

El escultor-setablista Antonio Caso «el Viejo» (†1678)

PEDRO SEGADO BRAVO

SUMMARY

Antonio Caso, sculptor and builder of altarpieces, head of a family of artists of the same name, that reaches up to the middle of the XVIIIth century, developed his activity specially around the middle decades of the XVIIth century.

He is considered the introducer, in the southeastern area, of the systematic of the Solomonian column, decorated with vine leaves which constitute the usual element in altarpieces. This, together with cherubs' heads and the big, fleshy implementation of other elements of decoration, usually plants, which are present in his work, proved him to be an artist greatly appreciated in his time, to such an extent, that his work exceeded the limits of the diocese of Murcia and Orihuela.

Although it is known from his last Will and Testament that he carried out constructions in Murcia, Elche, Orihuela, etc., we are concerned in our study more specially with his activity in Totana, Lorca and Orce (Granada). For the first time, too, personal data of great interest for Antonio Caso's life and the continuation of his work, have been revealed.

Siendo desconocida hasta el momento la fecha exacta de su nacimiento, sí se sabe, por su testamento y posterior declaración de bienes que hace su viuda María Martínez, que muere el 28 de enero de 1678 en Orce (Granada)¹. Por el testamento se conocen también algunas de sus obras realizadas así como

¹ A.N.G., Orce, 27 de enero de 1678, fols. 13 ss., ante Antonio de Espinosa. Declaración de bienes. fol. 19, 31 de enero de 1678. ante el mismo notario.

otros detalles familiares que posteriormente iremos desarrollando². Uno de los más significativos es que Antonio Caro contrajo matrimonio dos veces y de sus primeras nupcias con Mariana Bernabé tuvo a su hijo Antonio, que continuará con acierto y superación. si cabe, la trayectoria artística marcada por su padre. De su segunda mujer, María Martínez. tuvo a Ignacio. Jerónima, Florentina. José y Antonia y a un póstumo de nombre Félix. Los hijos de este segundo matrimonio quedaron bajo la custodia de la madre al morir el progenitor. lo cual prueba que entonces eran menores de edad. y sus bienes fueron igualmente supervisados por la madre, haciendo ella la declaración de bienes aludida con objeto, casi seguro. de proteger los derechos de sus hijos ante las reivindicaciones del primogénito. Antonio. habido de la primera esposa.

Esta declaración de bienes desvela la parquedad de las propiedades del artista difunto: tan sólo son mencionados tres compases de hierro, dos abrazadera-de hierro y dos barriletes. Instrumental extremadamente modesto si se piensa retrospectivamente en la riqueza y personalidad de los retablos ejecutados por el artista. Igualmente. el testamento de Antonio Caro y su obra documentada permiten hacer una síntesis de su itinerante vida artística. Conforme al material documental propio de nuestro estudio, Elche es el primer punto donde trabaja en 1668, al que sigue Orihuela. Murcia, Lorca, Totana y, finalmente, Oice. Se desprende que la zona geográfica acotada por la personalidad del artista es muy concreta, limitada por las estribaciones alicantinas (Elda, Aspe. Novelda. han sido familiares para el artista. por diversos motivos como se verá) y por el límite granadino.

En 1671, en un Cabildo que celebra el municipio de Totana para hacer el retablo de la Capilla Mayor de Santiago, se especifica que Antonio Caro «ha presentado una traza para dicho retablo y el artista se dice estante en Murcia.». Se le pide que vaya a Totana³. En este año el que trabaja en Totana.

² Aunque se desconoce hasta el momento, como hemos dicho. la fecha de nacimiento. el lugar y también su filiación. el artista dice en su testamento que tenía viñas en Elda. Esta propiedad pudo venirle por herencia familiar o por adquisición propia; de hecho. y aun sin justificación científica precisa. tradicionalmente se ha considerado a Antonio Caro como natural de Orihuela. Su primera mujer. Mariana Bernabé. era nacida en Jijona. Es decir, es evidente su vinculación directa con la diócesis de Orihuela-Alicante por las razones expuestas. Sus hijos Antonio. José e Ignacio asentaron su taller, como centro de producción artística, en Orihuela. En cuanto a su filiación, resulta tentador especular que uno de sus antepasados más próximos fuese Antonio Carón, carpintero, natural de Murcia. que estaba activo en 1534 trabajando en obras para la catedral de Orihuela, concretamente en el retablo de la Capilla de los Masquefas. Vid. **A. Nieto Fernández, Orihuela en sus documentos**, vol. I, pp. 70-71. Murcia 1984.

³ A.M. Totana. A.C. 1671-75, 20 de julio de 1671. En el contrato para el retablo de Santiago especifica el artista «se le pague en Murcia»). Esto se justifica porque en este mismo año Caro está trabajando en dicha ciudad. Entre otras obras. es muy posible que ejecutase el retablo de la Capilla Mayor de la Iglesia del Convento de Madre de Dios, cuya cronología según F. CANDEL CRESPO, *Historia de un convento murciano*, Murcia 1977. Passim. se sitúa entre los años 1666 a 1670.

Caro siempre se dice «vecino de Elche,,», señal de que simultaneaba dos obras ya que el retablo de la colegial ilicitana se destacó por su prolongada ejecución. En otros trabajos realizados en Totana por estas mismas fechas, hasta 1674, siempre especifica que es vecino de Elche». Mientras que en unos poderes que da en 1676 se dice «vecino de Elda». A partir de dicho año está residiendo en Orce hasta que muere dos años más tarde y desde esta ciudad contratará y hará trabajos para Lorca y Totana y Cuevas de Almanzora (Almería).

