

FRANCISCO SALZILLO EN LAS COLECCIONES DEL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA

FRANCISCO SALZILLO IN THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM OF SCULPTURE

Miguel Ángel Marcos Villán
Museo Nacional de Escultura, Valladolid
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8230-4014>
miguelangel.marcos@cultura.gob.es

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:
Marcos Villán, M. A. (2023). Francisco Salzillo en las colecciones del Museo Nacional de Escultura.
Imafronte, 30, pp. 119-133.

RESUMEN

Estudio de las diferentes obras atribuidas a Francisco Salzillo y su taller conservadas en el Museo Nacional de Escultura (Valladolid): tallas de Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís e imagen de vestir de San Félix de Valois, procedentes de la antigua colección Güell y esculturas en barro policromado de la Inmaculada y de San José, procedentes de la antigua colección de los marqueses de Ordoño.

Palabras clave: Salzillo, museo, Valladolid, escultura, colección.

ABSTRACT

Study of the different works attributed to Francisco Salzillo and his workshop in the collections of the National Museum of Sculpture in Valladolid: woodcarvings of saint Dominic and saint Francis and a dressed statue of saint Felix of Valois, from the former Güell collection, and terracotta sculptures of the Immaculate Conception and saint Joseph, from the ancient collection of the Marquis of Ordoño

Keywords: Salzillo, museum, Valladolid, sculpture, collections

Dentro de la escultura del siglo XVIII la figura de Francisco Salzillo (Murcia, 1707-1783) constituye uno de sus hitos referenciales, dominando de forma continua y brillante durante más de medio siglo la actividad artística en el sureste español (Sánchez Moreno, 1983; Belda, 2006; Ramallo, 2007; Fernández Labaña, 2013). Formado en el taller de su padre, Nicolás Salzillo (1672-1727), escultor de origen napolitano establecido en Murcia a finales de la centuria anterior, también lo fue como pintor con el clérigo Manuel Sánchez. Su dominio de la práctica escultórica, del dibujo y el color junto con su educación humanística con los jesuitas, le allanó el trance de tomar, en 1727, las riendas del obrador paterno con apenas 20 años, pero ya con plena competencia profesional. Con él colaboraron al menos tres de sus hermanos, también artistas: José Antonio (1710-1744), escultor especialmente diestro en piedra, Inés (1717-1775), hábil en dibujo y modelado, y al tanto del dorado y encarnado de las imágenes, y Patricio (1722-1800), también orientado a las labores de policromado, así como algunos discípulos aventajados como Juan Porcel (c. 1727-¿?), José López (1735/1737-1781) y Roque López (1747-1811), convirtiendo al taller familiar durante todos esos años en una eficiente maquinaria. Dirigido por Francisco, encargado de hacer y proponer los diseños y modelos, con una participación variable en la ejecución de las obras en función de la dificultad o importancia del encargo, monopolizó la demanda escultórica, ya fuera de imágenes de devoción para retablos y oratorios o de pasos procesionales, de su ciudad natal y de su zona de influencia, definida por los límites del viejo reino de Murcia y la diócesis de Cartagena, siendo escasa la obra que traspasó aquellos alcanzando las regiones limítrofes.

De hecho, entre la numerosa producción que reseñan dos de sus biógrafos, Diego Antonio Rejón de Silva y Luis Santiago Bado, coetáneos ambos del maestro pues escriben en los últimos años del siglo XVIII, solamente tres esculturas de Salzillo se hallaban en la Corte y lo estaban en manos de particulares relacionados con Murcia (Martínez Ripoll, 2006: 54; García López, 2015:150-151). Considerando esta escasa difusión, aunque según Bado “se sabe fueron algunas a las Américas y otras a diferentes pueblos de nuestra Península, cuyo pormenor no se expresó por carecer de noticias individuales”, apenas sorprende que la presencia de obras seguras de Salzillo en Castilla y León se limitara a un par de imágenes, ambas de talla completa, que llegaron muy posiblemente en vida del artista.

La primera de ellas, un *Niño Jesús bendiciendo* (Figura 1), de 55 cm de altura, realizado antes de 1768 y firmado *Salcillo F^o en Murcia*, lo conservan los Misioneros Claretianos en su iglesia de Segovia. Originalmente había sido legado a los franciscanos descalzos del convento segoviano de san Gabriel, en cuyo edificio desamortizado se instalaron en 1862 los claretianos, por doña Polonia o Paloma Viandolino, lavandera de la reina Isabel de Farnesio, fallecida a finales de 1767, recibiendo la escultura en el convento el 4 de marzo de 1768 (Vera, 1949: 505-507). Descrito entonces como “muy primoroso y hechura del famoso estatuario D. F^{co}. Zarcillo, natural y asistente de la Ciudad de Murcia”, es una representación desnuda del Niño de gran calidad y delicada talla, que conserva sus carnaciones originales.



Figura 1. F. Salzillo. *Niño Jesús*. Anterior a 1768. Misioneros Claretianos de Segovia

La segunda es una efigie de tamaño menor que el natural de *San Francisco de Asís* (fig. 2) en pie apoyado sobre un orbe y mirada dirigida a un crucifijo, también original del escultor, que sostiene en alto con su brazo extendido, conservada en la iglesia parroquial de Villacastín (Segovia); atinadamente identificado por razones estilísticas como obra del maestro murciano por Sánchez Peña (Sánchez Peña, 1986: 183-189), debe identificarse con el citado por Bado en su biografía, inédita hasta 2006: “En la [villa] de Villacastín, San Francisco de Asís” (Martínez Ripoll, 2006: 53). Su reciente restauración¹ ha descubierto la firma del artista y su datación en 1763 inscrita en el orbe bajo su pie (...n^{co} Salzillo Fe. /..ño de / ...63). Tanto la escultura, de buena factura y ricamente policromada, como el retablo que lo albergaba, proceden del desaparecido convento de franciscanos descalzos de la localidad, trasladados en 1893 a la parroquial; fundado en 1598, su iglesia se concluyó en 1640 bajo el patronato de los condes de Molina de Herrera y estaba ornada con diversos retablos, un nutrido relicario y una milagrosa imagen del Niño Jesús (San Antonio, 1728: 520-525; Martín, 1992: 68-72). En 1751 habitaban el cenobio una treintena de frailes, cifra que indica cierta entidad en la época en la que llegó la talla a Villacastín, seguramente donada por alguno de sus protectores con vínculos murcianos; debió ser la titular de la iglesia, pues es la única escultura de tal advocación que reseña el inventario de desamortización realizado en 1809².



