

# SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DE JOAQUIN CAMPOS

POR

MANUEL JORGE ARAGONESES

En la ciudad de Murcia, concretamente en la sacristía de la iglesia de Santo Domingo, se conserva la pintura cuya contemplación ha constituido punto de arranque para la elaboración del presente estudio: la vida y obra de su autor, Joaquín Campos López, quien trabajó por estas tierras desde las últimas décadas del siglo XVIII.

Joaquín Campos como muchos de los artistas biografiados por Andrés Baquero en su *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes murcianos*, es figura cuyo perfil artístico puede y debe concretarse aún más. Hasta hoy, por ejemplo, ninguna de sus creaciones ha sido reproducida gráficamente; su responsabilidad, su postura estética, en la encrucijada de un barroco agonizante y de unas corrientes neoclásicas impuestas por el arte oficial, se ignora; el catálogo de su producción está incompleto, conforme demuestran la serie de lienzos inéditos de que aquí se dará cuenta; y, en fin, nada sabemos en concreto sobre la fecha y lugar de su nacimiento.

Nuestras notas pretenden paliar aquellas faltas cuya existencia ya había denunciado Juan José Belmonte en 1871 (1). A la vista de los resultados obtenidos, una vez más reiteramos la urgente necesidad de completar los estudios existentes sobre pintura local con aspectos históricos, pinacológicos y, en general, técnicos, nuevos, a la vez que acometer la revisión y puesta al día de los inventarios de producción conocidos.

La pintura que nos llevó a ocuparnos de Joaquín Campos ofrece como tema una representación frontal de la Virgen María rodeada de símbolos



parlantes y en la parte alta, la Santísima Trinidad, disponiéndose a coronar a la Madre del Salvador.

María, joven, de tez sonrosada, con largos, rubios y rizados cabellos, aparece en pie, juntas las manos sobre el pecho en actitud de oración. Viste túnica blanca, amplia, de bordado escote en rosas, y mangas amarillo pálido con vueltas también rosas. Sobre sus hombros cae manto azul celeste y calza sandalias abiertas de color plata.

De abajo hacia arriba y de izquierda a derecha, el pintor distribuye una auténtica letanía que integran los siguientes símbolos y textos:

Vista de ciudad amurallada con filacteria epigráfica y el rótulo CIVITAS DEI (*Ciudad de Dios*: Salmo LXXXVI, 3). Pareja de cedro y palmera con las notaciones SICUT CEDRUS [EXALTATA] (*Alta como cedro*: Eccles., XXIV, 17); y SICUT PALMA IN [GADI PLANTATA] (*Como palmera plantada en Gadi*: Eccles., XXIV, 18). Fuente de pilón circular y taza semiesférica sobre columna central; al pie, la leyenda FONSI SIGNATUS (*Fuente sellada*: Cant. de los Cant., IV, 15). Ramo de rosas blancas y carmín pálido y el rótulo PLANTATIO ROSAE (*Planta de rosa*: Eccles., XXIV, 18). Arco triunfal de estilo clásico sobre filacteria parlante y el letrero PORTA COELI (*Puerta del Cielo*: Gén., XXVIII, 17). Sol radiante y el texto ELECTA UT SOL (*Escogida como el Sol*: Cant. de los Cant., VI, 9). Estrella y la notación STELLA MARIS (*Estrella del mar*: Himno litúrgico). Torre almenada de planta circular con tres cuerpos retranqueados y la filacteria TURRIS DAVID [CUM PROPUGNACULIS] (*Torre de David con baluartes*: Cant. de los Cant., IV, 4). Ciprés y la leyenda CIPRESUS IN SION (*Ciprés en Sión*: Eccles., XXIV, 17). Espejo circular con pie y el texto SPECULUM SINE [MACULA] (*Espejo sin mancha*: Sap., VII, 26). Vara de lirio florecida y en la filacteria SICUT LILIUM [INTER SPINAS] (*Como lirio entre espinas*: Cant. de los Cant., II, 2). Olivera, OLIVA SPECIOSA (*Olivera vistosa*: Eccles., XXIV, 19). Pozo de brocal circular y puente de forja; al pie, la leyenda PUTEUS AQUARUM [VIVENTIUM] (*Pozo de aguas vivas*: Cant. de los Cant., IV, 15). Huerto vallado con portada neoclásica y el rótulo HORTUS CONCLUSUS (*Jardín cerrado*: Cant. de los Cant., IV, 12).

Al pie de la Virgen, entre la media luna y la serpiente, sobre filacteria horizontal de apices enrollados, corre la leyenda PVLCHRA VT LVNA (*Hermosa como la luna*: Cant. de los Cant., VI, 9).

Ocupan la parte alta de la composición, las figuras de Jesús, a la izquierda del espectador, con pelo y barba castaños y manto color berme-



llón; la del Espíritu Santo, al centro, en forma de blanca paloma de alas abiertas; y, la del Padre Eterno, a la derecha, cano, vistiendo túnica azul grisáceo y manto púrpura pálido. Al pie del Padre y del Hijo, sendos querubines miran embelesados a María. Entre el Espíritu Santo y la Corona que se disponen a depositar las dos Primeras Personas sobre la cabeza de María, discurre una filacteria cuyo texto compendia el simbolismo de toda la representación: TOTA PULCHRA ES AMICA MEA ET MACULA NON EST IN TE (*Toda eres hermosa, amiga mía, y mancilla no hay en ti*: Cant. de los Cant., IV, 7).

Sutiles celajes rodean a la Santísima Trinidad y a los símbolos parlantes, contrastando con el fondo general de la pintura de tonos verde suave, que en el halo de la Virgen se vuelven amarillos.

En el ángulo inferior izquierdo y sobre cartela dorada de bordes rizados quedan la firma del pintor y la fecha de ejecución: "Joaquín Campos /<sup>2</sup> pin(xit). An(no) 1800".

La pintura, óleo sobre lienzo, mide 2,50 m. de alto por 1,67 m. de largo. Su estado de conservación, en general, es bueno, acusando, empero, algún deterioro de pequeña importancia en el ángulo inferior derecho. Como es normal en la obra documentada de nuestro pintor, Campos utilizó en ella lienzo moreno y grueso e imprimió con preparación rojiza a la almagra.

A primera vista parece extraña la pervivencia de una temática primorenaciente en los albores del siglo XIX y precisamente a través de una versión casi literal debida al pintor valenciano Juan de Juanes. La explicación, sin embargo, resulta sencilla si se la examina a la luz de circunstancias tales como la vinculación de Juan de Juanes a la difusión del tema de la *Virgen tota Pulchra* y la formación profesional de Joaquín Campos. Analicemos una y otra.

La advocación nace en el siglo XV en virtud de la materialización artística de unos símbolos que proporcionan fuentes literarias nuevas, ajenas por completo a las manejadas por las mariologías anteriores. En el retablo mayor de la iglesia del Cerco, en Artajona (Navarra) se halla el ejemplar español más antiguo de esta nueva versión, con fecha conocida: el año 1497. Grabados populares con esta misma temática se imprimen en Zaragoza durante los años 1531 y 1534. Sin embargo, va a ser Valencia la que juegue el papel definitivo.



Tres personajes relacionados con la capital del Turia contribuirán a ello: Sor Isabel de Villena, el jesuita P. Martín Alberro y el pintor Juan de Juanes.

A Sor Isabel de Villena, Abadesa de la Trinidad en la ciudad de Valencia, se la considera autora de una composición acerca de las Glorias de María que reunió hasta 18 títulos laudatorios, títulos cuya entidad repercutiría artísticamente después.

El P. Martí Alberro, confesor de Juan de Juanes, estando rezando al pie de un naranjo en el huerto del Colegio de San Pablo, fundado el año 1552 por los discípulos de San Ignacio, tuvo una visión celestial en la que se le apareció la Virgen cuando pronunciaba las palabras *Tota Pulchra es, amica mea, et mácula non est in te*.

Juan de Juanes, a su vez, fue el encargado de dar forma a la visión tenida por su confesor. Dice la tradición que tras una serie de intentos logró llevarla a cabo en la disposición que muestra el cuadro de la iglesia de la Compañía en Valencia. El artista parece que ejecutó esta obra en Bocairente a donde se había trasladado en 1578. Fue obra casi postrera, ya que el artista moriría al año siguiente.

Hoy, el auténtico alcance de sus respectivos cometidos en el campo artístico debe ser aquilatado, teniendo presente que antes de su gestión el tema se hallaba en el Reino perfectamente codificado. Angulo (2) ha señalado que la estampa de las *Horas* de la Virgen al uso de Roma, publicada en París en 1505 por Thilman Kerner se copió en Valencia para ilustrar los *Gozos* del convento de la Encarnación. Asimismo por Valencia corrieron grabados populares de la *Virgen tota Pulchra* hasta el año 1518 por lo menos (3).

También debe hacerse constar que a Juanes y a su taller se atribuyen otras versiones del tema que difieren un tanto de la tabla citada. Tales son la *Virgen tota Pulchra* del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, en Valencia y las llamadas Inmaculadas de la iglesia de Santo Tomás en la misma ciudad o la de Sot de Ferrer, en Castellón de la Plana (4).

En la versión del Colegio, la distribución de los distintos elementos compositivos es, fundamentalmente, la misma. Sólo hay variaciones de detalle, como mayor abundancia de querubines en la parte alta, presencia de un cingulo en torno a la cintura de María o mayor movilidad en los emplazamientos de los símbolos parlantes. En la de Sot de Ferrer



aquella movilidad se acentúa por el desplazamiento y concentración de los símbolos en la mitad superior de la pintura a fin de dejar espacio en la parte baja para colocar las figuras de San Joaquín y Santa Ana. También hay que hacer notar que en el remate de la tabla, el grupo de la Santísima Trinidad se sustituye por la figura del Padre Eterno en posición centrada al igual que ocurre con la versión existente en la iglesia valenciana de Santo Tomás. En esta última, el Padre Eterno llena el medio punto del remate y los símbolos vuelven a ocupar plaza a derecha e izquierda de la Virgen, al desaparecer las figuras adorantes de sus padres.