La importancia de Antonio Caro como retablista será sobresaliente, en nuestro parecer, pues estos años el reino de Murcia carecía de figuras importantes aplicadas a dicho arte y es curioso que destaque la figura de un foráneo el cual, dicho sea de paso, presumiblemente pudo tener un taller en la comarca oriolana donde formaría a Laureano de Villanueva, a Mateo Sánchez Eslava y, por seguro, a su hijo Antonio y a su sobrino Manuel. Los documentos recalcan siempre «perito en su arte» y esta identificación justifica también su requerimiento para trabajar en el reino de Granada. Adelantándonos a las puntualizaciones sobre su obra artística, su marca específica será, en nuestra opinión, la introducción de forma sistemática en la zona del S. E. de la columna salomónica que tanto furor hizo desde Bernini y a la que, sincrónica y posteriormente cada artista imprimió un toque propio, basado en presupuestos personales de sensibilidad, inspiraciones naturales de la propia zona geográfica, o indicaciones de los promotores. En el caso de Antonio Caro, es sintomática la presencia de los pámpanos de vid. Tampoco descartamos que fuese el introductor de las cabezas de querubines como motivos decorativos en dichas columnas. Dos temas, en suma, de gran vitalidad de resonancias italianas.

El retablo de la Capilla Mayor de Santa María de Elche, se inició el 31 de mayo de 1668 en colaboración con el escultor Tomás Sanchiz, importante porque trabajará en el presbiterio de la Catedral de Valencia⁴. Destacan en su estructura dos columnas salomónicas enmarcando el conjunto principal y los Cuatro Doctores de la Iglesia. Es decir, se destaca en la obra más tempranamente documentada en relación al área geográfica que ocupa, el empleo del elemento arquitectónico que acabamos de citar como consustancial al estilo de Caro, la columna salomónica.

Por su parte, la obra realizada en Santiago de Totana es la primera documentada en las fuentes que nos atañen y existe también en la actualidad, lo cual permite contemplar y analizar el estilo del autor. En el estado actual de conservación, el ático o remate no es el original sino que pertenece a la misma parte de otro retablo que el propio Caro hizo para la misma Iglesia pero no para el altar mayor, sino para aquel perteneciente a la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario en 1672 (fig. 1). El resto es original, salvo algunos reto-

4 Este retablo aparece descrito por A. RAMOS FOLGUES, *Historia de Elche*, Elche 1971, vol. II, p. 512.



1. Retablo de la Capilla Mayor de la iglesia de Santiago de Totana después de 1936.

ques, y se contempla perfectamente en las viejas fotografías anteriores a 1936 (fig. 2).

El retablo, de dos cuerpos, se compone de un zócalo de piedra donde estaba apoyado el clásico pedestal a casetones sin ninguna decoración aparente. Cuando Caro inició su obra se encontró con una Capilla de tipo ochavado correspondiente a una fábrica del siglo XVI, a la que asimiló al esquema del pleno barroco adaptando el retablo, no sin dificultades puesto que el lado correspondiente al frente era de menores dimensiones que los laterales. Lo solucionó practicando en la parte central del cuerpo inferior el cuadro u hornacina (actualmente aparece pintura) y a sus dos lados tres columnas salomónicas a cada lado (del orden corintio dado por Vignola, a seis estrías), de igual altura pero colocadas en una profundidad inversa a su orden de proximidad al centro, lo cual produce un extraordinario movimiento patrocinado por huecos y relieves recordando los moldes italianos. El fuste de las columnas está recorrido, sin cortarse, por gruesos tallos de vid con pámpanus y hojas destacando, como es natural, la carnosidad de los tallos que ofrece cierta impresión venosa (fig. 3).