Figura 2. F. Salzillo. *San Francisco*. 1763. Iglesia parroquial de Villacastín (Segovia)

¹ *El Norte de Castilla*, 09/05/2022 [<https://www.elnortedecastilla.es/segovia/salzillo-autor-imagen-20220509122722-nt.html>, consultado el 09/05/2022]

² Archivo Histórico Provincial de Segovia, DH 16/22, (1809/09/11) *Inventario de los bienes pertenecientes al convento de religiosos descalzos de san Francisco de Villacastín*, fol. 3, cita una talla de san Francisco ornada con una diadema de plata (Agradezco a Ana Fraile, Conservadora del Museo de Segovia, esta información).

Ante tan exiguo panorama no extraña que cuando en 1933 el entonces Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, dada la singularidad y excelencia de sus colecciones escultóricas, es elevado al rango de Museo Nacional de Escultura, no contase entre sus fondos con obras del maestro murciano, puesto que su acervo fundacional procedía de los conventos desamortizados de Valladolid y su provincia. Aunque éste se había acrecentado para la ocasión con adquisiciones y depósitos del Museo del Prado y del Arqueológico Nacional, esta notable ausencia no pudo solventarse. Tal laguna ya fue señalada al poco de la apertura por uno de los mayores valedores del nuevo museo, Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector por entonces de la pinacoteca madrileña y autor de la guía del museo editada en 1933, en la que, tras reseñar el contenido de la sala dedicada a la escultura del siglo XVIII, que considera una “representación incompleta, pero valiosa”, recalca la existencia de “dos faltas [que] deberían remediarse, logrando alguna obra de Salcillo y de la Roldana” (Sánchez Cantón, 1933: 101).

Seguramente con la intención de colmar tal laguna y sobreponiéndose a las penurias y dificultades de la época, en 1944 se adquirió a un particular una talla de *San Andrés en la cruz* (CE0559) de modestas dimensiones (52 x 31 x 22 cm), entonces atribuida a la escuela levantina y, más concretamente, a la producción de Nicolás Salzillo (Wattenberg, 1963: 263), relación que fue desestimada en 1978 por Sánchez-Rojas adscribiendo la escultura a la escuela castellana dieciochesca (Sánchez-Rojas, 1978: 287; Bayón, 2008: 44-45).



Figura 3. Juan Porcel (atribuido). *Santa Ana con la Virgen niña*. Hacia 1750. Museo Nacional de Escultura

La adquisición pocos años más tarde, en 1961, de una talla representando a *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (fig. 3) elogiosamente descrita como “una de las mejores obras del museo, de indudable escuela levantina, plenamente atribuible a Salzillo” (Wattenberg, 1963: 264-266), venía, aparentemente, a solventar aquella *falta*. La obra (CE0611), de 77 x 37 x 36 cm y tallada por completo en madera, con ojos de vidrio y una vistosa policromía en tonos planos con profusa decoración floral, representa a Santa Ana señalando en el libro que apoya en su regazo el conocido pasaje de Isaías que su hija deletrea con atención, ambas envueltas en ropajes de amplios y movidos plegados. Datada a mediados del siglo XVIII, el grupo procedía de la capilla del palacio del marqués de Fontanar en Murcia (AA.VV., 1968: 33-34), edificio derribado en 1969 y del cual solo se conserva su fachada desplazada (Hernández, 2016: 58 y 78). Apenas una década más tarde las expectativas, de nuevo, se vieron truncadas cuando en la exposición *Salzillo (1707-1783)* celebrada en 1973 en Murcia se desestimó la atribución de la talla al maestro, incorporándola al difuso entorno de *lo salzillesco* (Gómez Piñol, 1973: n.º. 120; Ramallo, 2007: 116). Considerada desde entonces como obra de algún artista influido por su estilo, en 1978 Morales y Marín (Morales, 1978: 52-53) la atribuyó al aún poco conocido escultor, también murciano, Juan Porcel (h. 1720-¿?), quien tras formarse con Salzillo y realizar desde 1746 algunos trabajos en la zona, en 1750 se encontraba en Madrid embarcado en la decoración escultórica del Palacio Real, realizando el resto de su carrera en la corte (Melendreras, 2005: 649-652; Belda, 2015: 259-260). Su cercanía a algunas obras del periodo inicial de Salzillo, como los ángeles del retablo de san Miguel de Murcia, y a otras atribuidas a Porcel en Madrid, como el *San Rafael* y el *Ángel de la Guarda* de la capilla de la enfermería de la V.O.T. (Nicolau, 1999: 141), permite apoyar dicha conexión.

En realidad, el punto de inflexión se encuentra en 1985, cuando finalizan exitosamente las negociaciones para la adquisición de 20 obras que habían pertenecido a la excepcional colección de escultura de Juan Antonio Güell y López (1874-1958), II conde de Güell, hijo del protector y mecenas de Gaudí, Eusebio Güell, primero de dicho título. Reunida en los primeros años del siglo XX con la colaboración de Francisco de Cossío, director de este museo entre 1919-1923 y 1931-1959, en 1925 el conde publicó a sus expensas un lujoso volumen en el que glosaba las 36 esculturas que por entonces la componían. Datadas entre el renacimiento y el barroco, parte anónimas y otras atribuidas, con distinto acierto, a escultores de primer orden como Forment, Berruguete, Fernández, Leoni, Montañés, Cano, Mena, Roldán y su hija Luisa, etc., también incorporaba alguna obra más tardía de maestros como Amadeu o Elías (Güell, 1925). Según Bassegoda llegó a contar con 40 esculturas, considerándola “un recull curt però molt selecte de peces i amb una clara voluntat de reivindicació de la importància històrica i estètica d'aquesta manifestació artística” (Bassegoda, 2007: 499-518).