Tanto el original de Juan de Juanes como la obra de Joaquín Campos, ofrecen unas trazas compositivas en las que domina la simetría axial. María materializa el eje primario, que completan, arriba y abajo, la paloma y la serpiente, respectivamente. A derecha e izquierda de este eje, los distintos elementos equilibran rigurosamente sus masas: Jesús y el Padre Eterno, Sol y Estrella, Ciudad y Huerto.

Debe también significarse la importancia y destino ornamental de las filacterias epigráficas, presentes tanto en la pintura de 1578, como en la de 1800. Resulta elocuente al indagar su origen dentro de esta temática, la existencia de la *Virgen Tota Pulchra* de la iglesia del Cerco en Artajona, en la que las filacterias con textos en letra gótica revisten tanta importancia como los propios atributos. Ahora bien, la filacteria parlante no siempre fue unida a los atributos de la Virgen Tota Pulchra incluso en versiones de otros artistas del siglo XVI, como prueban Pedro de Campaña y su Virgen de la sevillana iglesia de Santa Ana y Giuseppe de Arpino con sus Vírgenes de la Real Academia de San Fernando, Museo de Sevilla y Convento de Mercedarias de Sanlúcar de Barrameda (5). En este sentido las versiones de Juan de Juanes poseen un indudable dejo medieval, dejo que perdurará hasta el siglo XIX en grabados populares (6).

Otra nota de la obra de Juanes y consiguientemente de la réplica de Campos, es la de fundir en una iconografía común o única dos ideas distintas: la de la Coronación de la Virgen y la de Exaltación de su Pureza que más tarde plasmaría el Barroco en las arquetípicas Inmaculadas. Angulo, al estudiar la de Juanes añadía que en esta iconografía de la Virgen Tota Pulchra no debía considerarse incluida la idea de la Asunción, ya que aquí el quietismo de la figura de María contrastaba con el movimiento ascensional que motivaba aquella (7).



Finalmente, en la *Virgen Tota Pulchra* de Santo Domingo, la impronta personal de Campos queda casi reducida a la peculiar concepción del rostro de la Virgen y los ángeles. María muestra un óvalo facial afilado, perfecto, con calidades de porcelana, que recuerda muy de cerca el de la Religión en su obra *La Peste*. Las caras de los querubines hallan su correspondencia en los ángeles del *San Francisco*.

Analizado el modelo veamos las circunstancias que llevaron a Joaquín Campos a revitalizarlo el año 1800.

Prescindiendo del éxito popular de las formulaciones iconográficas de Juan de Juanes, que aseguraron creaciones como la Santa Cena, el Ecce Homo, el Salvador o la Sagrada Familia, en la *Virgen Tota Pulchra* de Murcia, existen circunstancias muy concretas que justifican la elección del modelo.

En primer lugar, la vinculación profesional de Joaquín Campos con Valencia. Campos vivió allí durante algún tiempo, estudió en la Academia de San Carlos, fue nombrado Académico de la misma y fue también discípulo y colaborador de José Vergara. Nada tiene de raro, pues, el que en el momento de encargarle en Murcia el cuadro que glosamos acudiera al recuerdo la obra de Juanes, admirada en su juventud.

Tanto el barón de Alcahalí (8) como Andrés Baquero (9) y el resto de los autores que de Campos se han ocupado, le consideran valenciano (10), aunque este punto, como a continuación se dirá, deba revisarse.

Hasta ahora, la fecha y lugar de su nacimiento eran desconocidos. Sin embargo, el libro *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias, de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos* y el texto correspondiente a la sesión ordinaria de 14 de agosto de 1773 parece aclarar ambos extremos. Allí se dice:

“En vista del desempeño que han manifestado todos los opositores en este Concurso General y en atención al mérito de las obras que han presentado, relativas a los asuntos... ..en esta atención se acordaron las gracias siguientes:

En la clase de Pintura:

.....

.....

Joaquín Campos: residente en la ciudad de Orihuela, de edad 25 años,



firmó oposición al primer premio de Pintura, a cuyo fin vino de dicha ciudad y habiendo desempeñado con acierto su oposición y atención al perjuicio que se le había ocasionado por el viaje y larga detención en esta ciudad, fue declarado Académico supernumerario por todos los votos, admitiéndole a este efecto la obra que había trabajado para el Concurso" (11).

A tenor de esta noticia, Joaquín Campos había nacido en 1748 y probablemente vio la luz en Orihuela (Alicante).

Este texto merece ser completado por otro inserto en una crónica inédita sobre el Real Monasterio de la Cartuja de Val de Cristo (Altura, Castellón) redactada por Fr. Joaquín Vivas el año 1658 y continuada por Fray Francisco Bonet en 1790 que da noticia de su padre y de la profesión que practicaba. Dice así: "Los dos lienzos colaterales de San Martín y San Hogo, la Cena que está abajo, nuestro P. San Bruno, que está en el último cuerpo del altar, con la Anunciata que hay en el florón de la bóveda, los pintó Joaquín Campos (hijo de Cristoval Campos que doró el nicho), y se le dieron 22 libras además de hacerle la costa y pagar colores, etc. a los pintores de Valencia" (12). La noticia aparece mezclada con referencias a obras del año 1773, por lo que pudiera ser de ese mismo año o del inmediatamente precedente.

Si circunstanciales son los datos sobre su padre, según se desprende de la nota casi marginal incluida en el texto citado, de su madre sólo conocemos el primer apellido —López— y ello gracias a que nuestro pintor estampó excepcionalmente su nombre completo en un cuadro que vio Vargas Ponce en la iglesia de Santa María de Cartagena, hoy perdido y que rubricaba en Murcia (13).

Efectivamente, a partir del año 1781 existen pruebas del quehacer de Joaquín Campos en la ciudad del Segura. La presencia del oriolano en Murcia está justificada por un hecho histórico incuestionable: la atracción que durante el último tercio del siglo XVIII ejerció la urbe sobre los artistas que trabajaban en las regiones vecinas. Pintores como Vicente Inglés o Francisco Folch de Cardona; escultores como Juan Guissart; arquitectos como Pedro Gilabert, llegaron a nuestra ciudad procedentes del Reino de Valencia. Otro tanto le ocurrió a Campos.

Sabemos que en 1781, la Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, con dictamen favorable de Francisco Salzillo, le nombró Tenien-



te -Director de las clases de Dibujo de dicha Institución y que más adelante, hacia 1792, iba a suceder a Folch de Cardona en la Dirección General de la Academia (14).

En Murcia, sus obras más antiguas documentadas hasta la fecha son los lienzos de la antigua capilla de la Beata Mariana de Jesús en la iglesia de la Merced y un retrato del Obispo Manuel Rubín de Celis (15), pintados todos el año 1784. Desde entonces vivió y laboró aquí. Tuvo el estudio frente al caserón del Marqués de Fontanar, en la calle de Algezares, falleciendo el año 1811 a consecuencia de la epidemia de fiebre amarilla que asoló la ciudad y entre cuyas víctimas se contó el escultor Roque López (16). Aquí dejaría también a dos de sus principales discípulos, Gregorio Sanz y Gregoria Navarro, continuadores de su estilo aunque con bastante menos acierto que el maestro (17).

Por el año 1880, la *Virgen Tota Pulchra* a que nos venimos refiriendo, adornaba la Capilla de la Purísima en la iglesia de Santo Domingo. Así lo dice Javier Fuentes al describir el cuadro, pese a no aludir para nada su paternidad y cronología (18). Unos años antes, Juan José Belmonte, al estudiar a Campos ignoraba la existencia de la obra que comentamos (19). Por último, Baquero, que sí la incluyó en el *Catálogo de los profesores*, la identificaba como una *Coronación* (20).

No fue ésta la única pintura de tema mariano que produjo Campos. En 1793, por ejemplo, había firmado una *Virgen del Carmen* para la parroquia murciana de este título; en 1795, una *Inmaculada*; en 1796, una *Dolorosa*; en 1801, una *Asunción*; y conforme prueba el catálogo inserto a continuación, de estas advocaciones llegó a realizar varias versiones.

El Catálogo, que actualiza y amplía considerablemente el de Baquero, ofrece las obras por orden cronológico, haciendo distinción entre óleos y dibujos y separando las obras indubitadas de las atribuciones.

## I.—OLEOS SOBRE LIENZO

### a) Firmados y fechados

1772-1773.—*San Martín, San Hugo, la Santa Cena, San Bruno* y una *Anunciata*.

Las cuatro primeras en el retablo mayor; la última en la bóveda. Todas perdidas (21).



Altura (Castellón de la Plana): Real Monasterio de Valdecristo.

1773.—*San Vicente Ferrer declarando en el Castillo de Caspe por legítimo sucesor de la Corona de Aragón al infante de Castilla, D. Fernando* (0,90 m. x 1,36 m.). (Fig. 1).

Pintura con abundante concurrencia de personajes que se agrupan en los vértices de un triángulo perspectivo. Sobre las figuras del estrado presidencial —a la derecha de la composición— y las del resto de asistentes, destaca el santo, que aparece leyendo la famosa Declaración desde un púlpito. Al fondo, un cierre arquitectónico sirve de telón.

Valencia, Museo Provincial de Bellas Artes. Propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (22).

1784.—*Extasis místico de la beata mercedaria Mariana de Jesús* (1,47 m. x 2,10 m.). (Fig. 5).