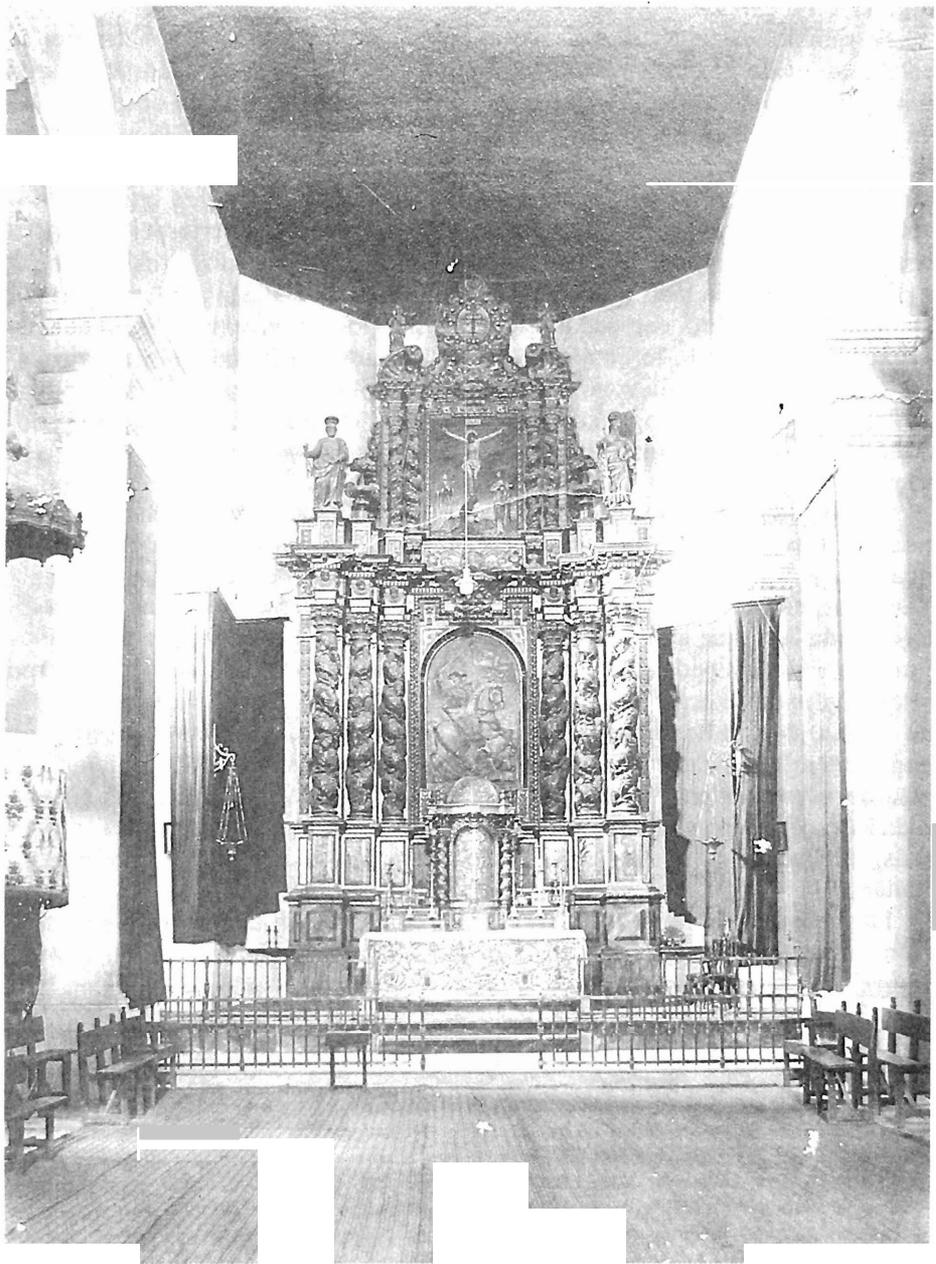
Los dos cuerpos del retablo están separados por la correspondiente cornisa. El superior, o el que corona, se componía de un gran recuadro central ocupado por un lienzo representando al Señor Crucificado entre la Virgen y San Juan, es decir el típico Calvario, enmarcado por dos columnas salomónicas a cada lado que a su vez iban flanqueadas en su parte exterior por sendos jarrones y sendos pedestales, en correspondencia con las columnas del cuerpo interior, donde se erguían San Pedro y San Pablo. El cuerpo va rematado por un escudo con la heráldica de la Orden de Santiago. La mayor novedad no consiste en la utilización de las columnas salomónicas que por este tiempo ya estaban presentes en España ⁵, sino en su disposición, tripartita y en profundidad descendente a ambos lados de la hornacina central, que Caro, repetimos, deslizó en la zona del S. E. con el gracioso trasunto de un barroco italiano ⁶.

La presencia de la inmensa tarja que actúa también de decorativa separación entre ambos cuerpos (fig. 4), pegada a la parte inferior de la cornisa central pero sin rebasarla jamás ⁷, no es una novedad porque ya había sido

5 De hecho, por citar un ejemplo dentro del arte español, en La Seo o Catedral de Zaragoza, y en la Capilla de Santa Elena, está documentada la utilización de la columna salomónica en 1637. Vid. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, V. «El realismo barroco en los escultores aragoneses...» en *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVII, Zaragoza 1983, pp. 143-199.

6 Un esquema dispositivo que juega con la colocación de las columnas para lograr una visualización de movimiento, aunque no sea idéntico a este ejemplo, parece que armonizaba con la sensibilidad artística levantina. Por citar un ejemplo, vid. el retablo de la Iglesia Parroquial de San Nicolás de Valencia, en PEREZ SANCHEZ, A., *Valencia*, Madrid 1985, foto 281.

7 La tarja cuyas dimensiones saltan por encima de la cornisa de separación sirviendo como de coronación a la hornacina del primer cuerpo, adelantamos que será característica del barroco de Orihuela y también Lorca.



2. *Retablo de la Cupilla Mayor de la iglesia de Santiago de Totana antes do 1936.*



3. *Detalle de las columnas del primer cuerpo.*



4. *Detalle de la gran tarja que decora la parte superior de la hornacina central.*

utilizada por Alonso Cano en algunos de sus retablos, concretamente en el de San Andrés de Madrid ⁸. No es una tarja ni fronteriza ni sustentante, sino típicamente decorativa, que basa precisamente esta finalidad querida por el artista en su exuberante carnosidad plasmada sobre todo en el remate ya que los bordes de las hojas se retuercen en su interior convirtiéndose propiamente en dos volutas perfectas, y esto no es tanto iconografía vegetal cuando calco arquitectónico de capitel. Las volutas aparecen, a su vez, protegidas, como en envolvente cornisa, por la superficie desplegada de la hoja y todo ello se anima por el cromatismo azul y dorado que domina también en las columnas.

Encima del lienzo de la Crucifixión, como llave de paso al ático, se yergue otro motivo decorativo que es prácticamente un **doblete** del que acabamos de describir y posee el acierto de una leve variante iconográfica. El mismo motivo vegetal y carnoso pierde seriedad con la gracia ingenua de la cabeza de un querubín. Fue igualmente Alonso Cano el que empleó este detalle decorativo, en dicha disposición y modalidad, en muchas de sus obras y sentó escuela para sus seguidores como Herrera Barnuevo y, Pedro de la Torre y los Rivas, que patrocinaron su éxito posterior ⁹. La difusión de dichos recur-

⁸ *El dibujo español de los siglos de Oro. Introducción, estudio y catalogación* de PEREZ SANCHEZ, A. Madrid 1980, pp. 18-19, láms. LXVII y LXV ofrece ejemplos de tajas similares.