El mismo año de 1925, Gómez Moreno, en una breve reseña del libro, corrigió alguna de sus atribuciones lamentando al tiempo la omisión de la procedencia de las obras (Gómez Moreno, 1925: 333-334), de las que se decía que “gran parte de esta colección ha sido formada comprando directamente a iglesias y conventos” (Anónimo, 1931: 19). Conservada en Barcelona en la residencia familiar, primero en Pedralbes y luego en el palacio Moja o Güell-Comillas, se expuso al público en este último inmueble a finales de 1935 en una muestra de arte barroco. Con el estallido de la Guerra Civil la colección fue incautada y trasladada al Museu d'Art de Catalunya en Montjuïc y más tarde a un depósito en Olot, aunque ya en 1940 había sido devuelta a su propietario. En 1954 y 1955 un buen número de sus obras formaron parte de sendas exposiciones organizadas por el Cercle Artístic de Sant Lluç en el palacio Moja, recinto que cayó en desuso tras la muerte del II conde en 1958, lo que provocó su abandono y el traslado de la colección a comienzos de los años 70 a Comillas y a Madrid, donde finalmente se adquieren (Bassegoda, 2007: 503-505; Martinell, 1936: 73-81; Pérez Carrasco, 2018: 60-70 y 101).

La incorporación de este conjunto, integrado por 20 esculturas y reseñado por Bassegoda (Bassegoda, 2007: 506-511), finalmente adquirido por 35 millones de pesetas, unos 210.000€ actuales, permitió al museo contextualizar su discurso centrado en la escultura española desde las postrimerías de la Edad Media al siglo XVIII con nuevas obras de escuelas y autores ausentes o escasamente representadas. De la entidad de la aportación dan fe obras señeras de la escuela andaluza como *San Juan Bautista* de Alonso Cano, *San Juan Evangelista* de Martínez Montañés, *San Ignacio de Loyola* de Pedro Roldán, *San Pedro de Alcántara* de Pedro

de Mena o el busto de *Dolorosa* de José de Mora, así como otras de la castellana de Francisco Giralte, de la escuela de Fernández o del dieciochesco Juan Alonso Villabrille.

No menos importante fue que entre las adquiridas figurara una pareja de esculturas (fig. 4) -*Santo Domingo de Guzmán* (CE1137) y *San Francisco de Asís* (CE1138)- que ya había atribuido el conde en 1925 a Francisco Salzillo (Güell, 1925: 121). La corta tirada y limitada difusión de su libro dificultó su conocimiento y por ello durante bastante tiempo la imagen del fundador de los dominicos, de las dos la única conocida gracias a antiguas fotografías que sirvieron para adscribirla sin dudas a la producción del maestro, se daba por perdida (Belda, 1977: 231-232; Belda, Mergelina, Sánchez-Rojas, 1983: 266). Al poco de su ingreso en el museo Luna Moreno (Arias, Luna, 1995: 81) identificó estas tallas con las que Fuentes y Ponte citaba en 1880 en la capilla del Rosario de la iglesia de san Andrés de Murcia, a donde habían sido llevadas en 1836 tras la desamortización del cenobio murciano de franciscanos descalzos: “A los extremos de la mesa de este altar están colocadas dos bellas estatuas, obra de Salzillo, procedentes del convento de San Diego; siendo la de la izquierda del espectador Sto. Domingo de Guzmán. El Santo, que sólo tiene 1,25 m. de altura, adelanta el pie derecho y su manto tiene bien tallados pliegues. La de la derecha, que es compañera a la anterior y de igual medida, representa a San Francisco de Asís y tiene el pie derecho [sic] puesto sobre una esfera de color azul y en la mano derecha un Crucifijo, al que contempla con entusiasmo” (Fuentes, 1880: 129). Cuatro años más tarde, según informa igualmente Fuentes y Ponte, las dos obras fueron vendidas por 500 pesetas a la ermita del Rosario, en el barrio de la Torreta (Fuentes, 1900: 51), de donde debieron salir en los primeros años del siglo XX (Ibáñez, 2003: 300; González Simancas, 1905-1907: 693) para incorporarse a la colección del conde. De tamaño similar (*Santo Domingo*, 124 x 72,5 x 49 cm, *San Francisco*, 126,5 x 75 x 49 cm), idénticas peanas molduradas y posturas complementarias, su identificación con las perdidas obras del convento de san Diego descritas por Fuentes parece incuestionable. Además, la presencia conjunta de ambos santos, en escultura o pintura, fue habitual en cenobios tanto dominicos como franciscanos, ya fuera por la amistad que existió entre ambos o por la creencia legendaria de que habían venido juntos a fundar en España (Payo, 2008: 40-44); un buen ejemplo de ello es el grupo escultórico del abrazo de ambos santos que preside la portada de la antigua iglesia conventual de los dominicos de Murcia.



Figura 4. F. Salzillo. *Santo Domingo de Guzmán* y *San Francisco de Asís*. Hacia 1750. Museo Nacional de Escultura

La imagen del *Poverello* replica la fisonomía habitual del santo en la producción de Salzillo, aquí dotada de una composición de gran dinamismo y ritmo ascendente, similar, pero algo más movida que la conservada en Villacastín; su sobria policromía, que detalla los paños que componen el hábito con costuras fingidas con pintura reforzando así el efecto de su talla en diferentes niveles, recuerda en muchos aspectos a la del *San Francisco* de las Capuchinas de Murcia, fechado hacia 1745. Por su parte la imagen del fundador de la Orden de los Predicadores, como señaló Fernández (Fernández, 2005: 46-47; íd, 2006: 152-155; íd, 2009: 258-259), se asemeja igualmente a otras obras de Salzillo como el tardío *San Vicente Ferrer* de la parroquia de Santiago en Orihuela o, más estrechamente, a la *Santa Florentina* de la iglesia de santa María de Gracia de Cartagena fechada en 1754; su escueta policromía, en tonos planos y limitado el dorado a una estrecha orla en manto y esclavina, recuerda a la de la mujer que suplica al *San Blas* de las Mercedarias de Lorca, realizado en 1755, en claro contraste con el suntuoso acabado de las vestiduras del obispo. Quizás la sencillez de las policromías fuera algo buscado por los propios destinatarios de las obras, una comunidad de frailes franciscanos descalzos o *alcantarinos*, caracterizada habitualmente por su austeridad, y que seguramente contrataron las imágenes con el maestro murciano en la década de 1750.