En la zona izquierda de la pintura dos ángeles confortan a la beata que ha caído de rodillas, semidesfallecida ante la visión celestial. A la derecha, aparece Jesús Niño portando los atributos de su Pasión y rodeado por ocho querubines en tres grupos. En el ángulo inferior del mismo lado, quedan dos ángeles, un libro de ejercicios espirituales y un ramo de azucenas. Al pie de la escena puede leerse el siguiente texto, en mayúsculas amarillas: LE DIO A LA B(ea)TA MARIANA DE JESVS VN DELIQUIVO DE ANSIA DE PADECER LOS DOLORES DE LA PASION, LOS ANGELES LA SOSTIENEN LE PONEN LA CORONA DE ESPINAS QVE LE ENVIA JESUS.

En el ángulo inferior izquierdo, queda la rúbrica: “Campos fe(ci)t /<sup>2</sup> A(nn)o 1784”; rúbrica que en la parte alta del reverso vuelve a encontrarse manuscrita a pincel y en negro, en esta forma: “Campos /<sup>2</sup> fecit”.

El lienzo padece algún pequeño desgarro y grietas que dejan ver la preparación rojiza; al dorso se aprecian varios parches.

Murcia, iglesia de La Merced: sacristía. Estuvo con el cuadro que se reseña a continuación en una capilla lateral del mismo templo dedicada a la beata, para cuya imagen de vestir talló Roque López el año 1784 la cabeza y manos cobrando por ello, 330 reales (23). Esta capilla antes de la reforma se denominaba de San Pedro Pascual y era la tercera del lateral del evangelio, empezando la cuenta por el hastial de la iglesia (24).



1784.—*Tránsito de la beata Mariana de Jesús* (1,48 m. x 2,11 m.) (Fig. 6).

Formó pareja con el lienzo precedente. Sin firma ni fecha explícitas pero indubitado de Campos.

La beata, moribunda sobre una yacija, abraza la cruz mientras su mirada se dirige hacia Jesús, que se muestra a la derecha de la composición, semicubierto por flotante paño rojo que mantienen dos ángeles. En torno a Cristo, diez querubines, en tres grupos. En el ángulo inferior derecho, un angelito sostiene una calavera y unas disciplinas, recostado contra alta mesa; sobre el tablero de ésta, descansan tintero y pluma de ave, libro abierto y reloj de arena. En torno a la cabecera del lecho, dos frailes mercedarios —el arrodillado con acetre al pie—; una dama, un caballero y una tercera figura masculina, en término más alejado. En la base de la pintura, de lado a lado, corre el siguiente texto, en caracteres capitales amarillos: TRANSITO DE LA BEATA MARIANA DE IESVS EN EL DIA MIERCOLES 17 DE ABRIL DE 1624.

Actualmente, la zona central del rótulo está muy deteriorada. Lo mismo ocurre en el cuadro, al parecer a causa de una gotera. Visible en las áreas dañadas la preparación a la almagra.

Resulta significativa la presencia de la dama y caballero junto a la beata. Auténticos retratos, creo corresponden a D. Antonio Lucas y a su esposa quienes en ese año acondicionaron a sus expensas la mencionada capilla para ser enterrados en ella. Los cuadros de Joaquín Campos se colgaron en las paredes laterales de la misma. Este, en la izquierda; el anterior, en la derecha.

Murcia, iglesia de la Merced: sacristía.

1786.—*San Antón*.

Citado por Elías Tormo (25), desapareció en 1936.

Orihuela (Alicante), iglesia del convento de PP. Franciscanos.

1787.—*El Beato Gaspar Bono*.

Lo registraron Tormo y Baquero (26). Es obra perdida.

Alcantarilla (Murcia), Convento de Mínimos.



1787.—*El Beato Nicolás Factor obsequiado por la Virgen y el Niño con un rosario que le colocan al cuello.*

Citado por Tormo (27) y también destruido.

Alcantarilla (Murcia), Convento de Minimos.

1787.—*San Lázaro* (0,73 m. x 0,63 m.).

La figura completa del santo ocupa el centro de la pintura. Aparece de frente, con la cabeza ligeramente vuelta hacia la derecha. Viste capa pluvial palo de rosa ribeteada en oros y alba sobre hábito gris-azulenco. Junto a él, dos ángeles. El de la izquierda, porta la mitra; el de la derecha, el báculo. Ambas figuras, amén del querubín que asoma al pie del santo por la derecha, flotan sobre una nube. Llenan el fondo, cálidos celajes y diez querubines en distintas agrupaciones: dos, en el ángulo superior izquierdo; cuatro, en el superior derecho; otros dos en el inferior izquierdo, y dos en la derecha, a media altura. Al pie del lienzo se trazó en caracteres negros de relleno caligráfico el rótulo: (S(a)N LAZARO DIS(cipu)LO DE CH(ris)TO.

Por detrás y al centro, la rúbrica, manuscrita a pincel y en negro, dice: "Campos /<sup>2</sup> A(ñ)o (17)87".

El lienzo sufre agrietamientos que dejan ver la característica preparación a la almagra.

Murcia. Pasó por un comercio local de antigüedades durante la segunda quincena de abril de 1968.

1790.—*San Juan Evangelista.*

Anotado por Baquero y perdido tras la quema del convento de religiosas donde se encontraba, el año 1931 (28).

Murcia, Convento de Monjas Isabelas.

1790.—*Dolorosa.*

Lienzo inventariado por Baquero y destruido en los sucesos de 1931 (29).

Murcia, Convento de Monjas Isabelas.

1791.—*Asunto desconocido.*

Reseñó la pintura Vargas Ponce en sus *Apuntes* (30). Iba firmada así: "Joaquin Campos Lopez, en M(urci)a. Año 1791". Perdida.



Cartagena (Murcia), iglesia de Santa María la Antigua: capilla de la Pila.

1793.—*Virgen del Carmen* (3,13 m. x 2,18 m.).

Fuentes describe la pintura al detalle (31). La Virgen aparecía con hábito carmelitano, sobre un sitial, rodeada de doce estrellas y doce querubines entre nubes. Madre e Hijo hacían ademán de alargar hacia los devotos sendos escapularios. En la parte baja, una cartela aclaraba: "Se pintó este cuadro a devoción de un religioso lego de esta Casa. Año 1793". Es obra desaparecida.

Murcia, iglesia de Ntra. Sra. del Carmen: bocaporte del camarín. En 1913 había pasado a adornar la sacristía.

1795.—*San José* (0,865 m. x 0,640 m.). (Fig. 7).

El santo, algo más de media figura, lleva en la diestra vara florecida, mientras en la izquierda sostiene al Niño. En el fondo, tenues celajes y alguna de las características presencias seráficas.

Firmado y fechado al dorso: "Joaq(ui)n Campos lo /<sup>2</sup> pintó. A(ñ)o 1795" (32).

Murcia, Museo Provincial de Bellas Artes.

1795.—*El Salvador* (0,523 m. x 0,425 m.). (Fig. 8).

Busto de Jesús. El Salvador mira hacia lo alto; su mano derecha bendice mientras la izquierda sostiene la cruz. En la pintura, de tonos cálidos, se conjugan los castaños del pelo con el color de los ojos. Luce túnica azul y alba camisa.

Al reverso, de mano del pintor: "Campos f(eci)t /<sup>2</sup> A(ñ)o (17)95".

Cartagena (Murcia), col. San Martín Moro. Adquirido a particular de aquella localidad.

1795.—*Inmaculada Concepción* (1,31 m. x 0,88 m.). (Fig. 9).

Entre nubes, grupos de ángeles y querubines, María ocupa el centro de la composición. Aparece semiarrodillada sobre la bola del mundo en apostura murillesca. Sus largos cabellos caen sobre el azul del manto. Sus manos se cruzan sobre el pecho. En humilde actitud, su cabeza, reclinada, mira a izquierdas. Dos ángeles, junto a la Virgen portan un ramo de rosas y un espejo, símbolos de dos de sus más conocidos atributos. La



zona baja, compartimentada en oblicuo, presenta la cabeza de la sierpe entre fulgores rojizos, y en la izquierda, un rompimiento de mar con sol sobre el horizonte, barca de vela latina y fragata.

Firmada y fechada en el reverso: "Campos la pintó /<sup>2</sup> A(ñ)o 1795". Por detrás el lienzo lleva siete pequeños parches. El año 1955 experimentó muy ligera restauración y limpieza, prodigadas por el pintor murciano Mariano Ballester.

Murcia, prop. Provencio-Rubio. Fue adquirido en 1949 a un anticuario de la localidad. Al parecer, procedía de un convento murciano de monjas de clausura.

1796.—*Dolorosa con pareja de ángeles al pie* (1,15 m. x 0,840 m.). (Fig. 10).

La Virgen, de cuerpo entero y con los brazos en cruz, dirige su mirada al cielo. La actitud implorante queda subrayada por la pareja de ángeles que junto a ella, entristecidos, muestran los símbolos del martirio de Cristo: la corona de espinas y los clavos de hierro. Todo ello en atmósfera cárdena y entoldada cuya frialdad acrecen los violetas de la túnica de María y los verdes de su mantoncillo de talle. Iconográficamente, esta versión de la Virgen Dolorosa gozó de extraordinaria popularidad en la Murcia dieciochesca y tuvo abundantes manifestaciones tanto de carácter pictórico como escultórico. No olvidemos que la famosísima Dolorosa de Salzillo, tallada entre 1755 y 1756, respondía a la misma fórmula.

Firma y fecha al dorso: "Campos fecit /<sup>2</sup> A(ñ)o 1796".

Muy buen estado de conservación.