⁹ WETHEY, H.: *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*. Madrid 1983. DABRIO GONZALEZ, M.^a T.: *Los Ribas, una familia de escultores*. Córdoba 1985.

sos ornamentales en la obra de Antonio Caro testifica, a nuestro entender, el influjo o la pervivencia que mantiene en su obra una escuela típicamente hispana. La del granadino Alonso Cano, que no ha podido diluirse ni siquiera frente a otros aires exteriores de tanta prestancia como el italiano, ya referido. Las cabezas de querubines situadas en los frentes de los frisos, al igual que los roleos vegetales de sus laterales, son recursos ya utilizados en el Bajo Renacimiento, como se sabe, y volverán a tomar auge en el siglo XVII, especialmente a mitad de siglo según testifican la serie de dibujos arquitectónicos del enigmático D. Z. en 1663¹⁰, donde hay que resaltar la apreciación «siguiendo a Alonso Cano» que viene puntualizada en bastantes de los esquemas relativos a retablos. Por tanto, en este particular, Antonio Caro sigue una tradición decorativa heredada pero que dará un juego brillantísimo en el barroco.

Otro elemento decorativo que, también D. Z. plasma en sus dibujos, es el acodillar y adaptar siguiendo una línea quebrada la moldura que enmarca las ornacinas o cuadros. En el caso que nos atañe, hay que hacer notar que Antonio Caro emplea este uso pero mantiene una similitud formal con el mismo recurso decorativo empleado por Juan Bautista Pérez en el presbiterio de la Catedral de Valencia, que al ser proyectado en 1668, resulta prácticamente sincrónico. Posteriormente, en 1693 lo veremos en la portada de la Casa de los Guevara y en la portada de la fachada principal de San Patricio y también en el retablo principal del altar mayor de San Francisco, todos ellos ejemplos de Lorca. La elaboración particular que de dicha moldura hace Antonio Caro es incisivamente carnosa, y se compone por una sucesión ininterrumpida de hojas arpadadas, que se vuelven sobre sí mismas, logrando este juego una perfecta combinación de armonía con la vecina tarja vegetal.

Otra aproximación decorativa entre el retablo que nos ocupa y el presbiterio de la Catedral de Valencia, reside en la forma en que la segunda obra trata el frontón partido, introduciendo en sus respectivos tímpanos una venera que se incrusta como en profundidad en la oquedad trabajada por el propio frontón discontinuo cuyas puntas se enrollan en sí mismas. En el caso de Caro, este tipismo se manifiesta en los extremos del ático; idéntica concha gallonada, según corresponde a igual esquema, llama a los tímpanos coronados esta vez por dos ángeles que van vestidos con túnicas plegadas que evocan todavía el modo clásico. En la obra de Antonio Caro y también en la de Juan Bautista Pérez está patente. así pues, una pervivencia de elementos comunes al bajo Renacimiento, aunque ambos ejemplos artísticos, prácticamente sincrónicos según hemos dicho, se realizarán en distintas zonas geográficas. Queda por aclarar qué artista los tomó de quién, no habiendo encontrado en nuestra documentación pistas seguras de que Caro se trasladase esporádicamente o viajase por estas fechas al reino de Valencia, aunque

10 *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII*. Edición y estudio de SANCHO CORBACHO, A. Sevilla 1947.

puede ser válida la hipótesis de que lo hiciera en años anteriores. Hay, con todo, una figura que apreciamos como básica en toda esta urdimbre: la personalidad de Tomás Sanchiz, sobre quien volveremos, que colaboró directamente con J. B. Pérez en el presbiterio valenciano, y que antes trabajó con Caro en 1668 en el retablo de la capilla mayor de Santa Mana de Elche, según está probado documentalmente. Figura de artista itinerante que, habiendo tenido con ambos maestros un trato continuo, pudo llevar de uno a otro esquemas y tendencias.

Los laterales del retablo de Santiago de Totana, volviendo de nuevo a la descripción de esta obra, se resuelven en el primer cuerpo por medio de una cadena o festón vertical, también de hojas arpadas. Mientras que en el segundo cuerpo, aparece una gran voluta formada por elementos vegetales. Todo el conjunto se remata, como ya se adelantó, por una gran tarja con la cruz de Santiago.

El retablo, en síntesis, y en su conjunto, emana un pleno barroquismo pero éste no se apoya en la combinación de dimensiones apoteósicas sino, por el contrario, éstas son comedidas, casi apretadas, denticuladas de un único armonioso y exento de rigidez.

Antonio Caro trabajó también en Totana en los retablos de las capillas del Rosario y de Santa Lucía de la misma iglesia, al igual que en la capilla del Carmen, ésta de propiedad particular, y cuya ejecución dista cuatro años de las anteriores.

En una reunión que tuvo la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario el 12 de junio de 1672 se dice que «estando Antonio Caro en Totana haciendo el retablo de la capilla mayor y siendo un maestro perito en su arte, se le pide que presente planta para hacer un retablo para dicha capilla antes de que se marchase»¹¹. El retablo era de dos cuerpos y no existe en la actualidad salvo su segundo cuerpo que, según se ha indicado, aparece ahora en el del altar mayor. La tipología y detalles ornamentales deben extraerse, por tanto, de la información suministrada por el contrato, que es extremadamente sucinta. Sólo se dice que las dimensiones del retablo deben de ser proporcionadas a las de la capilla, no excediendo en altura a la cornisa de dicha capilla y colocándose ángeles en el remate del primer cuerpo, donde estaba el Sagrario, en lugar de jarrones. Sin embargo, en el libro de visitas de 1695 se detalla que el retablo era «a lo salomónico, estofado y dorado al igual que el de la capilla mayor, y el de Santa Lucían»¹².

El ático estaba formado por un recuadro central enmarcado por dos columnas salomónicas cuyos fustes estaban recorridos por tallos de vid con

11 A.P. Totana, Libro de la Hermandad del Rosario, I. A.M. Totana, Libro del gasto de la Cofradía del Rosario, 1604-1681. A.H.M. Totana, leg. 6.904, ante A. FONTANA, 17 de agosto de 1672, fol. 280, aquí se especifica el contrato del retablo que «se ha de hacer conforme a la traza y dibujo firmados por el dicho Caro, en 6.000 reales».