Ambas tallas llegaron al museo en un desalentador estado de conservación, con numerosos repintes, pérdidas de volumen y una abundante suciedad que apuntaba a que habían estado expuestas, al igual que otras de la misma colección, a un humo denso procedente quizás de algún incendio³; la talla de *Santo Domingo* estaba en peores condiciones, faltándole, entre otras cosas, parte del libro y de los dedos de la mano que lo sujetaban, visibles en antiguas fotografías de dicha figura (Belda, 1977: 232; Güell, 1925: 121). La intervención en ambas esculturas realizada en el Taller de Restauración del Museo entre 1987 y 1988 permitió recuperar en buena medida su aspecto original, posibilitando así su exposición al público tanto en el ámbito de la colección permanente en las salas del Museo o en las diversas exposiciones temporales en las que han participado desde entonces⁴.



Figura 5. F. Salzillo. Bocetos de *Santo Domingo de Guzmán* y *San Francisco de Asís*. Hacia 1750. Museo Salzillo

3 Tanto la fecha como el lugar del suceso nos son desconocidos. Quizás pueda tratarse del siniestro que afectó en mayo de 1970 a la planta noble del palacio del marqués de Comillas, “causando importantes daños en los salones y en el amplio comedor” según informó *La Vanguardia* (05/05/1970, p. 31), aunque según comentaba años más tarde un articulista del mismo diario barcelonés “la colección de tallas barrocas, afortunadamente [habían sido] retiradas antes del susodicho incendio” (*La Vanguardia*, 21/11/1982, p. 21).

4 Desde 2009 la escultura de *Santo Domingo* viene exponiéndose en la sala XX del museo, salvo algún préstamo ocasional (Burgos, 2008); por su parte la de *San Francisco* ha participado en diversas exposiciones tanto en España (Zaragoza, 2005; Las Palmas de Gran Canaria, 2007; Sevilla y Santiago de Compostela, 2012) como en el extranjero (Lisboa, 2011; Liubliana, 2012; Asís, 2013).

Dentro de la producción de Salzillo, estas obras ocupan un lugar significativo ya que de ambas se han conservado, afortunadamente, sus bocetos en barro⁵ (fig. 5). A pesar de sus desperfectos, producto de su accidentada vida previa a su ingreso en el museo Salzillo en 1927 (Fuentes, 1900: 52; Banet, 1927), ambos modelos evidencian su uso como patrones de las formas luego trasladadas a la madera con la ayuda del cuadrículado visible aún hoy en sus superficies. Eso sí, como ya señaló Belda (Belda, 1977: 231-232), estos bocetos muestran un mayor detalle y libertad compositiva, producto de la maestría del artista en el modelado, luego aminorados al incrementar la escala y pasar de un material blando y maleable a otro más sólido como la madera, en el que algunos de los efectos esbozados en el prototipo inicial se confían al aporte final de la policromía.

Por diversas circunstancias en el lote adquirido en 1985 a los herederos del conde de Güell no se incorporó un busto, parte de una imagen de vestir, representando a *San Félix de Valois* (fig. 6), de la misma colección y que se había atribuido a Pedro Roldán en 1925 (Güell, 1925: 104; Roda Peña, 2012: 347). A comienzos de 1986 la escultura fue ofrecida en venta al museo ya identificada como obra también adscribible a Francisco Salzillo, cerrándose al poco su adquisición por la cantidad de 2,5 millones de pesetas, 15.000 € al cambio actual, dado el interés de su tipología. La escultura (CE1181), con medidas 68 x 80 x 56 cm, únicamente tiene policromados el busto y las manos del personaje, siendo el resto parte del armazón o *devanadera* que habitualmente conformaba el esqueleto de las imágenes vestideras.



Figura 6. F. Salzillo. *San Félix de Valois*. Medios del siglo XVIII. Museo Nacional de Escultura

Ingresada en mal estado de conservación, la obra había sido repintada y alguna zona perdida se había reconstruido posteriormente (parte de la oreja derecha), mientras que el armazón del torso y los brazos habían sido alterados o sustituidos en una antigua intervención, seguramente para transformar la obra de una imagen originalmente *de goznes*, es decir,

⁵ Museo Salzillo: *Santo Domingo*, BO27, 25 x 7,5 x 13 cm; *San Francisco*, BO2, 26 x 7,5 x 18 cm.

articulada para facilitar su vestido, por otra *enlizada*, recubierta de modo permanente con ropajes realizados en telas encoladas y policromadas; quizás debido a las malas condiciones de conservación y seguramente con el objetivo de hacerla más atractiva para el mercado, se debió eliminar esta última intervención dejando la obra en el estado incompleto en que está hoy. Esta transformación no fue algo inhabitual en el ámbito murciano, pues la sufrieron unas cuantas esculturas de vestir que al decaer su uso devocional por la supresión de cofradías o cierre de conventos, fueron enlizadas como forma de mantenerlas al uso con poco coste, proceso que sufrieron imágenes tan significativas como el *San Eloy* realizado por Salzillo para los plateros de Murcia entre 1749 y 1756 (Cuesta, 2011: 177-193) o las desaparecidas de los santos capuchinos *José de Leonisa* y *Fidel de Sigmaringa*, también a él atribuidas y realizadas en ocasión de su canonización en 1747 (Ibáñez, 2003: 50-54). Restaurada en 1987 en el Museo, la obra exhibe en su mano derecha unos grillos de metal plateado, quizás originales, que avalarían, al igual que su caracterización como anciano, su identificación con el santo de la orden Trinitaria consagrada al rescate de los cristianos cautivos en territorio infiel. Grillos semejantes son también uno de los atributos habituales de las representaciones de san Pedro Nolasco, fundador de la orden de la Merced igualmente dedicada a la redención de cautivos, como muestra su imagen pétrea en la portada de la antigua iglesia de los mercedarios de Murcia, además de ser un santo especialmente relacionado con la ciudad (Peña, 2005: 754). En este caso la carencia de información sobre su procedencia original y sus ya antiguas referencias como san Félix de Valois abogarían por el mantenimiento de dicha identificación; como curiosidad cabe señalar que figura entre los ejemplos de la iconografía de este santo citados por Reau (Reau, 1958: 517).

La atribución a la producción de Salzillo se justifica por las evidentes conexiones que presenta, tanto en el tipo físico representado como en la manera de describir las barbas en mechones, con otras realizaciones documentadas y atribuidas como el ya aludido *San Eloy* fechado entre 1749-1756, el *San Andrés* del paso de la Santa Cena realizado en 1761, el tristemente perdido *Santiago* de la Cofradía California de Cartagena, entregado en 1766 o incluso, el *San Pedro Nolasco* del retablo de la Merced de Murcia, datado hacia 1750-1755. Aunque la imagen de *San Félix de Valois* no iguala la sobresaliente calidad de los ejemplos aducidos, es evidente que nos encontramos ante una buena muestra del saber hacer del maestro y su taller en las décadas centrales del siglo.