Murcia, prop. Violante Díaz, Vda. de D. Rafael Lorente. Con anterioridad perteneció a D. Pedro Melitón Turón, también de Murcia.

1796.—*San José*.

Pintura inventariada por Escobar y hoy desaparecida (33). Llevaba rúbrica en el reverso: "Joaquín Campos lo izo y pintó. A(ñ)o 1796".

Lorca (Murcia), iglesia del Calvario: capilla mayor.

1796.—*Sagrada Familia*.

Estuvo firmada y fechada. Vista por Escobar, hoy no existe (34).

Lorca (Murcia), iglesia de San Cristóbal.



1800.—*Virgen Tota Pulchra* (2,50 m. x 1,67 m.). (Fig. 11).  
De ella nos hemos ocupado en páginas anteriores.  
Murcia, iglesia de Santo Domingo: sacristía.

1801.—*Asunción*.

Con firma y fecha. Inventariada por Escobar y actualmente perdida (35).

Campo Coy, de Lorca (Murcia), iglesia de Ntra. Sra. de la Fuensanta.

1802.—*San Antonio Abad* (2,08 m. x 1,37 m.).

El santo enarbolaba un dardo contra el dragón que se retorció a sus pies. Dos angelitos con libros y trofeos penitenciales ocupaban uno de los laterales de la escena. Al fondo podía contemplarse un bello paisaje. Obra hoy desaparecida pero que Javier Fuentes aun alcanzó a admirar (36).

Murcia, iglesia de San Nicolás: capilla de los Buitrago.

1803.—*Dolorosa* (0,865 m. x 0,650 m.). (Fig. 12).

Media figura de entonación tenebrista y fría. En la parte superior del lienzo, a derecha e izquierda, pareja de querubines. En bajo y primer término, atributos de Pasión. Con rúbrica al dorso: "Joaq(ui)n Campos /<sup>2</sup> lo pintó. A(ñ)o 1803".

Buena conservación.

Murcia, Museo Provincial de Bellas Artes.

1804.—*Inmaculada Concepción* (5,80 m. x 3,47 m.).

Citada y descrita al detalle por Belmonte, Fuentes y Baquero (37).

Se quemó en 1931.

Murcia, iglesia de la Purísima, de PP. Franciscanos: bocaporte del camarín.



1806.—*La Peste* (2,50 m. x 1,85 m.). (Fig. 2).

Prescindiendo de sus innegables cualidades de orden estético —máximas para Baquero (38)—, esta obra puede considerarse como un auténtico documento histórico que ilustra sobre la gesta de D. Simón López, quien en unión de otros frailes y eclesiásticos acudió a Cartagena para atender a los apestados. En el cuadro los capitanea la Religión en figura de matrona, que lleva de la mano al futuro obispo de Orihuela, más tarde arzobispo de Valencia.

El episodio histórico se trata aquí dándole un evidente matiz alegórico e iconográfico. El ángel con las palmas de martirio y la Muerte, que llenan la parte alta de la composición, se ven auxiliados para lograr tal cometido de los auténticos retratos de quienes marchan. A su vez, el obelisco de primer término sirve de soporte al texto que ilustrará explícitamente la escena. Dice así:

“A LA ETERNA MEMORIA I PERPETUO AGRADECIMIENTO DE LOS PIADOSOS ECLESIASTICOS VEZINOS DE MURCIA QUE PASARON A CARTAGENA PARA ASISTIR CORPORAL I ESPIRITUALMENTE A LOS APESTADOS DE LA FIEBRE AMARILLA, AÑO DE 1804, LA JUNTA DE SANIDAD CON ACUERDO DEL M. S. AYUNTAMIENTO PUSO ESTA INSCRIPCION”.

En el pedestal se lee:

“MURIERON JOSE LEUSI P(res)B(ite)RO, NATURAL DE ESTA CIUDAD. P. F. ANDRES MARIN CARMEL(ita) CALZ(ado), DE IDEM. P. F. FELIPE DE FINISTRAD CAP(ellan). P. F. GERONIMO DE LA ASUMCION CARM(elita) DESCAL(z)o, DE ELCHE. P. F. SALUADOR LIDON, DESCALZ(o) DE LORCA, F. SALUADOR CAMACHO LEGO RECOL(eto) DE HUELCAR-OBERA. F. PEDRO DE LA CONCEP(cion) LEGO CARM(elita) DESCAL(z)o DE CENAURI EN VIZCAYA.

SALUARON LAS VIDAS AUNQUE PADECIERON LA ENFERMEDAD P. D. SIMON LOPEZ DE LA CONGREGACION DE S(an) FELIPE NER(i). P. D. MIGUEL LAZARO DE LA MISMA CONG(regación) DE ESTA CIUDAD. P. F. JOAQUIN PEREGRIN RECOLETO DE COX. P. F. JOAQUIN AYELO CAPUCH(ino). P. F. MATEO DE CALLOSA CAPUCH(ino). P. F. JOSE DEL ESP(iritu) SANTO CARM(elita) DESCAL(z)o DE TOTANA. Y JOSE DE S(an) BLAS LEGO CARM(elita) DESCAL(z)o DE YECLA. EL HERM(ano) JOSE RUBIO DONADO DESCAL(z)o DE ESTA CIUDAD”.

La firma y fecha quedan al pie del obelisco, en la zona izquierda:

“Lo pintó Joaquín Campos. Año 1806”.

Buen estado de conservación. Salvo un arañazo en la zona baja. Lienzo forrado.



Murcia, Ayuntamiento: Archivo Histórico Municipal.

1806.—*San José*.

Según Escobar (39) el lienzo estaba firmado y fechado en Murcia.

En la actualidad se ignora su paradero.

Lorca (Murcia), iglesia de Santa María.

1808.—*Lealtad española en la Guerra contra Napoleón*.

Baquero la describe así: En primer término —dice— se contemplaba a España, sentada, coronando un busto de Fernando VII, que sostenía en el regazo, mientras la negra Traición se retorció impotente a sus pies. Detrás, el Tiempo, con otro busto del *Deseado* en una mano y un reloj de arena con alas en la otra, daba a entender la presteza con que la Nación había acudido en su defensa. En el fondo, aparecía un alto monte desde el cual se lanzaba la Fama a proclamar por los confines de la tierra la heroicidad del pueblo español.

Esta obra, que no pasó de boceto previo, se confeccionó según una idea de D. Luis S. Bado, y fue presentada al Excmo. Ayuntamiento de la Ciudad el mes de septiembre de 1808, según testimonian las correspondientes actas capitulares (40).

1809.—*El Rey Fernando VII*.

Retrato oficial que encargó el Ayuntamiento de Murcia para su Salón de Sesiones. Parece pintura perdida (41).

1809.—*San Francisco de Asís* (2,550 m. x 1,685 m.). (Fig. 13).

El santo, de frente y cuerpo entero, dirige extasiada mirada hacia un rompimiento de Gloria. En la mano derecha lleva estandarte con enseña de la Venerable Orden Tercera, mientras la izquierda descansa sobre el pecho. A sus pies, un angelito besa el cordón de la estameña mientras su compañero acaricia un corderillo. Equilibran las masas en la zona derecha de la pintura un par de columnas de fuste estriado y cuatro angelotes. Posee rúbricas de identificación en anverso y reverso. El texto pintado bajo el corderillo, dice: "Joaq(ui)n Campos fecit". A(ñ)o 1809". La notación al dorso: "Lo pintó Joaq(ui)n Campos, siendo guardian frai Francisco de Alberique. Año 1809" (fig. 23).



El lienzo necesita de urgente e intensa restauración.  
Murcia, Residencia de los PP. Jesuítas, Plaza del Romea (42).

### b) Firmados y no fechados

*El Obispo Manuel Rubín de Celis* (1.090 m. x 0,610 m.). (Fig. 3).

Estimo que este retrato, donde el prelado aparece bendiciendo y en el que se ha prescindido de cualquier elemento accesorio de composición, sirvió de original a los más protocolarios de la Casa de Misericordia y de la Sociedad Económica. Abona tal suposición, además, el hecho de la muy superior calidad técnica que ofrece éste del Palacio Episcopal respecto a los citados. Todo en la pintura inclina a considerarla como acabado estudio en el que fisonomía y personalidad fueron perfectamente recogidas. Ocupa el pie del lienzo el siguiente texto: EL ILL(m).º Sr. D(o)N MANVEL RVBIN DE CELIS OB(isp)º DE CARTAGENA FVE VISITAT(ado)R I JVEZ DE OBRAS PIAS DE ESTE OB(ispa)DO I PASO A SERUIR EN EL AÑO (17)51 EL PROU(icaria)TO DE PALENCIA. FVE CAN(oni)GO DE AQVELLA IGL(esi)A I DE ELLA ASCENDIO A INQ(uisido)R DEL TRIB(una)L DE UALLADOLID EN CUYA MIT(r)A FVE PROU(is)TO POR S. M. EL A(ñ)O (17)67 I DE ALLI FVE TRASL(ada)DO A ESTA DIOCESIS DE CART(age)NA EL A(ñ)O DE 1773. MVRIO EN 9 DE AGOSTO DE 1784.

Al reverso, de mano del pintor, la rúbrica: "Joaq(uí)n Campos /<sup>2</sup> fecit" (43).

El libro *Expolios del Sr. Rubín*, regalado por el Marqués de Aledo a la Biblioteca Provincial de Murcia, consigna que este óleo se estimó en 150 reales.

Murcia, Palacio Episcopal: Despacho.

*El Obispo Manuel Rubín de Celis* (1,40 m. x 1,05 m.). (Fig. 4).