12 MUNUERA Y ABADIA, J. M.: *Apuntes para la Historia de Totana y Aledo*. Totana 1916, pp. 144 ss.

hojas de parra y pámpanos, y cada una de estas columnas flanqueaba en su parte exterior por hachones decorados con hojas arpadas. Todo ello policromado en azul, oro y sepia. Todo el conjunto, coronado por un frontón partido que albergaba en su interior una gran tarjeta con el anagrama de María coronado. Angelitos con tarjetas y vestidos (los especificados en el contrato en lugar de jarrones) estaban de pie en los puntos más exteriores. La unión entre los dos cuerpos se verificaba igualmente por la aplicación de las consabidas volutas, existiendo también como comunicación entre ambos cuerpos la tarja vegetal con cabeza de querubín. Es significativo percibir cómo estos ángeles carecen propiamente de marca celestial; es decir, son más bien un paso simbiótico entre lo profano y lo sagrado, ya que su apariencia nos evoca con mucha más facilidad a un ingenuo niño vestido con atuendo de la época, un pajecillo, que a un ser celestial. Esta tipología se repetirá en la Casa de los Guevara, lo cual no deja de tener su importancia.

Por esta ejecución el artista recibió 6.090 reales¹³. Se confirma que Antonio Caro siguió en lo sustancial su esquema ya realizado en la capilla mayor y, a nuestro parecer, no introdujo mayores novedades decorativas.

— El retablo de la Capilla de Santa Lucía se contrata el 30 de octubre de 1672¹⁴. Nada más se dice en el documento y, aunque algunos detalles ya casi tópicos como el dorado y estofado y la hechura salomónica vuelven a aparecer en el libro de visitas de 1695 ya citado, particulares de notoria importancia se desprenden del contrato que se hace con Francisco de Heredia para el dorado del retablo. Es especialmente notable la presencia de este famoso dorador que trabajará en bastantes obras importantes del barroco lorquino. Concretamente, «en el cuadro de arriba de dicho retablo habría de pintar y dorar la imagen de Nuestra Señora de la Concepción»,¹⁵. Permite deducirse que la tipología sería la misma que en los anteriores retablos citados y que la hornacina central estaría presidida por la imagen de Santa Lucía.

— Al año siguiente tras la ejecución de estos dos últimos retablos, Antonio Caro pasó a Elche donde estará ocupado a partir de 1673 en el retablo de Santa María. No obstante, su persona es valorada igualmente en Totana conforme a la información suministrada por dos poderes que lo eligen para que se encargue de supervisar la madera para las obras de reedificación de la Casa de la Encomienda, por citar un ejemplo¹⁶.

— A principios de 1676 el artista se persona en Orce (Granada) donde «ha sido llamado por el cui-a-gerente y los diputados de la Iglesia Parroquial de

¹³ Según la carta de pago. A.M. Totana, Libro de Gastos, cit., 25 de marzo de 1673 al 25 de marzo de 1674.

¹⁴ A.P. Totana, Libros I y II de la Hermandad de Santa Lucía. MUNUERA Y ABADIA, J. M. cit., p. 146.

¹⁵ A.H.M. Totana, leg. 6.874, ante Antonio Fontana, 19 de julio de 1674, fol. 120.

¹⁶ A.H.M. Totana, leg. 6.874, ante Antonio Fontana, 26 de agosto de 1674, fol. 196 (poder para que cobre en su lugar un tal Gaspar de Montoya. En este poder se dice «vecino de Elche»). Idem, leg. 6.904 ante Antonio Fontana 12 de septiembre de 1673, fol. 194 (aquí se dice «residente en esta villa de Elche»).

Santa María para hacer el retablo de la Capilla Mayor». Lo cual prueba que su fama se había extendido de forma considerable. La escritura para este retablo se hará el 2 de marzo de 1676 y en las fianzas que tiene que dar el artista para la ejecución de la obra se dice «vecino de Elda y morador en Callosa de Segura donde le retenían ciertos negocios.¹⁷ El retablo se iniciaría en junio de 1676, prolongándose su ejecución hasta después de la muerte de Caro. En dicho contrato se dice que el retablo ha de ser «conforme a la traza y planta hecha por Antonio Caro», incluyendo además un Sagrario que no aparecía en dicha planta y que iría al pie del retablo. El Sagrario tendría dos cuerpos de altura y encima de él se ejecutaría un trono con un gloria de serafines que serviría de peana a una imagen de la Concepción. La ejecución de ésta sería encomendada al escultor granadino Lucas González¹⁸.

Aunque en la actualidad el retablo no existe, puede reconstruirse parcialmente su disposición general sobre todo por el contrato que se hizo para cortar la madera del retablo y por el propio contrato firmado con Caro¹⁹. Se especifica que tiene que reunirse madera suficiente para trabajar «seis columnas de veinte palmos de largo y dos palmos y medio de cuadrado» y «cuatro columnas de dieciséis palmos de largo y palmo y medio de cuadrado». De lo que se deduce que el cuerpo interior estaría ornamentado con tres columnas a cada lado y dos en cada lateral le corresponderían en el superior, naturalmente manteniendo una armonía de dimensiones decrecientes en este sentido. En el primer cuerpo estaría el nicho central para albergar la imagen de la Purísima sobre trono, y en el segundo cuerpo, en el nicho de enmedio, habría un Santo Cristo con Nuestra Señora y San Juan a los lados. Todo ello rematado por una cartela con las armas de S. M. Como es lógico, la altura del retablo alcanzaría la de la Capilla y la anchura «la más conveniente al arte». (Estos detalles se especifican en el contrato firmado por el artista.)

