunda, se indica que las imágenes se reducirían a un San Pablo, un San Andrés y los angelotes que sostendrían el escudo del ático, añadiendo que serían de cuenta de Nicolás de Rueda pero que debía ejecutarlas Francisco Salzillo, satisfaciéndole el tallista su importe estimado en cinco mil ciento cincuenta reales de vellón y anotándose, además, que debía entregarlas rematadas de madera y no coloridas. Al «**prenottado** Don Francisco Salzillo, como inttelixente ... en dicha **profesión**», también se le encomendó la tarea de revisar y aprobar la realización de la estructura arquitectónica una vez fenecida<sup>15</sup>.

No obstante, el curso de los acontecimientos iba a modificar ostensible estos acuerdos. En el catálogo de las obras de Roque López elaborada por el propio escultor, se pone de manifiesto que este artista realizó el San Andrés y los evangelistas del sagrario en 1788 por dos mil y cuatrocientos reales de vellón, respectivamente<sup>16</sup>. Sánchez Moreno también da por suyo el San Juan Nepomuceno, pieza que ya desde el siglo pasado las fuentes sitúan en el retablo pero, en opinión de Albacete, procede del convento de la Trinidad y se debe a Francisco Salzillo; su inclusión no despertaría inconvenientes por la acusada devoción que se le tenía al **protomártir** de la confesión fomentada a raíz de su canonización en 1729<sup>17</sup>. Sobre el San Pablo citado en el documento notarial, escritos posteriores no mencionan su existencia; sin embargo, actualmente en la sacristía se conserva la cara de una antigua escultura que es posible que tenga relación con la obra mencionada. Del apóstol San Andrés sólo queda parte del rostro que ha sido reutilizada recientemente al realizar una imagen procesional de San Pedro y, destruido el sagrario, permanecen los evangelistas (Fig. 3).

Bajo los ángeles que sostienen los capiteles que flanquean la hornacina principal, se disponen las controvertidas esculturas de San Crispín y San Crispiniano, posiblemente añadidas poco después de la conclusión del retablo a tenor de lo que indica la insuficiente documentación existente que se limita a un comentario de 1804 contenido en el Libro de Fábrica. Por él se deduce que en tal fecha se encontraban ya talladas y, asimismo, su pertenencia al gremio de obra prima del que ambos santos son patronos:

«Me hago cargo de quatro mil reales de vellón que tasaron peritos por valor de estucar las ymagenes de los Santos Crispin y Crispiniano propios del Gremio de Obra Prima y dorar las pilastras del retablo en que estan colocadas, las cuales se obligo el gremio a pagar por plazos,

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Conde de Roche, *Catálogo de las esculturas que hizo Don Roque López discípulo de Salzillo*, Murcia, 1889, p. 10.

<sup>17</sup> J. Sánchez Moreno, *Vida...*, *op. cit.*, p. 139 y J. Albacete, *Apuntaciones Históricas sobre las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina traídas a Murcia y de la imagen de Nuestro Señora de la Fuensanta de la misma ciudad y de otros objetos curiosos que existen hoy en ella recopilados por Don Juan Albacete*, Ms. inédito conservado en el Archivo Parroquial de San Bartolomé, Murcia, 1876.





Figura 3. *Retablo de la parroquia de San Pedro de Murcia. Evangelistas del Sagrario. (Foto Archivo Museo de Murcia).*

en cuyo cumplimiento tienen ya abonados 3.050 reales restando hasta el total complemento 950 de que me datare, dejandoles en fincas»<sup>18</sup>.

Su atribución ha variado desde Dupar a Roque López incluyendo a Salzillo<sup>19</sup>. Al respecto se constata que en las ordenanzas de los zapateros

18 A.P.S.P.M. (Archivo Parroquial de San Pedro de Murcia), Libro de Fábrica 1790-1837, Año 1804, s.f.. En data correspondiente a 1805 y 1807 hay sendas partidas de 950 reales contra el mencionado gremio por este concepto. Anteriormente aparecen unas anotaciones en 1793 y 1794 aludiendo a la realización de seis candelabros en 249 reales para el altar mayor y a la madera «gastada en componer la tramoya del tabernáculo donde se fixa la custodia; la escalera que hai en lo interior para suvir a reservar; y la cerraja para cerrar aquel» (*Ibidem*, s.f.).