Retrato oficial casi de cuerpo entero, en el que el prelado bendice desde un sillón, junto a una mesa vestida. Un ampuloso cortinaje cierra el fondo del cuadro. Al pie del mismo luce escudo con armas y timbre episcopales, y la siguiente inscripción:

LA REAL SOCIEDAD ECONOMICA DE MVRCIA MANDO COLOCAR ESTE RETRATO DE SV GENEROSO SOCIO EL YLLMO.



Sr. D. MANVEL RVBIN DE CELIS OBISPO DE CARTAGENA EN SVS ESCVELAS PATRIOTICAS Y DE DIBVXO PARA PERPETVA MEMORIA DE LA PIADOSA MVNIFICENCIA CON QUE IMPVSO A FAVOR DE ELLAS Y EN BENEFICIOQ DE LA ENSEÑANZA PVBLICA MEDIO MILLON DE REALES EN EL AÑO DE MDCCLXXXII. FALLECIO EN EL DE 1784 A 9 AGOSTO EN CUYO DIA SE LE HACE ANIVERSARIO PERPETVO POR ACVERDO DE LA MISMA REAL SOCIEDAD DE 19 DEL DICHO MES Y AÑO.

Debajo de ella, en el ángulo inferior derecho, se lee: "Joaquin Campos fecit". El retrato debió pintarse en torno al año 1784.

Murcia, Real Sociedad Económica de Amigos del País (44).

*San Juanito besando el pie a Jesús Niño* (0,985 m. x 0,690 m.) (Fig. 14).

Sobre un fondo de paisaje con árboles muy bien entonados, se dispone la escena. En ella, tres ángeles transportan en volandas una cruz mientras en la zona inferior, el Niño ofrece a San Juanito el pie derecho, levantándose graciosamente el borde de la camisa. San Juanito aparece prostrado ante él, entre el báculo crucífero y el cordero místico, sus dos atributos más específicos. En el reverso, manuscrito a pincel, la rúbrica: "Campos".

Lienzo bien conservado.

Murcia, Museo Provincial de Bellas Artes (45).

*Virgen del Carmen.*

Figura entera de iconografía tradicional hecha para el bocaporte del camarín del altar mayor. Citada por Baquero y destruída en 1936 (46).

Mula (Murcia), iglesia de Ntra. Sra. del Carmen.

*Cuadro de Animas.*

Lo vió Baquero; hoy, al parecer, perdido (47).

Mula (Murcia), ermita de San Blas.



### c) Sin firma ni fecha explícita

*El Obispo Manuel Rubín de Celis* (1,41 m. x 1,04 m.).

Retrato oficial en que el prelado se muestra sentado y bendiciendo. Composición, color y factura casi idénticos al de la Sociedad Económica, reproducido en la fig. 4. Las variantes más notables corren a cargo de los pliegues del cortinaje que sirve de fondo a la pintura. En la base del cuadro luce el siguiente texto que parte al centro el escudo episcopal: "Los Comisarios de la junta del Real Hospicio Casa de Misericordia de Murcia Mandaron Colocar en él este retrato de su Dignísimo Presidente y Thenie(n)te de Hermano Mayor de S. M. EL ILL(ustrisi)mo S(eñ)or Don Manuel Rubin de Celis Obispo de Carthagena para Perpetua Memoria de la Piadosa Munificencia con que impuso a Beneficio de sus Pobres Medio millon de reales en el Año de 1784". Lienzo reentelado en 1925. Ingresó por depósito en el Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia, el 17 de diciembre de 1924 y en él permaneció hasta el año 1962.

Murcia, Palacio de la Excm. Diputación Provincial: Sala de Juntas. Procede de la Casa Misericordia y Maternidad de Murcia (48).

*Los Desposorios de la Virgen* (0,985 m. x 0,690 m.). (Fig. 15).

Los esposos en pie, juntas las diestras, ocupan el centro de la pintura. Frente a ellos sobre un estrado, el sacerdote celebrá la ceremonia acompañado por acólitos con cirios encendidos. En el séquito de los contrayentes figuran tres mujeres. El suelo del templo, cuyas columnas quedan al fondo, aparece cubierto de flores. Completa los elementos compositivos, un rompimiento de Gloria con el Espíritu Santo.

Se mantiene en buen estado. Estuvo en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla.

Murcia, Museo Provincial de Bellas Artes (49).

*La Sagrada Familia* (3,26 m. x 1,92 m.). (Fig. 16).

El lienzo, de remate semicircular, acoge en la parte alta al P. Eterno rodeado de ángeles y en la baja, las figuras de la Virgen, San José, San Joaquín y Santa Ana. Los padres de María ocupan los primeros planos mientras San José queda más retirado. Estas tres figuras, marco espiritual de la principal, han sido tratadas en la composición pictórica como tales ocupando los vértices de un triángulo perspectivo en cuyo centro queda



María y el Niño. Sobre el enlosado de damero el pintor colocó un libro abierto a los pies de San Joaquín y un cestillo florecido junto a Santa Ana.

Con las naturales reservas, Baquero atribuyó este lienzo a Manuel Sánchez, presbítero, maestro de dibujo de Salzillo y autor indubitado de un cuadro con el mismo asunto que adornó la capilla Paxarilla, de la iglesia de San Nicolás (50).

Buena conservación.

Murcia, Catedral: capilla de la Sagrada Familia.

*Inmaculada Concepción* (0,620 m. x 0,420 m.).

Lienzo concebido según la iconografía tradicional barroca. Procede, al parecer, de Lorca.

Buena conservación.

Murcia, col. José Hernández-Mora Marín (51).

*Virgen del Carmen* (1,070 m. x 0,790 m.). (Fig. 17).

Media figura. María, con escapulario y hábito carmelitanos, atrae hacia sí al Niño, cuya manita se tiende hacia el cuello de la Madre. Ambos lucen aparatosas coronas. Procede de una hornacina que lució en la fachada de la casa n.º 7 de la Alameda de Colón, en el murciano barrio del Carmen, finca propiedad de D. Pedro Hernández del Aguila, abuelo del propietario actual (52).

Buena conservación. El lienzo está reentelado.

Murcia, col. José Hernández-Mora Marín.

*Dolorosa* (0,795 m. x 0,610 m.).

Media figura. Su cotejo con otras indubitadas de Campos ofrece algunas dudas.

Murcia, col. José Hernández-Mora Marín (53).

*San José* (0,835 m. x 0,620 m.). (Fig. 18).

Media figura. El santo, recibe la caricia del Niño-Dios que descansa entre sus brazos. En el fondo, a derecha e izquierda, sendas parejas de querubines. La torsión de cuello en el Niño, resulta incorrecta.



Atribuida la pintura a Campos, con cuya manera de hacer evidentemente se relaciona, a mi juicio creo no debe descartarse la posibilidad de una adscripción a Vicente Inglés (54).

Estuvo en poder de un vecino del barrio del Carmen, de Murcia, quien lo vendió a su actual propietario.

Buena conservación.

Murcia, col. José Hernández-Mora Marín.

*San Francisco de Paula* (0,860 m. x 0,570 m.).

Media figura. El santo, con barba, hábito y capucha sobre la cabeza, dirige la mirada hacia lo alto mientras junta sus manos en actitud de oración. En la parte alta, parejas de querubines muy características de nuestro pintor; y en el ángulo superior izquierdo —punto de atracción de la figura— la palabra CHARITAS, descompuesta en triple renglón y encerrada en un círculo. La pintura forma parte de un retablo facticio armado en 1957 con óleos de distintas procedencias, propiedad del capellán D. José Sánchez Yagüe (55).

Lienzo cuarteado.

Cieza (Murcia), ermita del Santo Cristo del Consuelo.

*Adoración de pastores, Anunciación, Desposorios de la Virgen, Natividad y Transfiguración.*

Estuvieron en la capilla mayor de la iglesia del convento de MM. Verónicas, en Murcia. La *Adoración* y la *Anunciación* llenaban la zona izquierda, *La Natividad* y los *Desposorios*, la derecha. Al centro, entre dos lienzos más pequeños situados en alto, cuyo asunto no especifica Javier Fuentes, se encontraba la *Transfiguración del Señor*, pintura de gran tamaño (6,10 m. x 3,85 m.) y remate curvilíneo. Dicho autor tampoco dice si estaban fechadas o firmadas estas obras, aunque las considera seguras de Joaquín Campos (56).

Todas han desaparecido.

Murcia, iglesia del convento de MM. Verónicas: altar mayor.

*Dolorosa* (0,800 m. x 0,590 m.).

Media figura. Sobre un fondo verde oscuro, destacan los azules del manto, los oliva-amarillentos del velo y los carmines de la túnica de la



Virgen. La manera de estar cruzadas las manos sobre el pecho es muy parecida a la Dolorosa del Museo de Bellas Artes de Murcia. La inclinación de cabeza, empero, está más acusada. Lo mismo ocurre con el nimbo de estrellas. Carece de querubines.

Lienzo forrado. Conserva marco original, dorado, de estilo rococó.

Murcia, prop. Doña Violante Díaz, Vda. de D. Rafael Lorente (57).

*Tobías y el Ángel* (1,350 m. x 1,030 m.).

Una diagonal compositiva divide la superficie de esta obra. En la parcela inferior derecha, Tobías, arrodillado, extrae del agua un desconmunal pez mientras el arcángel viajero, a su lado y en pie, extiende hacia el pescador su brazo derecho. Entre ambos personajes aparece un can en actitud expectante. El resto de la tela se concede al paisaje.

Es pintura reputada de Vergara con la colaboración de Joaquín Campos (58). Con anterioridad a su actual emplazamiento, lució sobre la pila benditera del trascoro de la Catedral.

Buen estado de conservación.

Murcia, Catedral: Museo Diocesano, sala del San Jerónimo de Salzillo.

## II.—DIBUJOS

*El pintor Senén Vila* (0,133 m. x 0,090 m.). (Fig. 19).