El retablo que actualmente puede verse en la Párroquial de Orce puede deberse, probablemente, al arquitecto Gaspar Gayón que en enero de 1750 visitó Orce para reconocer unas zanjas que existían en los cimientos de la Capilla Mayor. Siendo Cayón «maestro arquitecto mayor de las obras de las

17 A.N. Granada. Orce, ante Antonio de Espinosa, 2 de marzo de 1676, fols. 29 y 31.

18 A.P. Orce. Libro de Cuentas de Fábrica. 1 (1636-1719), 1 de julio de 1676. fol. 252: «dinero al maestro del retablo por mano del beneficiado Francisco Muñoz Güéllamo, en Murcia». Del mismo archivo, vid. Administración y Cuentas de Fábrica. 1646-1649, carpeta 14. n.º 1. En 2 de enero de 1678 Antonio Caro está haciendo el retablo de la iglesia, según dice el documento, aunque aparecen firmando su hijo Antonio en su lugar ya que aquél estaba muy enfermo. En 24 de mayo de 1678 «se le pagan a Lucas González 1.250 reales por la hechura de Nuestra Señora de la Concepción que ha hecho para el retablo.. Es el mismo Lucas González que hizo unos relieves para la fachada de la Catedral de Jaén, en competencia con Pedro Roldán. Vid. GOMEZ MORENO. M." E.: «Escultura del siglo XVII», en *Ars Hispaniae*, tomo XVI, p. 305. Madrid. 1963. La calidad de Lucas González viene refrendada porque para dicha fachada se llamó «a los artistas mejores de Andalucía». Vid. GALERA ANDREU. P. A.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada 1977. p. 169.

19 A.N. Granada, Orce, ante Antonio de Espinosa, 13 de marzo de 1676, fol. 38.

Iglesias Catedrales de Guadix y Cádiz», nos permitimos enlazar la paternidad del citado retablo a su autoría apoyándonos, sobre todo, en el hecho básico de la similitud existente entre la disposición arquitectónica de este retablo y la fachada de la catedral accitana ²⁰. Cayón siguió, en esencia, en la disposición del retablo la marcada por Antonio Caro y la adaptó a las nuevas corrientes poniendo en el cuerpo inferior cuatro columnas en lugar de seis, según se ve en la actualidad.

— En octubre de 1676. diciéndose «vecino de Elche y morador en Orce», el artista concierta directamente con don Andrés de Mora Ferrer la ejecución de un retablo en la capilla que éste poseía en la Iglesia Parroquial de Santiago de Totana. Vuelve así, Caro a reemprender su actividad artística en la zona murciana. En este caso, Antonio Caro es también el tracista y se tasa su trabajo en 6.500 reales. Como condición, realizaría el trabajo en Orce desde donde el retablo sería trasladado a Totana ²¹. Nada se dice en el contrato sobre la tipología del retablo, pero en la citada visita de 1695 se especifica que era «dorado» pero no salomónico conforme al uso artístico que en los retablos debidos a Caro parecía el más usual, según se ha visto en los de Santa Lucía, el Rosario y Capilla Mayor. Puede pensarse, por tanto, en un retablo no salomónico.

— La próxima noticia que tenemos de Caro se fecha en Lorca, el primero de octubre de 1677. manteniendo el artista su residencia y taller en Orce. Esta vez el retablo es para la Capilla Mayor de la Ermita de San Roque y San Sebastián. El contrato detalla que el retablo tenía que ser a dos cuerpos; en el primer tercio, tres nichos y cuatro columnas salomónicas y en el superior, dos columnas salomónicas y un recuadro en la parte central donde iría un lienzo. Caro es también aquí el tracista pues «todo lo demás conforme al dibujo que ha exhibido el dicho maestro de escultor, quedando la mitad de alto a abajo en poder del escultor y la otra mitad en poder de los mayordomos» ²². También en este año, y en colaboración con su sobrino Manuel, se obligó el artista a

²⁰ A.P. Orce. Libro de Cuentas de Fábrica, 1750. Sobre Gaspar Cayón, KUBLER. G.: «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII» en *Ars Hispaniae*, tomo XIV, pp. 166 ss. Madrid 1957. C. Asenjo Sedano, *Guadix. Guía Histórica y artística*. Granada 1974, pp. 168 y ss. HENARES CUELLAR, I., *Granada*. Vol. II, pp. 605 ss. Granada 1981.

²¹ A.H.M. Totana, leg. 6.975, ante Antonio Fontana. 26 de octubre de 1676, fol. 360. MUNUERA Y ABADIA J. M.", cit., p. 124 donde. al hablar de las capillas de la Parroquial de Santiago, recoge «la Capilla con carnero, retablo, camarín e imagen de Nuestra Señora del Carmen. se hicieron desde el año 1695 al 1698 por don Andrés de Mora Ferrer y Martínez». En la visita que se hace en 1695 (p. 145 del mismo autor) se dice «una Capilla con su bóveda bajo la advocación de Nuestra Señora del Carmen. con retablo dorado propiedad de don Luis Atanasio Mora y Ferrer». Como se ve, las noticias ofrecidas por Munuera refieren a años posteriores a la terminación del retablo en 1677, lo cual podna indicar que la estructura de la capilla se amplió posteriormente y se aprovechó el retablo de Caro. cosa parecida a lo ocurrido con la Capilla de Santa Lucía en la misma parroquia.