Con la adquisición de estas tres esculturas que habían pertenecido a la colección Güell no cabe duda que aquella carencia que Sánchez Cantón había señalado en 1933 había sido solventada; al tiempo, se había conseguido recuperar para nuestro patrimonio común obras de estimable calidad, prácticamente desconocidas, y que además, permiten ilustrar dos de las tipologías escultóricas abordadas por el maestro murciano en su dilatada producción: las realizadas para ornamento de altares y las figuras *vestideras*, género éste escasamente representando en las colecciones del museo.

Tres décadas más tarde, en 2015, surgió la oportunidad de complementar la imprescindible presencia de Salzillo en el Museo Nacional de Escultura con la adquisición de una obra de excepcional interés: la pequeña imagen de la *Inmaculada* (fig. 7) (CE2929) que perteneció a la colección de los marqueses de Ordoño y que Sánchez Moreno (Sánchez Moreno, 1983: 83 y 155) consideró indudablemente salida de la mano del maestro. El reducido formato (29,5 cm la figura de la Virgen, 50 x 24 x 21 cm en total) de esta representación de la Virgen como Inmaculada en pie sobre un orbe rodeado de nubes y ángeles y dispuesta sobre una sencilla peana moldurada, permite suponer su elaboración para un oratorio particular, lo que justifica su detallado modelado y la delicadeza de su policromía, así como el material elegido, barro cocido luego policromado, que revela una intervención directa y personal del artista en su realización.

Su disposición refleja el tipo acuñado por Salzillo en sus representaciones inmaculistas, distinto del paterno y del exitoso modelo de Antonio Dupar *-Inmaculada* de la colegiata de Lorca (1722), destruida- de líneas abiertas con amplios mantos que vuelan en el lateral. La imagen que Salzillo talló en 1744 para las concepcionistas de Albacete, hoy en el convento de la Madre de Dios de Murcia, se convirtió en el arquetipo de sus Inmaculadas: de perfil cerrado y silueta fusiforme de trazos ondulados y movimiento en espiral que dota a la imagen de un

logrado impulso ascensional, presenta a la Virgen sobre una peana de nubes con cabezas de querubines y la serpiente, con las manos al pecho y la cabeza alzada mirando al cielo con el rostro arrobado, perfeccionada con una policromía luminosa que realza su minuciosa talla. Del enorme éxito logrado con esta tipología dan fe las diferentes versiones que se repartían por la región, como las conservadas en san Miguel y el Carmen de Murcia o la desaparecida de Lorca. El continuo proceso de aprendizaje y de búsqueda que se revela en la evolución de la obra de Salzillo tuvo también su reflejo en las versiones realizadas en el periodo final de su vida, con dos monumentales hitos, lamentablemente perdidos: la del Colegio de la Purísima de Murcia y la del convento franciscano de Hellín (Albacete).

Y es con estas dos últimas con las que está estrechamente relacionada esta pequeña imagen de la Inmaculada, adquirida a finales de 2015 por un importe de 150.000€ (OV. 31/2015, de 26/10/2015), a una colección particular de raíces murcianas; de hecho, posee una singular importancia y significación para la historia de la escultura española pues como ya apuntaron diversos estudiosos (Fuentes, 1900: 58 y 206; Baquero, 1913: 478; Sánchez Moreno, 1983: 83 y 155; Belda, 2007: 124), muy posiblemente se trata del boceto o modelo de presentación de la *Inmaculada* que Salzillo realizó para presidir el altar mayor y camarín de la iglesia del Colegio de la Purísima, institución aneja al convento de san Francisco de Murcia. Dada la elevada calidad artística de aquella monumental escultura –más de dos metros de altura-, encargada al escultor por su cofradía en 1766 y concluida en 1772 (Reyes, 1931: 3-4; Navarro, 1932: 29-42), que suponía la culminación de una tipología utilizada por Salzillo a lo largo de su carrera, tuvo una gran aceptación entre sus contemporáneos (Agüera, 1983: 169-178 y 281-315), como muestra el poco conocido grabado de Juan Salvador Carmona (Moreno, 2015: 194 y fig. 292) y pronto hubo de realizar otra versión para el convento de los franciscanos de Hellín (Albacete), con alguna pequeña variación (García Saúco, 1985: 54-57). Desgraciadamente ambas tallas fueron destruidas durante las quemadas de conventos e iglesias de 1931 y 1936, pérdidas irreparables para el patrimonio escultórico español que acrecientan aún más el interés de este boceto, cuya procedencia puede trazarse desde su elaboración en relación con la interesante figura del Regidor de Murcia don Antonio Fontes y Ortega (1725-1790), amigo del escultor y protector de la cofradía de la Purísima; seguramente es la que Rejón de Silva cita ya a finales del siglo XVIII en la capilla privada del prócer murciano (García López, 2015: 155), y que desde entonces ha sido constantemente reseñada en poder de sus herederos, entre los que se cuentan el VIII y IX marqués de Ordoño, hasta su reciente adquisición, participando ocasionalmente en algunas de las exposiciones celebradas en torno a la figura de Salzillo en el último medio siglo (Belda, Cremades, Hernández, 1983: 219; Belda, 2007b: 275; AA.VV., 2008: 378-379).