Retrato de busto, con cabeza de frente y torso hacia la derecha. El artista empuña un manajo de pinceles; en segundo plano se sitúa el boceto de un desnudo masculino. En la base del óvalo que enmarca el retrato, una cartela con el texto: SENEN VILA. Fuera del campo del dibujo, en el inferior izquierdo, notación manuscrita: "Campos lo dibuxó" (59).

Buen estado.

Madrid, Biblioteca Nacional: Sección de Bellas Artes.

*El escultor Francisco Salzillo* (0,133 m. x 0,105 m.). (Fig. 20).

Retrato de busto a izquierda. Junto al borde inferior izquierdo, "Campos lo pintó y dibuxó". Al pie del óvalo que contiene el retrato, en cursiva del XVIII: "D(on) Fran(cis)co Salcillo y /<sup>2</sup> Alcaraz Escult(or)" (60).

Buen estado.

Madrid, Biblioteca Nacional: Sección de Bellas Artes.



El examen crítico de las obras de este Catálogo lleva a formular una serie de conclusiones cuya exposición orgánica podría ser ésta:

### **Soportes**

Joaquín Campos emplea lienzos morenos de grosor medio con preparaciones a la almagra. Bastidores de pino rojo. Sujeción de la tela a éstos con tachuelas pequeñas de forja.

### **Herramientas**

Pinceles circulares de cerda. Medianos y pequeños.

### **Grafismos y pictogramas**

Tendencia a los recorridos medianos y largos, casi siempre rectos o ligeramente encurvados. Pastas de consistencia espesa en los claros y semipasta en los oscuros. Pulsación supeditada a una posición de pincel con ángulos de incidencia muy cercanos a los 45° y ángulos de dirección en torno a los 180° (61).

### **Rúbricas**

Las estampa indistintamente en anverso y reverso, y a veces, tanto en uno como en otro. Esto suele acontecer en pinturas de importancia: Vg. *Extasis de la beata Mariana de Jesús*; *San Francisco de Asís*, etc. Suele firmar en negro. Las fechas aparecen unas veces completas y otras reducidas a las dos últimas cifras, precedidas de la palabra *Año* abreviada (figs. 21, 22 y 23). A través de sus rúbricas, Joaquín Campos se revela como un autor especialmente preocupado por asegurar la propia paternidad de sus creaciones.

### **Colorido**

De preferencia caliente, consiguiendo excelentes entonaciones.

### **Temática**

Nuestro pintor se dedicó casi por entero al género religioso. Sus cuadros históricos o de exaltación patriótica, y sus retratos apenas cuentan en el volumen total de producción.



## Composición

La obra de Joaquín Campos no plantea complicados problemas compositivos.

Sus cuadros religiosos por la propia índole del encargo, imagen de devoción, en singular, concentran la atención sobre una o a lo más dos figuras a través de trazas simplistas donde prava la simetría axial. Los elementos accesorios o de acompañamiento, por esta misma razón, suelen disponerse equilibradamente en torno a la figura principal. Flores, querubines, ángeles, atributos quedan compensados de forma rigurosa y primaria. Ejemplos significativos a este respecto pueden encontrarse en la *Dolorosa* de mayor tamaño de la col. Lorente (fig. 10), en el *San Francisco de Asís* (fig. 13) o en la *Inmaculada* de la col. Provencio-Rubio (fig. 9). *La Virgen Tota Pulchra* (fig. 11) de la iglesia de Santo Domingo, por las específicas condiciones de gestación a que hemos aludido anteriormente, no cuenta.

En cuadros con mayor abundancia de figuras sigue constatándose la tendencia a usar y abusar de los ejes primarios de simetría. Así, en los *Desposorios de la Virgen* (fig. 15) el eje central de traza lo flanquean precisamente las figuras de los esposos, subrayándolo el vano arquitectónico y la Gloria de la parte alta. A derecha e izquierda de este eje, el volumen compositivo de sacerdote y acólitos queda compensado por el del séquito femenino. En la *Sagrada Familia* de la Catedral la solución ofrece la variante de que el eje de simetría axial, en torno al cual se distribuyen los distintos personajes de la Gloria, incide sobre un triángulo cuyos vértices materializan San José, San Joaquín y Santa Ana. El punto de conjunción, centro de la base mayor, lo ocupa la Virgen con el Niño en brazos.

Sólo alguna vez, muy rara, utilizó composiciones en V. En el *San Juanito besando los pies al Niño Jesús* (fig. 14), materializan los ejes de traza el brazo largo de la cruz, que mantienen en el aire los ángeles, y la mirada de Jesús prolongada, también idealmente, a través del tronco del árbol. Ambos ejes confluyen sobre la espalda de San Juanito a la altura de su corazón.

Joaquín Campos, por otra parte, gustó de primeros planos, recusando las composiciones en profundidad (62). En *La Peste* (fig. 2), los acompañantes de D. Simón López ocupan un muy inmediato segundo plano y sólo en una de sus obras primerizas —la más antigua de fecha conocida—, *La*



*Declaración de San Vicente Ferrer* (fig. 1), ofrece la masa de personajes movida según tres planos principales que orientan los puntos de fuga de una perspectiva caballera normal.

En las imágenes de devoción gusta de colocar la figura o figuras principales en disposición frontal (figs. 8, 10, 13). En los retratos, en cambio, se inclina decididamente por las posturas de tres cuartos (figs. 3, 4, 11 y 20).

Campos fue buen dibujante. Los retratos del *Obispo Rubín* (fig. 3), de *Senén Vila* (fig. 19), de *Salzillo* (fig. 20) se ofrecen como acabados estudios psicológicos conseguidos con impecable técnica. Sin embargo, debe hacerse notar también que proporciona mejor que mueve a sus personajes de cuerpo entero.

### Estilo

Las imágenes que aparecen en sus cuadros de devoción, casi siempre resultan frías y acusan cierta teatralidad especialmente en las convencionales miradas de éxtasis místico. Si formalmente, Campos se revela en aquellos como un auténtico pintor barroco, el espíritu de sus imágenes anuncia esa devoción pacata y un tanto artificiosa que el siglo XIX iba a cultivar. *El Salvador* de la col. San Martín (fig. 8), el *San José* del Museo de Bellas Artes (fig. 7), el *San Francisco* (fig. 13), sus *Dolorosas* (figs. 10 y 12), así lo confirman. También en ellos resultan muy característicos los grupos de querubines, en los que, indefectiblemente, uno de sus componentes se aboceta. Estos querubines se encuentran en la misma línea estilística que los de Antonio Palomino, Esteban Márquez o Salvador Maela; puentes los dos primeros que conducen respectivamente a Lucas Jordán y a Murillo (63).

Es cierto también que Campos, no sabemos si de manera consciente, repitió soluciones compositivas. De cualquier forma el fenómeno se registra en artistas de abundante y a la vez especializada producción hacia un género determinado, que en el caso del oriolano fue la pintura religiosa. Es interesante, por ejemplo, cotejar las descripciones que incluye Javier Fuentes en su *España Mariana* entre una *Sagrada Familia* (1,08 m. x 1,02 m.) atribuida a Campos y existente en la iglesia de Santa Eulalia y la conservada en la Catedral (fig. 16). O la que hace de *Los Desposorios* de la iglesia de MM. Verónicas y el cuadro del Museo de Bellas Artes del mismo asunto (fig. 15). A veces, la identidad se manifiesta tan sólo en la postura de una mano que bendice —vg. la del *Obispo*



*Rubín*, del Palacio Episcopal (fig. 3) y la del *Salvador* de la col. San Martín (fig. 8)—; o en el gesto de una simple cara que pinta, por añadidura en el mismo año (figs. 7 y 8).

Sus pinturas de exaltación patriótica, respetan a ultranza las normas academicistas y neoclásicas. *La Declaración de San Vicente Ferrer en Caspe* (fig. 1), posee todas las virtudes y defectos de la "pintura de historia" decimonónica (64). Su boceto *Lealtad española en la Guerra contra Napoleón*, está animado del mismo espíritu que los dibujos alegóricos de Luis Eusebi sobre Godoy (65) o de los grabados anónimos sobre la Independencia, Fernando VII y la Constitución. En *La Peste*, la importancia dada al obelisco conmemorativo o las alegorías de la parte alta (fig. 2) constituyen todo un símbolo de época (66).

La valoración estilística de la obra de Campos, en fin, resultaría incompleta si no la contrastáramos con el momento pictórico local en el que se desarrolló.

De todos los pintores contemporáneos, el que primero influiría en Joaquín Campos por razón de magisterio sería José Vergara. De él, Director de las Academias valencianas de Santa Bárbara y San Carlos, y de los maestros oriolanos del último barroco aprendió técnica y colorido. Ya en Murcia, su obra ofrece evidentes paralelismos con la pintura religiosa de Juan Navarro Muñoz, Pérez Truyol y, de manera especial, con la de Vicente Inglés (67). En orden a la pintura oficial alegórico-conmemorativa, se impone un recuerdo para Francisco Folch de Cardona, el Director de la Económica de Murcia, al que sustituiría, cuyo retrato de Floridablanca había utilizado ya en 1787 la matrona, el obelisco epigráfico y el grupo angélico portador de atributos que más tarde, en 1806, Joaquín Campos resucitaría en su cuadro *La Peste* (68).