19 Fuentes las considera obra de Francisco Salzillo, Sánchez Moreno sugiere que acaso sean

que entraron en vigor en 1768 y con motivo del establecimiento de una cantidad de sus ingresos con destino a la celebración de su festividad patronal, se indica que los Santos Crispín y Crispiniano estaban colocados en San Pedro<sup>20</sup>. No obstante, la existencia de estas imágenes no elude la elaboración posterior de esculturas con estas advocaciones y más lógico parece pensar que fueran realizadas poco antes de iniciarse su estucado en 1804 y, de hecho, tienen la impronta salzillesca.

El titular es pieza tardía de Salzillo en la que se ha querido ver una intervención de taller. Fue colocada en el retablo el 25 de junio de 1780 —lo que implica que en esta fecha estaría probablemente terminada— y costó seis mil reales de vellón. Sánchez Moreno afirma que el imaginero se inspiró en un grabado de Ximénez de 1755<sup>21</sup>.

#### 4. La muerte de Nicolás de Rueda: estado de las obras

En 1767 moría Nicolás de Rueda, sin embargo el retablo estaba muy avanzado. En su testamento — fechado el 1 de mayo de 1767 — señala que se encuentra fabricando esta obra y que en un cuaderno escrito y firmado de su mano se expresan las cantidades recibidas. Desea se liquide por su mujer o herederos cobrando o devolviendo en función de lo que se dedujese que era justo<sup>22</sup>. Con posterioridad, Angela Villanueva, mujer en segundas nupcias del tallista, manifestaría en la escritura notarial de su última voluntad lo siguiente:

«Declaro que el dicho Nicolás de Rueda, mi difunto marido fabrico la mayor parte del retablo de la capilla mayor de la Iglesia Parroquial de Señor San Pedro de esta dicha ciudad, y al tiempo de su fallezimiento se le quedaron debiendo por dicha razon más de ocho mil reales de vellon»<sup>23</sup>.

---

de Caro o Dupar y López García se las atribuye a Dupar. (J. Fuentes y Ponte, *España Mariana, ciudad de Murcia y Lérida*, 1880, parte II, p. 33; J. Sánchez Moreno, *Vida...*, *op. cit.*, p. 139, y D. López García, «Antonio Dupar y Francisco Salzillo», *Murgetana*, v. XXXI, Murcia, 1969, pp. 49-99, cita p. 75).

20 J. García Abellán, *Organización de los gremios en la Murcia del XVIII*, Murcia, 1976, p. 272.

21 A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, v. VI, p. 28; J. Fuentes y Ponte, *op. cit.*, parte II, p. 34 y apéndice número 23, p. 17; M. González Simancas, *Catálogo Monumental de la Provincia de Murcia*, Ms. inédito (Instituto Diego Velázquez), h. 1905, v. II, p. 670; A. Baquero Alrnansa, *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Murcia, 1913, p. 221, 224 y 230; J. Sánchez Moreno, *Vida...*, *op. cit.*, p. 138; E. Pardo Canalís, *Francisco Salzillo*, Madrid, 1965, p. 36; E. Gómez Piñol y C. Belda Navarro, *Salzillo (1707-1783), Exposición Antológica*, Murcia, 1973, s.p., n. 36, etc.

22 A.H.P.M., esno. P. J. de Visedo, prot. 4043, 1 mayo 1767, ff. 83-84 v.

23 Añadía que le correspondían a ella la mitad como bienes gananciales y señalaba también que había recibido de mano del fabriquero Fontes Barrionuevo alguna cantidad (A.H.P.M., esno. P. J. de Visedo, prot. 4045, 3 marzo 1769, ff. 91-93, cita f. 92 v.).

## V. APROXIMACION A LA OBRA

### 1. Causas de su construcción

La elaboración de dos retablos diferentes en tan poco tiempo sin que en principio nada justificase unas intervenciones demasiado correlativas y, por otro lado, las interminables discusiones sobre la paternidad de la escultura ha hecho que este ejemplar pasase en cierto modo inadvertido en lo que respecta a la estructura arquitectónica. Por demás y dejando aparte otras cuestiones, en general la preeminencia de Francisco Salzillo ha postergado las alusiones a los armazones de madera que arropan sus obras en las capillas mayores.