Aunque actualmente la obra se encuentra en buen estado de conservación, ya que fue intervenida en 2008 en el Centro de Restauración de la Región de Murcia, presenta diversos desperfectos antiguos que han provocado la pérdida de algunas alas, piernas y brazos de los ángeles que pueblan la peana, además de la cabeza del dragón que estaría alanceando el que se dispone en pie a la derecha de la Virgen. Afortunadamente en los fondos del Archivo General de la Región de Murcia se conservan varias fotografías de esta obra realizadas en una fecha tan temprana como 1875⁶, en las que podemos contemplarla en su integridad, sin las faltas actuales que, según parece, debieron producirse en su mayor parte antes de 1932 como atestigua otra fotografía publicada dicho año (Navarro, 1932: 42); alguna otra pérdida, como la del vaso de ofrendas que portaba uno de los ángeles, debió producirse en fecha posterior. En estas antiguas fotografías se aprecia más cabalmente la estrecha relación que la escultura adquirida para el Museo tiene con la desaparecida titular de la cofradía murciana, haciendo aún más verosímil la posibilidad, como históricamente se ha mantenido, de ser ésta el boceto realizado hacia 1766 por Salzillo de la imagen destruida en 1931. Únicamente Ramallo difiere de esta opinión y sugiere que la imagen en madera policromada de 77 cm de altura que poseen los franciscanos de Murcia pudo ser el *modellino* de la *Inmaculada* del Colegio de la Purísima, mientras que la escultura adquirida por el museo sería una réplica o consecuencia de aquella,

⁶ Archivo General de la Región de Murcia (ARGM): FOT_POS,084/053, NEG-048_001, NEG-048_006, NEG-048_007.

de muy buena calidad, destinada a la devoción privada (Ramallo, 2007: 111-112). La de los franciscanos de Murcia, además de presentar una composición más simplificada respecto a la obra final, especialmente en su peana, fue donada a la congregación por los herederos de Enrique Meseguer en 1949, talla que ya Sánchez Moreno indicó que no tuvo ejecución posterior conocida, al tiempo que identificaba sin ambages a la de los marqueses de Ordoño como el “boceto de la destruida del convento de Franciscanos” (Sánchez Moreno, 1983: 75 y 83), apreciaciones que más modernamente corrobora Gómez Ortín (Gómez Ortín, 2007: 51)⁷.



Figura 7. F. Salzillo. *Inmaculada*. Hacia 1766. Museo Nacional de Escultura / Estado de la obra hacia 1875. Archivo General de la Región de Murcia. Fondo fotográfico J. Almagro Roca, fn048/006.

De esta manera nos encontraríamos ante un espléndido testimonio de la mecánica de trabajo de Francisco Salzillo y su taller ante un encargo escultórico de tanta trascendencia como la titular del Colegio de la Purísima: tras un presumible diseño previo de la obra en dibujo, ésta pasó a ser formulada tridimensionalmente en un boceto modelado en barro, labores habitualmente reservadas a la inspiración del artista, que tras su aprobación por los comitentes, entre los que se encontraba Antonio Fontes Ortega⁸, se utiliza como referencia

⁷ En 1796 Juan Vargas Ponce, amigo y colaborador de Ceán Bermúdez, le informa desde Murcia que María Fulgencia Salzillo conservaba en su poder, entre otras obras heredadas de su padre, un modelo de la Inmaculada de la Capilla de la Purísima (García López, 2020: 114), cuyo paradero actual desconocemos. ¿Quizás un primer estudio o diseño de dicha obra?

⁸ Junto con García Barrionuevo le fue encomendado en cabildo de la cofradía celebrado en 6 de enero de 1766 que “por su dirección se hiciera una imagen de Nuestra Señora de la Concepción para colocarla en el altar mayor de la ermita de esta Muy Ilustre Cofradía y que en cumplimiento de su Comisión, con efecto se había construido dicha soberana Imagen, que es la que al presente (9 de febrero de 1772) se halla colocada, para su divino culto en el Camarín de dicho Altar Mayor; cuyo coste ascendió a 9.000 rs que entregaron a D. Francisco Salzillo, y constará del libramiento y recibo que se dio a dicho Señor don José Cavanés...” (Navarro, 1932: 31-32).

para la imagen final tallada a escala real, aunque algunos de sus elementos, como por ejemplo el vaso de ofrendas, se elaboró definitivamente en plata, complemento luego expoliado en los convulsos inicios del siglo XIX. Una vez cumplido el contrato, muchos de estos modelos permanecían en el taller del artista como ejemplos para futuros encargos –lo que debió suceder con la excepcional serie de bocetos de Salzillo conservados en el museo de su nombre-, y en otras ocasiones, como seguramente fue este el caso, se finalizan con su policromado, si no lo estaban previamente, y se convertían en obras codiciadas y también, en valiosos presentes.

Además, la adscripción de este boceto al último periodo de la producción de Salzillo, en la que su estilo evoluciona para ir incorporando los nuevos aires neoclasicistas, como muestra el perfil de la figura, algo más estático, incrementa el atractivo de la obra. Las creaciones de esta etapa final se habían, en cierto modo, minusvalorado, seguramente por la incompreensión de los cambios introducidos por el escultor (Ramallo, 1999: 244-246; íd., 2007: 220-223), como muestra Sánchez Moreno cuando considera a la *Inmaculada* del Colegio de la Purísima tanto una obra genial como un “producto extraño de la vejez del escultor, remozado ya en su inspiración al ejecutar la grandiosa escultura” (Sánchez Moreno, 1983: 143), modificaciones que en este caso seguramente la alejan en cierta medida de la imagen más conocida de las obras de Salzillo, formulada aquí de manera algo menos barroca pero igualmente genial.

Apenas cinco años más tarde de la adquisición de tan singular aportación se produjo la incorporación de otra escultura igualmente atribuida desde antiguo a Salzillo e íntimamente ligada con aquella: la imagen de *San José con el Niño* (fig. 8) (CE2977), también de pequeño formato (30 cm la figura del santo, 48 x 23,5 x 20,5 cm en total) y que, al igual que la *Inmaculada* con la que comparte diversas características, procede de la antigua colección del marqués de Ordoño (Fuentes, 1900: 53; Baquero, 1913: 478; Sánchez Moreno, 1983: 85; AA.VV., 1983: 108 y 219; Belda, 1996: 124; AA.VV., 2001: 442-443; Ramallo, 2007: 211). Ante la solicitud de autorización para su exportación a finales de 2020, fue declarada inexportable y adquirida por una cantidad similar -150.000€- a la de la *Inmaculada* (OVI. 77/2020, de 20/04/2021). Minuciosamente modelada en barro luego cocido y delicadamente policromado, representa al santo con el Niño en brazos dispuesto sobre un orbe rodeado de nubes y flanqueado por dos ángeles, todo ello sobre una sencilla peana moldurada; en pie, vestido con una túnica que deja ver en su escote una camisa blanca bajo ella y un amplio manto terciado al hombro, avanza su pierna derecha en un sencillo contraposto al tiempo que sujeta con ambas manos al Niño Jesús desnudo sobre un paño de minúsculos pliegues, quien estira su brazo para acariciar el rostro paterno.