## N O T A S

- 1.—BELMONTE, Juan José: *Murcia artística (Apuntes literarios)*. Murcia, 1871; págs. 100 y ss.
- 2.—ANGULO INIGUEZ, Diego: *Pintura del Renacimiento*. Vol. XII de la Col. *Ars Hispaniae*. Madrid, 1954; págs. 169-170.
- 3.—TORMO Y MONZO, Elías: *La Inmaculada y el Arte Español*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XXII, Madrid, 1914; págs. 177-181 y espec. nota 1 de la pág. 179.
- 4.—MADRAZO, P.: *La Coronación de la Virgen de Juan de Juanes*. Museo Español de Antigüedades, vol. V; pág. 443.  
TRAMOYERES, L.: *La Purísima Concepción de Juan de Juanes*. Archivo de Arte Valenciano, vol. III, Valencia, 1917. pág. 113.  
ARozENA, D.: *Una Inmaculada de Juan de Juanes*. Diario de Valencia, 8 de diciembre de 1929.
- 5.—PEREZ SANCHEZ, Alfonso Emilio: *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965; págs. 220-221 y lám. 55.  
Durante el siglo XVII abundan las versiones de esta advocación con los símbolos anepigrafos. Así ocurre, por ejemplo, en la talla de Vallés existente en el altar mayor de la parroquia de Medinasidonia (Cádiz) o en una tablita de pintura enconchada de estilo colonial hispano-mejicano, que posee la col. San Martín Moro, de Cartagena.
- 6.—TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid, 1947; págs. 149-164 y espec. fig. 94.
- 7.—ANGULO INIGUEZ, Diego: *Ob. y lug. cites*.  
NIETO, Benedicto: *La Asunción de la Virgen en el Arte. Vida de un tema iconográfico*. Madrid, 1950; figs. 239 y ss.
- 8.—RUIZ DE LIHORI, José: Barón de Alcahalí: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897; pág. 85.
- 9.—BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia, 1913; págs. 297-300.
- 10.—Vg. CONDE DE LA VIZANA: *Adiciones al Diccionario... de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, 1894; tomo II; pág. 96.  
Debe considerarse como nota complementaria que el apellido Campos no fue desconocido entre los artistas y artesanos tanto de Murcia como de Alicante durante el siglo XVIII. Ahí está el famoso escultor Jaime de Campos (1722-1775) o el pintor José de Campos (1817); ahí está el rejero del mismo nombre y apellido, vecino de Alicante y con obra documentada en Lorca (1735-1736).  
ESPIN RAEL, Joaquín: *Artistas y artífices levantinos*. Lorca, 1931; págs. 263, 399 y 213, respect.
- 11.—Damos las gracias a D. Felipe Vicente Garín Llombart, Conservador del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, quien gentilmente transcribió el pasaje.  
Joaquín Campos no cursó estudios en la Academia madrileña según revelan los registros de matrícula de aquella época. También carecemos de noticias de otra índole que prueben su escolaridad o su simple paso por la Villa y Corte.  
PARDO CANALIS, Enrique: *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando, de 1752 a 1815*. Madrid, 1967.



- 12.—PEREZ, José María: *Pintores y pinturas en el Real Monasterio de la Cartuja de Valdecristo (Altura, Castellón). (Addenda a Pintores Valencianos Medievales y Modernos)*. Archivo Español de Arte y Arqueología, tomo XII, Madrid, 1936; págs. 253-259 y espec. 258.
- 13.—Véase más adelante nota 28.
- 14.—ESCRIBANO Y LOPEZ, Agustín: *Reseña histórica de la Real Sociedad de Amigos del País de la Ciudad de Murcia, desde su fundación hasta fin de 1877*. Murcia, 1878.  
Su nombramiento lleva fecha de 26 de septiembre de 1781.  
BELMONTE, Juan José: *Murcia artística*; pág. 100.
- 15.—*Ibidem.*; págs. 26-27.  
DÍAZ CASSOU, Pedro: *Serie de los obispos de Cartagena. Sus hechos y su tiempo*. Madrid, 1895.
- 16.—SANCHEZ MAURANDI, Antonio: *Estudio sobre la escultura de Roque López. Biografía y Catálogo*. Publicaciones de la Academia de Alfonso X, el Sabio. Murcia, 1949; págs. 37-38 (*Muerte y estado social del artista*).
- 17.—Basta analizar su producción.  
En el campo de la pintura religiosa, Gregorio Sanz es autor de *La Virgen de los Angeles*, de la iglesia de Santo Domingo, de Murcia (1816) (3,20 m. x 2,05 m.); de *La Última Cena* existente en el Museo Catedralicio (1836) (3,90 m. x 2,40 m.); y de la *Santa Verónica de Giulianis*, de la col. Aguirre de La Unión (Murcia) (0,65 m. x 0,50 m.).  
También a él se deben *La concesión por D. Alfonso el Sabio a las vegas de Murcia y Orihuela, de las aguas del Segura*, lienzo propiedad de la Sociedad Económica de Amigos del País (1842) (1,13 m. x 1,70 m.); o el retrato del Obispo Luis Belluga, del Palacio Episcopal (1831) (0,63 m. x 0,49 m.). Desgraciadamente, una parte importante de la obra de este pintor en la que se contaban cuadros ejecutados a fines del siglo XVIII y por tanto más cercanos al magisterio de Campos, se han perdido. Me refiero al lote de la murciana iglesia de Santa Eulalia: *Bocaporte con imagen de la titular* (1793) (3,87 m. x 1,77 m.); *Ntra. Sra. de los Angeles* (1798) (1,94 m. x 0,92 m.); *Ntro. P. Jesús Nazareno* (1798) (1,94 m. x 0,92 m.); y, *San José con el Niño Jesús* (1832) (2,18 m. x 1,36 m.). E igual ocurrió con el *Martirio de San Caralampio*, que estuvo en la sacristía de la iglesia del convento de MM. Capuchinas (1805).  
FUENTES Y PONTE, Javier: *España Mariana. Provincia de Murcia. Interior de la ciudad y santuarios anexos*. Parte segunda, Lérida, 1881; págs. 103, 105 y 107.  
BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los profesores...*, págs. 340-342.  
BALLESTER NICOLAS, José: *Guía de Murcia*, Madrid, 1930; págs. 60 y 103.  
*Libro de Actas de la Sociedad Económica de Murcia. Principia el 5 de enero de 1841. Concluye el 5 de febrero de 1845*; fol. 42 v.; 62 v. y 70 v.  
De Doña Gregoria Navarro, la otra discípula, consigna Belmonte que fue Directora de la Clase de dibujo de figura y adorno de la Sociedad Económica de Amigos del País, de Murcia.  
BELMONTE, Juan José: *Murcia artística*; pág. 100.
- 18.—FUENTES Y PONTE, Javier: *España Mariana*. Parte Primera. Lérida, 1880; págs. 98-99.
- 19.—BELMONTE, Juan José: *Murcia artística*; pág. 107.
- 20.—BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los profesores...*; pág. 299.
- 21.—PEREZ, José María: *Pintores y pinturas en el Real Monasterio...*; pág. 258.
- 22.—Actualmente la pintura no está expuesta. El n.º de cat. que da el Barón de Alcahalí en el Museo de Valencia es el 132.



- 23.—SANCHEZ MAURANDI, Antonio: *Estudio sobre la escultura de Roque López*, pág. 60. Así figura también en el Catálogo que publicó en 1889 el Conde de Roche. Por otra imagen de la Beata, hecha en 1785, para la iglesia del Carmen, de Lorca, cobró la misma cantidad.
- 24.—FUENTES Y PONTE, Javier: *España Mariana*. Parte segunda. Lérida, 1881; págs. 75-76. Se confunde ligeramente en la dimensión de los lienzos que estima en: 1,09 m. x 2,20 m.
- 25.—TORMO Y MONZO, Elías: *España. Guías regionales Calpe*.—Núm. III. *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid, 1923; pág. 302.
- 26.—TORMO Y MONZO, Elías: *Levante*; pág. 331.  
BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo*; pág. 298.
- 27.—TORMO Y MONZO, Elías: *Levante*; pág. 331.
- 28.—BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los profesores*; pág. 298.  
BALLESTER NICOLAS, José: *Patronato Nacional del Turismo. Guía de Murcia*. Madrid, 1930; pág. 80.
- 29.—*Ibídem*.
- 30.—VARGAS PONCE: *Apuntes*.  
Los recoge:  
VICENT Y PORTILLO, Gregorio: *Biblioteca Histórica de Cartagena*. Tomo I. Madrid, 1889; pág. 456 (*Academia de la Historia. Misceláneas de la Colección Vargas Ponce. Tomo segundo. Bellas Artes, templos y edificios de Cartagena. Santa María la de Arriba*).
- 31.—FUENTES Y PONTE, Javier: *España Mariana*. Parte tercera. Lérida, 1882; pág. 16.
- 32.—Rúbrica reproducida en la fig. 21.
- 33.—ESCOBAR BARBERAN, Francisco: *Esculturas de Bussi, Salzillo y don Roque López en Lorca (Algo de Bellas Artes en la localidad)*. Prólogo de Joaquín Espín. Lorca, 1919; pág. 152.
- 34.—*Ibídem*.
- 35.—*Ibídem*.
- 36.—FUENTES Y PONTE, Javier: *España Mariana*. Parte primera. Lérida, 1880; pág. 117.
- 37.—BELMONTE, Juan José: *Murcia artística*; pág. 107.  
FUENTES Y PONTE, Javier: *España Mariana*. Parte segunda. Lérida, 1881; pág. 44.  
BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los profesores...*, pág. 298.
- 38.—BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los profesores...*; págs. 298-299.
- 39.—ESCOBAR BARBERAN, Francisco: *Esculturas de...*; pág. 152.
- 40.—Murcia, Ayuntamiento: Archivo Histórico Municipal. Libro de Actas Capitulares, septiembre 1808.
- 41.—Lo cita Baquero (*Catálogo de los Profesores*; págs. 298-299).  
En el Museo de Bellas Artes de Murcia, existe un retrato oficial de Fernando VII —depósito de la Real Sociedad Económica de Amigos del País—, anónimo, que no me atrevo a identificar con el de Campos, quien cobró por su obra una onza.  
*Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia. Catálogo de sus fondos y secciones*, 3.ª ed. Murcia, 1927; pág. 66 (n.º cat. 226).  
Murcia, Ayuntamiento: Archivo Histórico Municipal. Libro de Actas Capitulares del año 1809.