²² A.H.L. leg. 506, ante Luis Eugenio de Gumiel, 1 de octubre de 1677, fol. 547. Como se verá posteriormente en dicho retablo participará su sobrino Manuel Caro.

hacer los cuatro escudos de piedra que adornarían la fachada de la Cárcel Real que se estaba edificando estos momentos, dos con los atributos reales y con los de la ciudad los otros dos. En la actualidad, este edificio es el de las Casas Consistoriales y dichos escudos permanecen perfectamente visibles *in situ*²³. Esta obra, aunque no de magnitud, es de una esmeradísima ejecución y prueba sustancialmente que un artista que trabajaba en madera supo hacerlo en piedra manteniendo una imponente estilística tan suya como es la carnosidad visible en la ejecución de la rica orla floral que circundaba la heráldica.

Puede deducirse que, muriendo Antonio Caro en enero de 1678, los retablos de la Iglesia Parroquial de Orce y el de la Ermita de San Roque y San Sebastián en Lorca, al igual que los dos escudos citados, fueron finalizados por su sobrino. Por lo que respecta al de Orce, ya el testamento del artista desvelaba su voluntad de que los concluyese su sobrino Manuel y no otros.

Siglas utilizadas:

- A.N.G. Archivo Notarial de Granada.
- A.M.T. Archivo Municipal de Totana.
- A.C. Actas Capitulares.
- A.P. Archivo Parroquial.
- A.H.M. Archivo Histórico de Murcia.
- A.H.L. Archivo Histórico de Lorca.

APENDICE DOCUMENTAL,

A.N.G. Orce

Notario: Antonio de Espinosa

1678 fols. 13-18

Extracto del testamento de Antonio Caro

27 de enero de 1678

— declaro me es deudor Bartolomé Manresa, vecino de la ciudad de Murcia y Bitorino Pico, vecino de la villa de Callosa, de la cantidad que constara de escritura que se hallará en poder de Joseph Cordova, escribano público de la dicha villa de Callosa; le cobie lo que dicha escritura especificare por los plazos cumplidos, con calidad que atento he recibido algunas cantidades de la contenida en dicha escritura, de que tengo dados recibos firmados de mi mano a dichos deudores, se les pase en cuenta los recibos que en dicha forma exhibiesen. Lo declaro así para descargo de mi conciencia.

²³ ESPIN KAEEL, J.: *Artistas y artífices levantinos*. Lorca 1931, pp. 129-130, dice que en un Acta Capitular de 9 de julio de 1678 se especifica que se pagaron a Antonio Caro y a su sobrino 3.721 reales por los cuatro escudos que hicieron para la fronieria de dicha cárcel. Espin parece indicar que los dos artistas recibieron ese dinero en vida, por la obra realizada, pero como no vio la documentación de Orce parece ignorar que Antonio Caro murió en enero de 1678.

— declaro me es deudor don Melchor Perpiñan y don Pedro Soler de Cornellá y don Carlos Ortiz, vecinos de la villa de Elche. la cantidad que consta de la escritura que está en mi poder este y pase a los plazos en ella referidos y se cobre la cantidad que por dicha escritura me debe. Lo declaro para que se sepa.

— declaro me debe el fr. Domingo Ruiz, vecino de la ciudad de Orihuela, la cantidad que consta de escritura que está en mi poder y se pase en cuenta los recibos que exhibiese firmados de mi nombre, menos un recibo que le tengo dado en confianza de treientos reales de plata que me los había de haber pagado y no he recibido más de cien reales del dicho recibo. Se cobre todo lo demás que me está debiendo el susodicho en dicha obra, además de lo concertado en ella. Lo declaro así para descanso de mi conciencia.

— declaro ine debe Ginés Portel, vecino de la ciudad de Orihuela, la cantidad que consta de escritura que está en mi poder, y a cuenta de dicha obligación tengo recibidos mil reales de plata, y se entiende que los diecisiete son de el porte del trigo que me entregó. Se cobre dicho débito.

— declaro me debe María Alcazar, vecina de la villa de Aspe, la cantidad que consta de escritura de obligación que está en mi poder. Se cobre.

— declaro me debe Pedro Contreras, vecino de la ciudad de Orihuela, maestro de carros, siete arrobas de arroz. Se cobren.

— declaro ine debe Xines Campos, vecino de Benejuzar, diez reales de plata. Se cobren.

— declaro me debe Martín Rosillo, vecino de esta villa, treientos veinte seis reales como consta de cédula que está en mi poder. Se cobren.

— declaro me debe Bernardo Llop, vecino de la ciudad de Murcia, mil docientos reales de vellon que cobró de Bartolomé Manresa, vecino de dicha ciudad, para pagar la madera de Caravaca que le prometí a mi sobrina Isabel Caro, lo cual no cumplió el dicho Bernardo Llop y me resta dicha cantidad. La cual se cobre.

— declaro me debe Jacinto Martínez Torixos, vecino de esta villa, novecientos treinta reales, habiéndole pasado cuatrocientos setenta y nueve reales que me tenía entregados, como consta dicha cuenta del libro que tengo en mi poder; y además me debe el susodicho cuatro fiinegas y media de trigo y dos fanegas de ceriterio, que tomé por mi cuenta de Lucas de Bustamante López, mayordomo de la fábrica de la Iglesia de esta villa, y dicho trigo y centeno fue condición que me lo había de pagar al precio que se abriese en los granos de su Exa. Señor de esta villa. Se cobre lo uno y lo otro en dicha forma.

— declaro me debe Antonio Ruiz, vecino de esta villa, treinta y nueve reales de todas cuentas. Se cobren.

— me debe Agustín de Segura, gobernador de esta villa, ciento y ocho reales de unas bollas y un cinto y una resma de papel, y cincuenta reales de un cañón de escopeta y cinco reales del porte, que todos son los dichos ciento y ocho reales. Se cobre.

— declaro me debe Joseph de Torres, vecino de esta villa, cuatrocientos sesenta y cinco reales del precio de una yegua que le vendí, cuya paga cumple el día de Nuestra Señora de Agosto de este presente año. Se cobren.