Con la obra de Antonio Caro, cercada por los retablos de Pedro Juan Tauenga que contenían los lienzos de Senén Vila, la cabecera del templo presentaba una unidad estilística que con la nueva construcción se perdía. El uso de columnas salomónicas y de un repertorio ornamental emparentado venía acompañado de la señalización de una adecuación de elementos en la obra de 1702 con respecto a la de 1678, por ejemplo, se indicaba: «el pedestral del retablo prinzipal a de venir con el de los coraterales corriendo las mismas molduras de ellos»<sup>24</sup>. Sin embargo, en su origen los hechos se desencadenaron a raíz de la iniciativa del párroco José de Palacios encaminada a dedicarle a Santa Bárbara un altar como devoto que era de ella, valiéndose de una capilla propia de la fábrica que se situaría en el testero del crucero, brazo de la epístola, entre la del Santísimo Cristo y San Nicolás y confrontando con la de Santa Elena. Para ello y contando con la autorización de la jerarquía eclesial y de los patronos, se demolió la cabecera del templo, aún cuando se encontraba firme, siendo reedificada y ampliada en el segundo cuarto del siglo XVIII y, posteriormente, se ejecutó un retablo adecuado a las dimensiones y características de la nueva construcción<sup>25</sup>.

### 2. La premura de las obras

Se ha de destacar la premura que párroco y fabriquero tuvieron en llevar a buen término la elaboración del definitivo retablo en el menor tiempo posible. No en vano, en la escritura se expresa de manera fehaciente la voluntad de agilizar al máximo el ritmo de la obra valiéndose, por un lado, del inicio inmediato de la misma («sin pérdida de tiempo dara principio a la consturcción del retablo y sagrario») y, por otro, estipulando la plena dedicación de Nicolás de Rueda a esta tarea:

«dicha hobra se ha de empezar â trabajar luego de conttado sin ômittir dia alguno, como no sea por *lexittimo* impedimento de enfermedad y siendo estta dilattada ha de poner dicho Rueda en su lugar un maesttro

24 A.H.P.M.. esno. A. Navarro Carreño, prot. 3585, 13 mayo 1702, f. 245.

25 Agradecemos la consulta de la documentación correspondiente a estas obras al profesor Hernández Albaladejo quien gentilmente nos la ha proporcionado.

de su satisfaccion de manera que por ningun mottibo zese la refererida hobra y, para que su conclusion no se dilatte, no ha de poder azepttar ni tomar ôtra alguna que le saliere aunque le traiga mejor cuentta, pues así se ha extipulado»<sup>26</sup>.

La propia disposición de los pagos tan distante de las fórmulas acostumbradas puede ser entendida aplicando este criterio de sujeción del artista. Queda, además, constancia de este propósito puesto que se expresa que se procede de esta forma en aras a la «maior seguridad de la hobra». En este sentido, también se excusa la fijación de un plazo para su elaboración. En el fondo la remodelación arquitectónica de la cabecera no luciría sin el adorno correspondiente de su capilla mayor y, consecuentemente, la propia fábrica del templo incitaba a su pronta finalización.

### 3. Alusiones sobre el método de trabajo

Con exhaustiva meticulosidad y a veces con repetida obstinación se relata en el concierto el método de trabajo. Una serie de apreciaciones encaminadas a la actuación del maestro hacen discurrir uno a uno los elementos que configuran el dispositivo arquitectónico. Se insiste en la utilización de bastidores de colaña y no de ripia en zócalo, pedestal, «empilastrado», tableros y «trasagrario»; se requiere que la decoración de talla sea sobrepuesta y, en el pedestal, se añade que se efectuarán «a mas de vaxo relieve»; se cuidan especialmente las anotaciones sobre el grosor preciso que conviene a «empilastrados» y capiteles y se exige la adecuación particular de cada componente del armazón con el dibujo aprobado salvo en el caso del banco —llamado en el documento pedestal— en el que se puntualiza la introducción de modificaciones en lo relativo a la ornamentación<sup>27</sup>. Se destacarán dos indicaciones particulares de interés como son la alusión —al caso concreto de los pedestales pero extensible al conjunto— a unos modos que debían estar sujetos «a perfecta Arquittectura, sin que se perbierttan con esta voz —se indicaba— que bulgarmente se suele dezir es moda, sino es con los prezeptos de rigurosa arquitecttura» y la referencia al mantenimiento de «las proporciones de Varozio» para las cornisas. Sin duda, se refiere al tratado de Giacomo Barozio de Vignola, *Regla de los Cinco Ordenes de Arquitectura*. Se incluyen advertencias relativas a la puerta del camarín con la recomendación del uso de un arco abocinado y se estipula la obligación de «hazer el trono con tramoya que baxe, suba y salga a las manos del sazerdote y para cubrirlo ha de hazer asimismo un cilindro tallado que suba y baxe para cubrir». Sobre