La obra se encuentra en un buen estado de conservación, aunque necesitada de una intervención de restauración que elimine barnices oxidados y repintes y arregle algunas antiguas reparaciones y añadidos, realizados en fecha indeterminada para intentar solventar los diversos desperfectos que presenta, especialmente en los ángeles de la peana que han perdido sus alas y buena parte de sus extremidades, así como el brazo derecho del Niño Jesús. Afortunadamente, al igual que la *Inmaculada*, fue fotografiada hacia 1875⁹; las imágenes tomadas entonces muestran la obra en su integridad, apreciándose la calidad y detalle con que estaban modeladas las partes hoy perdidas o rehechas con desigual fortuna.

Entre las numerosas representaciones de san José realizadas por Salzillo esta imagen reviste un especial interés; aunque la disposición de sus paños remite a otras versiones realizadas a partir de las décadas de 1750 y 1760 como las de Lorquí (Murcia) (AA.VV., 2008: 41) y Chinchilla de Montearagón (Albacete) (García-Saúco, 1985: 62-63) o la desaparecida del convento de dominicas de Baza (Granada) (Gómez Ortín, 2007: 16 y 171), aquí la composición es algo más dinámica al avanzar ligeramente su pie derecho y la carga emocional se ha intensificado al sostener el santo con ambos brazos al Niño envuelto en un paño, seguramente de forma similar a la que pudo tener originalmente el *San José* conservado en el Victoria & Albert Museum de Londres (Trusted, 1997: 120-121), variedad iconográfica más emotiva y apropiada para una obra realizada para su contemplación cercana por el devoto en la intimidad de su oratorio.

⁹ Archivo General de la Región de Murcia (AGRM): FOT_NEG,046/022, POS-084_056.



Figura 8. F. Salzillo. *San José*. Hacia 1766-1772. Museo Nacional de Escultura / estado de la obra hacia 1875. Archivo general de la región de Murcia fondo fotografico J. Almagro Roca, fn046/22.

Por otro lado, la figura se dispone sobre una peana muy desarrollada, compuesta por un orbe entre nubes y ángeles que la flanquean, una tipología que habitualmente el escultor reserva para imágenes marianas de gran formato destinadas a ocupar los camarines de retablos monumentales, como las de la desaparecida *Inmaculada* del Colegio de la Purísima (y que repite su posible boceto en el Museo) o la de la *Virgen del Carmen* de los carmelitas de Orihuela, ambas pertenecientes a la etapa final del artista. En este caso concreto parece lógico pensar que la utilización de un elemento de estas características en una obra que no tuvo, hasta donde sabemos, un trasunto de grandes dimensiones en madera que lo justificase, simplemente pudo deberse a la intención del artista de aplicar soluciones similares a obras que iban a estar emparejadas, evitando que desentonaran entre ellas. Si esta suposición se revelase acertada, corroboraría la hipótesis de que la *Inmaculada* es el boceto de la del Colegio de la Purísima que luego acabó en manos de Antonio Fontes Ortega, ya fuera por cesión o por venta, y que en fecha próxima a esta transmisión Salzillo ejecutaría la imagen de *San José* conforme a las características de la primera con similar destino en el oratorio de su noble amigo y protector.

Sea cual fuere la respuesta, no cabe duda de que con ambas imágenes, testimonios de una intervención directa y minuciosa del maestro, a las que se unen las otras tres esculturas antes reseñadas, todas ellas recuperadas para el patrimonio público de diversas colecciones particulares a lo largo de más de medio siglo de esfuerzos comunes, la representación de la obra de Francisco Salzillo en el Museo Nacional de Escultura alcanza la altura que corresponde a tan gran escultor, remediando de magnífica manera una de aquellas faltas que Sánchez Cantón señaló en 1933.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1968). *Adquisiciones de obras de arte (1961-1963)*. Madrid: Servicio de Información Artística.
- AA.VV. (1983). *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Región de Murcia.
- AA.VV. (2002). *Huellas. Catedral de Murcia*. Murcia: Caja Murcia.
- AA.VV. (2008). *Floridablanca 1728-1808. La utopía reformadora*. Murcia: Región de Murcia.
- Agüera Ros, J. C. (1983). Presencia de Salzillo en la pintura y la estampa de su tiempo. En: *Francisco Salzillo y el reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Region de Murcia, 169-178.
- Anónimo (1931). El Ministerio de Instrucción y la protección al Tesoro Artístico. *La Vanguardia*, 04/07/1931, 19.
- Arias Martínez, M., Luna Moreno, L. (1995). *Museo Nacional de Escultura*. Madrid: TF Editores.
- Banet Arroyo, C. (1927). Bocetos de Salzillo. *Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia*, 6, s/p.
- Baquero Almansa, A. (1913). *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia: Imprenta Nogués.
- Bassegoda, B. (2007). Joan Antoni Güell i López (1875-1958), segon comte de Güell, tercer marquès de Comillas i primer col·leccionista d'escultura policromada barroca. En: *L'època del Barroc i els Bonifàs*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 499-518.
- Bayón Carvajal, G. (2008). San Serapio. En: *Museo Nacional de Escultura VI: La escala reducida*. Valladolid: Diputación Provincial, 44-45.
- Belda, C., Cremades, M., Hernández, J. (1983). Catálogo histórico. En: *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Región de Murcia, 187-220.
- Belda, C., Mergelina, V., Sánchez-Rojas, M. C. (1983). Catálogo de escultura. En: *Francisco Salzillo y el reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Región de Murcia, 229-282.
- Belda Navarro, C. (1977). Los bocetos de Salzillo y su significación en la escultura barroca. *Goya*, 136, 227-233.
- Belda Navarro, C. (1996). *El legado de la escultura. Murcia, 1241-1811*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- Belda Navarro, C. (2007a). *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia: Caja Murcia
- Belda Navarro, C. (2007b). *Salzillo. Testigo de un Siglo*. Murcia: Región de Murcia.
- Belda Navarro, C. (2015). Los discípulos de Salzillo. Del taller a la academia doméstica. En: *Estudios sobre Francisco Salzillo*. Murcia: Universidad de Murcia, 259-260.
- Cuesta Mañas, J. (2011). Escultura vestidera, no pasionista. Aportaciones salzillescas. En: *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús*. Murcia: Real Cofradía de Jesús Nazareno, 177-193.
- Fernández González, R. (2005). Santo Domingo de Guzmán. Francisco Salzillo. En: *Museo Nacional de Escultura, III: La realidad barroca*. Valladolid: Diputación Provincial, 46-47.
- Fernández González, R. (2006). San Francisco de Asís. Francisco Salzillo. En: *Tesoros del Museo Nacional de Escultura*. Madrid: Ministerio de Cultura, 152-155.
- Fernández González, R. (2009). Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís. Francisco Salzillo. En: *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*. Madrid: Ministerio de Cultura, 258-259.
- Fernández Labaña, J. A. (2013). *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Técnicas del siglo XXI para descubrir a un autor del siglo XVIII*. Murcia: Autor.
- Fuentes y Ponte, J. (1880). *España Mariana. Provincia de Murcia. Parte primera*. Lérida: Imprenta Mariana.
- Fuentes y Ponte, J. (1900). *Salzillo su biografía, sus obras y sus lauros*. Lérida: Imprenta Mariana.
- García-Saúco Beléndez, L. G. (1985). *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete*. Albacete: Instituto de Estudios Albaceteños.
- García López, D. (2015). "Era todo para todos". La construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII. *Imafronte*, 24, 103-164.
- García López, D. (2020). *Revuelvo archivos y me lleno de polvo siempre con Vuestra merced en la memoria. Los estudios sobre bellas artes de José Vargas Ponce y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Correspondencia (1795-1813)*. Gijón: Trea.
- Gómez Moreno, M. (1925). Bibliografía. Güell, conde de, Escultura Religiosa Española