— me debe el hermano Joseph, ermitaño de San Diego, vecino de la villa de las Cuevas, ochocientos treinta reales de resulta de un retablo como consta el trato y obligación de una cédula que está en mi poder. Se cobren con más cincuenta reales que me debe de dicho efecto.

— me debe Cristóbal Martínez, vecino de la ciudad de Lorca, la cantidad que consta por una cédula que tengo en mi poder. Se cobren.

— declaro debo al Señor Marques del Rafal ciento ochenta reales de plata de resto de mayor cuantía del valor de un par de novillos que le compré, en precio de setenta y seis libras de plata, y le he pagado por mano del doctor Domingo Ruiz, vecino de Orihuela, treinta y ocho libras. y por el confesor de las monjas de Santa Lucía de Orihuela, docientos reales de plata. Con que ajustada la cuenta resto el débito que tengo declarado. Se le paguen de mis bienes.

— declaro que yo fui casado de primeras nupcias. con Mana Bernabé. mi legitima mujer ya difunta, y durante el matrimonio tuvimos y procreamos por nuestro hijo legitimo a Antonio Caro, que hoy es vivo. y al tiempo y cuando contragimos dicho matrimonio, la dicha mi mujer hizo escritura de dote de los bienes que trajo a mi poder. que la otorgó Domingo Bernabé escribano del número de la villa de Jijona, en dicha escritura se me prometió docientas libras de plata y de ellas me entregó Francisco Ju^o(sic Juan) So er(sic Sorer), tío de la dicha mi mujer. cien libras, las cuarenta en dinero. digo las sesenta en dinero y las cuarenta en ropa, y las cien libras de plata rertantes se me están debiendo, y aunque las he pedido por Justicia, hasta ahora no las he cobrado porque no ha habido de donde. Yo llevé a dicho matrimonio quinientas libras de plata de lo cual hice inventario. Lo declaro así para que se sepa.

— y de segundas nupcias, estoy casado con María Martinez, mi legítima mujer, y dui-ante dicho matrimonio tenemos par nuestros hijos legítimos a Ygnazio Caro, Jerónima, Florentina, Joseph, Antvnia y el póstumo o póstuma que pariese mi mujer, la cual trajo por su dote y caudal cuatrocientas libras de plata, como consta de escritura que se hallará en la villa de Novelda. Y advierto que de la dicho dote. las docientas libras de plata no las he recibido por cuanto están en poder de Jerónima Gandía, madre de la dicha mi mujer. Se cobren al tiempo y cuando falte la dicha mi suegra por ser así condición. Yo traje por mi capital quinientas libras de plata y en cuanto lo multiplicado se reconocerá por las declaraciones que llevo referidas y por los demás bienes que tengo en mi poder. así en esta villa como en la villa de Elda. Lo declaro así para descargo de mi conciencia.

— declaro que yo tenga por bienes míos propios en la villa de Elda y su término. una heredad de viñas que es notoria en la cual dejo mejorado por vía de mejora a Joseph Caro. mi hijo y de la dicha Mana Martinez mi mujer. en el tercio y remaniente de quinto de aquello que valiese dicha heredad, con calidad que dicho mi hijo se ha de inclinar a la Iglesia, a sacerdote de misa, y si acaso su natural y voluntad no le ayudase a ello. es mi voluntad que dicha mejora vuelva al tranco y se parte entre los demás mis hijos y dicho Joseph Caro con igualdad. por ser esta mi voluntad y en la vía y forma que más haya lugar en derecho.

— dejo en forma de legado a la dicha María Martinez mi mujer trecientos reales de a ocho. lo cual le dejo por ser mi mujer y por el amor y voluntad que le tengo y por las muchas obligaciones que le quedan de hijos. y en la vía y forma que más haya en lugar y en derecho.

— dejo en forma de legado a mi sobrina Francisca Monserrate. hija de Antonio Monserrate y de Juana Caro, mi hermana, mil reales de vellón por ser mi sobrina y pobre y por haberme asistido en mi casa y ser esta mi voluntad.

— declaro que soy deudor a Manuel Caro, mi sobrino. de cuatro mil reales de vellón que lo siento deber de trabajo personal que ha hecho en mi asistencia el susodicho en el oficio que estoy ejercitando. Es mi voluntad que acabado que sea el retablo que tengo de obligación para la iglesia de esta villa, que ha de correr por mano de

dicho mi sobrino, se le paguen dichos cuatro mil reales de mis bienes atendiendo que dicho mi sobrino se ha de mantener así de comida como de calzado por cuenta de la dicha mi mujer y mis hijos durante dicha obra por ser así justo y conciencia y yo cumplir con ella.

— declaro tengo una cuenta con Juan García mercader en esta villa, la cual constara del libro que el susodicho tiene y la sabe también la dicha Mana Martínez mi mujer, se vea y ajuste y si algo se debiese se le pague.

— declaro que es mi voluntad por la mucha satisfacción que tengo en María Martínez mi mujer, de dejarle, como la dejo, por madre y tutora y administradora de los dichos Ignazio, Joseph, Jeronima, Florentina y Antonia y el póstumo o póstuma que la susodicha pariese, todos mis hijos y suyos, para que los administre y sus bienes: y pido y suplico a la Justicia de esta villa y a otras que sean de su Majestad, de ello no le pidan fianzas, ni partición, ni otra cosa alguna, por ser esta mi voluntad y estar satisfecho que la dicha mi mujer cumplirá con sus obligaciones.

— nombra por albaceas testamentarios al maestro don Joseph Ortiz, beneficiado de la Iglesia de Orce, y al cura gerente de la misma el licenciado don Matías Toledano.

— deja por herederos a sus hijos Antonio Caro, Ignacio, Joseph, Jerónima, Florentina y Antonia y al póstumo o póstuma.

Rúbricas de Antonio Caro y del notario.