---

26 A.H.P.M., esno. P. J. de Visedo, prot. 4041, 29 abril 1765, f. 61.

27 «Que los tableros de dicho pedestal han de ser, no como ban dibujados en el diseño y planta, que estos por estar en chico parecen bien, si no es que poniendolos en grande han de ser las hideas suyas correspondientes a su magnitud, con vello âire, de suertte que queden a el gusto de buen artifizite, y los relieves correspondientes saliendo de a mas de vaxo relieve» (*Ibidem*, f. 59 v.).

el tabernáculo, las aclaraciones se centran en lo concerniente a su respaldo y en su tratamiento, análogo a otros elementos del retablo.

#### 4. Pérdidas y modificaciones con respecto al diseño original

Las pérdidas sufridas en la parte inferior de la estructura afectaron totalmente al tabernáculo y hasta el momento sólo pueden ser abordadas en función de unas insuficientes alusiones efectuadas por Fuentes y Ponte. Explica que San Cnspín y San Crispiniano reposaban sobre dos repisas y en ellas dos basas áticas y, sobre el tabernáculo, detalla:

«... se alza el tabernaculo rematado por dos niños ángeles de Om.30 de altura adorando una cruz. Entre sus doce columnas se ven las cuatro estatuas de Orn. 38 de los evangelistas, y delante del tabernáculo hay una estatua de la Concepción de Om.54 de altura»<sup>28</sup>.

Considerando los diferentes comentarios contenidos en los documentos sobre el retablo actual se podría efectuar una hipótesis sobre el diseño ideado por Rueda y las modificaciones de que es posible fuera objeto. En lo concerniente a la escultura, es significativo que en el contrato no se citen nada más que San Pablo, San Andrés y los angelotes del ático que elaboraría Salzillo (Fig. 4), además de dos evangelistas y cuatro niños de la obligación de Nicolás de Rueda que iban destinados al tabernáculo, y, por tanto, siendo obra menos relevante en el conjunto, no recayeron sobre el primero. Por otro lado, bajo los capiteles que flanquean la hornacina principal se observa un orificio que puede hablar de la existencia de un fuste anterior y, por demás, la basa ática a la que hace referencia Fuentes y Ponte junto a la aclaración contenida en el Libro de Fábrica de la iglesia que explica la adición de las imágenes de San Crispín y San Crispiniano precisamente en el lugar de los fustes con el consiguiente adecentamiento de las retropilastras que quedarían más visibles con los cambios introducidos dejan ver una alteración del esquema original. Una factible interpretación a esta serie de hechos quizá podría ser ésta: Nicolás de Rueda realizó unas trazas en las que el único cuerpo se conformaba con cuatro columnas, poco después el artista moría, Roque López asumía parte de la labor escultórica y el gremio de obra prima determinaba colocar las imágenes de sus santos patronos en el retablo mayor. Así las circunstancias, lo más sencillo era eliminar el fuste de las columnas para disponer de espacio donde ubicar a San Crispín y San Crispiniano y solucionar el problema de la sujeción de los capiteles colocando los angelillos atlantes conforme a un procedimiento que guarda relación con el utilizado por el maestro tallista en una etapa anterior (Fig. 5) —sería el que se presenta en el retablo de Nuestra Señora de los Dolores en la colateral de la epístola de la iglesia de San Miguel de Murcia—. Sin embargo, es lógico que en lugar del fragmento de estípite utilizado en 1741

28 J. Fuentes y Ponte, op. cit., parte II, p. 33.



Figura 4. Retablo de la parroquia de San Pedro de Murcia. Detalle.