- (Una colección). Paris, Dujardín, 1925. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1925, 333-334.
- Gómez Ortín, F. J. (2007). *Contribución al Catálogo y Bibliografía de Salzillo*. Murcia: Instituto Teológico Franciscano.
 - Gómez Piñol, E.; Belda Navarro, C. (1973). *Salzillo (1707-1783) Exposición Antológica*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
 - González Simancas, M. (1905-1907). *Catálogo Monumental de Murcia*. Madrid: CSIC http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_murcia.html
 - Güell y López, J. A. (II conde de Güell) (1925). *Escultura policroma religiosa española (Una colección)*. Paris: Dujardin.
 - Hernández Vicente, A. (2016). *Patrimonio en el recuerdo. La imagen de la nobleza en el paisaje urbano de la ciudad de Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia.
 - Ibáñez García, J. M. (2003). *Rebuscos y otros artículos*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
 - Martín Martín, F. (1992). *Villacastín. Pueblo e iglesia*. Segovia: Autor.
 - Martinell, C. (1936). Exposició d'imatgeria policroma al Palau Güell-Comillas. *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vi, 73-81.
 - Martínez Ripoll, A. (2006). Francisco Salzillo, un profeta en su tierra. Una biografía, con catálogo, por el matemático Luis Santiago Bado. En: *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús en el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*. Murcia: Real Cofradía de Jesús Nazareno, 27-56.
 - Melendreras Gimeno, J. (2005). Los discípulos de Francisco Salzillo. En: *Amica Verba in honorem Prof. Antonio Roldán Pérez*. Murcia: Universidad de Murcia, t. II, 649-652.
 - Morales y Marín, J. L. (1978). Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la corte. *Murgetana*, 50, 47-112.
 - Moreno Garrido, A. G. (2015). *La estampa de devoción en la España de los siglos XVIII y XIX*. Granada: Universidad de Granada.
 - Navarro, J. M. (1932). *La obra cumbre de Salzillo: filial ofrenda en el aniversario de su destrucción*. Murcia: Tipografía San Francisco.
 - Nicolau Castro, J. (1999). Las esculturas del retablo mayor de la capilla de la Enfermería de la V.O.T. de Madrid. *Archivo Español de Arte*, 286, 133-144.
 - Payo Hernanz, R. J. (2008). La imagen al servicio de la palabra. Iconografía de santo Domingo de Guzmán de la Edad Media al Barroco. En: *Santo Domingo de Guzmán. El burgalés más universal*. Burgos: Museo de Burgos, 3-47.
 - Peña Velasco, C. de la (2005). La portada de la antigua iglesia mercedaria de Murcia. En: *Amicta Verba in honorem Prof. Antonio Roldán Pérez*. Murcia: Universidad de Murcia, t. II, 747-769.
 - Pérez Carrasco, Y. (2018). *Patrimonio confiscado. La incautación y el éxodo de colecciones de arte privadas en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Editorial Base.
 - Ramallo Asensio, G. (1999). Francisco Salzillo y la estética neoclásica. *Imafronte*, 14, 227-250.
 - Ramallo Asensio, G. (2007). *Francisco Salzillo escultor. 1707-1783*. Madrid: Arco Libros.
 - Reau, L. (1958). *Iconographie de l'art chrétien III: Iconographie des saints*. Paris: P.U.F.
 - Reyes, R. de los (1931). Del tesoro perdido. La Purísima de Salzillo y otras obras valiosas del convento de franciscanos. *ABC*, 28/06/1931, 3-4.
 - Roda Peña, J. (2012). *Pedro Roldán escultor, 1624-1699*. Madrid: Arco Libros.
 - Sánchez Moreno, J. (1983). *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia: Editora Regional.
 - San Antonio, J. (1728). *Franciscos Descalzos en Castilla la Vieja. Crónica de la Santa Provincia de San Pablo*. Salamanca: Imprenta de la Cruz.
 - Sánchez-Rojas Fenoll, M. C. (1978). El escultor Nicolás Salzillo. *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVI-3, 255-296.
 - Sánchez Cantón, F. J. (1933). *El Museo Nacional de Escultura. Valladolid*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
 - Sánchez Peña, J. M. (1986). Nuevas aportaciones a la obra de Salzillo. *Imafronte* 2, 183-189.
 - Trusted, M. (1997). *Spanish Sculpture. Catalogue of the Post-medieval Spanish Sculpture in the Victoria & Albert Museum*. Londres: Victoria & Albert Museum.
 - Vera de la Torre, J. (1949). Una talla de Salzillo en Segovia. *Estudios Segovianos* 2-3, 505-507.
 - Wattenberg Sempere, F. (1963). *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Madrid: Aguilar.