Figura 5. Retablo de la parroquia de San Pedro de Murcia. Detalle.

se usase a cada lado una amplia rocalla a manera de repisa que sirviese de sostén al angelillo<sup>29</sup>.

## 5. Valoración

Esta tipología con sus variantes es heredera de aquella que comenzó a proliferar en Murcia en los años treinta del setecientos conformada con un solo cuerpo y con predominio del espacio central. En el ejemplar de San Pedro, se relega la importancia del movimiento en planta y la estructura parece quedar prisionera en el espacio; la comprimida solución del remate —emparentada con composiciones del Padre Pozzo y adornada en la parte superior por guirnaldas de flores— resta airosidad al conjunto, que de por sí se caracteriza por el efecto de unidad que manifiesta.

Nicolás de Rueda (1706-1767) ha abandonado el rico y variado repertorio ornamental que presentaba en el retablo de la Comunión de la iglesia de

<sup>29</sup> Ya Ibáñez apuntó la idea de una hipotética sustitución de las columnas en uno de los tres breves artículos que le dedicó a esta iglesia y que aparecieron en la prensa local (J. M. Ibáñez, «San Pedro», *Rebuscos*, Libro IX de Recortes de Prensa. Museo de Murcia, pp. 31-34, cita p. 34).

Santiago de Jumilla, en el situado en la capilla de San Nicolás de San Miguel de Murcia o en la Cajonería de San Patricio de Lorca —obras en las que su estilo comenzaba a estar definido—, y lo ha sustituido por la rocalla con la concesión de los jarrones enmarcados que bien pudiera haber tomado del imafrente catedralicio tanto por el uso que en él se hace de relieves con marcos ovales o del propio emblema del Cabildo. Decoración que se acompaña con la posterior labor de dorado que concretamente en el ático rellena superficies libres con dibujos de un enrejado romboidal continuo. Igualmente, las columnas son las utilizadas en el cuerpo principal de la gran fachada de Bort. Hay elementos que sí persisten en relación a otras anteriores de Rueda, por ejemplo el que se usa en la parte central del ático imita con ciertas modificaciones el del remate del retablo de Nuestra Señora del Patrocinio de San Miguel de Murcia —ejemplar en el que tan bien supo dominar el espacio— o el característico de las volutas con jarrones que aparecen insistentemente en su obra y en otras piezas que no son suyas de cronología similar.

En el panorama artístico murciano del segundo tercio del siglo XVIII, Nicolás de Rueda, a la par que José Ganga y más tarde que Juan de Gea, descuella como figura de primer orden. No en vano, varias menciones de la época reflejan su profesionalidad, fruto de su talante intelectual y de una sólida formación teórica<sup>30</sup>. Por otro lado, se han de valorar las ascendencias familiares manchego castellanas, sus contactos con Dupar que sin duda incidieron en su desarrollo como escultor, su colaboración con Perales en el retablo de la ermita de San Antón de Murcia y sus relaciones con Jaime Bort.

Con sus inconvenientes, se trata de un buen retablo —en opinión de Pérez Sánchez uno de los mejores de la ciudad<sup>x</sup>— y es, evidentemente, una obra de madurez que al tiempo se convierte en el canto de cisne de un estilo abocado a su fin.

---

30 En 1746 ya se afirmaba: «el Señor Nicolás de Rueda, Maestro de Escultura, y de los mas primorosos, que, no solo en esta Ciudad, mas en España, tiene su noble Arte» (*Breve diseño de las solemnissimas Reales Fiestas, que en la proclamación de Su Magestad, del Señor D. Fernando VI de este nombre, ha celebrado este presente Año 1746, la muy Noble, muy Leal, Fidelissima, y siete veces coronada ciudad de Murcia, Murcia, 1746, p. 80. Recogido por A. Baquero Almansa, op. cit., p. 203*).

31 A. E. Pérez Sánchez, *Murcia, Albacete y sus provincias*, Barcelona, 1961, pp. 91-92.