- 42.—En otro tiempo presidió la capilla de San Francisco, una de las abiertas a la gran capilla —en origen iglesia, del año 1543, consagrada en 1575— de la Ilustre Archicofradía de Ntra. Sra. del Rosario. La iglesia de Santo Domingo perteneció al convento del mismo nombre de la Orden de Predicadores, desde 1270 hasta la exclaustación en 1835.  
FUENTES Y PONTE, Javier: *España Mariana*. Parte primera. Lérida, 1880; págs. 98-99 y espec. pág. 106.  
BALLESTER NICOLAS, José: *Guía de Murcia*, Madrid, 1930; pág. 48.
- 43.—El número 75 que aparece sobre la firma, en la parte alta del cuadro, creemos corresponde a cifra de inventario, ya que pinturas de otros autores de la colección episcopal ofrecen números del mismo tipo que no son abreviaturas del año de ejecución.
- 44.—La generosidad episcopal también quedó reflejada en las actas de la Sociedad. En 1781, Rubín de Celis había hecho entrega de nueve mil reales para dar mayor amplitud a la distribución de los premios y en 1782 impondría el medio millón de reales sobre la renta de tabacos para que con los intereses de la citada cantidad quedaran cubiertas a perpetuidad las necesidades de las *Escuelas Patrióticas y de Dibujo*.  
ESCRIBANO Y LOPEZ, Agustín: *Reseña histórica de la Real Sociedad...*; págs. 26-27.
- 45.—*Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia. Catálogo de sus fondos y secciones*. 3.ª ed. Murcia, 1927; pág. 11 (n.º cat. 18).
- 46.—BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los profesores...*; pág. 298. Su pérdida nos la confirmó el sacristán D. Juan Buenafé Martínez.
- 47.—BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los profesores...*; pág. 298. Actualmente, en la parroquia de Santo Domingo de Mula y en una de las capillas laterales del evangelio, se conserva un cuadro de Animas muy cercano al estilo de Campos. Una identificación con el extraviado de la ermita de San Blas cae dentro de lo posible. Mide el lienzo 2,07 m. x 1,48 m.
- 48.—ANONIMO: *Movimiento artístico del Museo durante el año 1924*. Boletín de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia, n.º 3, Murcia, 1924.  
SANCHEZ PICAZO, Pedro: *Memoria correspondiente al año 1925*. Boletín de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia, n.º 4, Murcia, 1925.  
*Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia. Catálogo de sus fondos y secciones*. 3.ª ed. Murcia, 1927; pág. 11 (n.º cat. 19).
- 49.—Procede de la testamentaría del Conde de Roche. Adquirido a M. Fuster. *Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia. Catálogo de sus fondos y secciones*. 3.ª ed. Murcia, 1927; págs. 10-11 (n.º cat. 17).  
CIERVA, Isidoro de la: *El Reino de Murcia (Murcia-Albacete) en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla*. Boletín de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia, núms. 7-8; años 1928-1929, Murcia, 1929.  
*El Reino de Murcia (Murcia-Albacete) en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla (Pabellón Mudéjar de Arte Antiguo)*. Comité Regional 1929. Murcia, 1929; pág. 18.
- 50.—BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los profesores...*; pág. 170. Fuentes, con su proverbial minuciosidad también menciona el cuadro de la capilla Paxarilla, del que dice estaba situado sobre la mesa del altar. Medía 1,87 m. x 1,47 m. Rúbrica: «Manuel Sánchez faciebat. Año 1739»..  
FUENTE Y PONTE, Javier: *España Mariana*. Parte primera. Lérida, 1880; pág. 114. De la Sagrada Familia de la Catedral se ocupa en el mismo vol. pág. 60. Sobre ésta y su atribución a Campos, véase también:  
TORMO Y MONZO, Elías: *Levante*, pág. 346.  
BALLESTER NICOLAS, José: *Alma y cuerpo de una ciudad. Guía de Murcia*. Murcia, 1963; pág. 132.



- 51.—*Catálogo de los cuadros que componen la galería de José Hernández-Mora, Marín, en diciembre de 1952*. Murcia, 1952 (núms. 59, 60, 61, 62 y 63).
- 52.—Los datos complementarios a dicho Catálogo que figuran en el estudio se deben al propietario de la colección, quien amablemente nos los comunicó.
- 53.—*Catálogo de los cuadros que componen la...*
- 54.—Recuérdense los grupos de querubines de la *Santa Ana con la Virgen Niña* o del *San José*, ambos en la Sacristía de la iglesia de Santo Domingo, de Murcia. O los que adornan los lienzos de la capilla del antiguo Colegio de Teólogos de San Isidoro, hoy Instituto Masculino de Enseñanza Media.
- 55.—La atribución a Joaquín Campos figura explícitamente al pie del retablo, en una cartela: «Las imágenes que componen este retablo —dice— son las siguientes: la que corona el retablo: Purísima Concepción, del siglo XVI, La que sigue hacia abajo: Virgen del Amor Hermoso de Giler (*por Mateo Gilarte*). La que sigue: San Miguel, de autor desconocido. Las dos grandes de los lados: San Jerónimo, de autor desconocido del siglo XVI y la otra que hace pareja, San Francisco de Paula, del pintor murciano Campos, del siglo XVII (*sic*). Los ocho pequeños del Vía Crucis, del siglo XVI». A pesar de tales cronologías, los lienzos son del siglo XVIII, salvo la Virgen de las rosas que podría ser del siglo XVII. La identificación rotunda del Campos posiblemente se deba a la acostumbrada rúbrica del reverso. El grupo de querubines parece, desde luego, de su mano.
- 56.—FUENTES Y PONTE, Javier: *España Mariana*. Parte tercera. Lérida, 1882; pág. 119-120.
- 57.—Ignoro si ésta o alguna de las *Dolorosas* inventariadas son las mismas que figuraron en la Exposición de Bellas Artes del año 1868. *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes y Retrospectiva de las Artes Suntuarias celebrada en Murcia en Setiembre de 1868*. Murcia, 1868; pág. 50 («n.º 1.609: La Dolorosa, por Campos. Expositor D. J. C., de Murcia») y pág. 58 («n.º 1.951: Un cuadro, La Virgen de los Dolores, escuela de Campos. Expositora: Doña Concepción Fernández de Murcia»).
- 58.—BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los profesores...*; pág. 292.
- 59.—BARCIA, Angel María de: *Catálogo de la Colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906; n.º 909.
- 60.—*Ibidem*; n.º 910.
- 61.—MONLLAO, R. Lluís y GUMI CARDONA, Jordi: *Resumen de Pinacología*. Archivo Español de Arte, tomo XXXIX, n.º 156. Madrid, octubre-diciembre, 1966; págs. 277-289.
- 62.—BOULEAU, Charles: *Charpentés, La géométrie secrète des peintres*. París, 1963; págs. 154 y ss.
- 63.—Dentro de la pintura murciana del siglo XVII el precedente de estos querubines puede encontrarse en un autor de tanta significación como Mateo Gilarte.  
PEREZ SANCHEZ, Alfonso Emilio: *Mateo Gilarte, un casi zurbaranesco*. Archivo Español de Arte, tomo XXXVII, n.º 146-147, Madrid, 1964; págs. 139-157.
- 64.—GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Objetividades sobre la pintura de Historia*. Catálogo de la Exposición «Un siglo de Arte Español (1856-1956)». Madrid, 1956; págs. 13-20.
- 65.—PARDO CANALIS, Enrique: *Dos dibujos de Eusebi*. Rev. Goya, n.º 83. Madrid, marzo-abril 1968; págs. 331-332.



- 66.—Compárese, por ejemplo, con los grupos angélicos portadores de coronas que Pedro Pablo Montaña y Llanas situó en uno de los techos de la Lonja de Barcelona. O la Victoria alada que dispuso Francisco Bayeu, en una de las bóvedas del Palacio de Oriente: *La rendición de Granada*.
- 67.—De todos los citados se conservan en Murcia obras representativas.  
 BELMONTE, Juan José: *Murcia artística*; págs. 90, 92 y 112.  
 BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los profesores...*; págs. 184-186, 203-204, 280-281 y 285-287.  
 Como puede suponerse estas relaciones estilísticas con figuras determinadas no fueron con la individualidad concreta sino que respondieron a un gusto general de época. Así lo demuestran varias pinturas anónimas, entre las que quiero citar una *Virgen Intercesora o Mediadora*, propiedad del Dr. D. José Gil de Pareja, de Murcia y un *San Cristóbal* existente en la capilla de la Virgen de las Angustias, iglesia de San Francisco, Yecla. Mide el primero 1,48 m. x 1,08 m., conservando fino marco rococó. Es obra del último tercio del siglo XVIII y de escuela local. Lo reprodujo José Crisanto López Jiménez (*Enseñanzas de unas pinturas. Orrente, Gilarte, Senén Vila, de la Fuente*. Archivo de Arte Valenciano, Valencia, 1965; pág. 4 de la tirada aparte).  
 Las dimensiones del segundo son: 2,02 m. x 1,08 m. En su ángulo inferior derecho, una cartela dice: «A Devoción de Don Martín y de Doña Juliana Azorín, consortes, y sus hijos, D. Cristoval y D. Felipe. Año 1793».
- 68.—Antecedente también local aunque más lejano es el grupo angélico con laurea y palma que aparece en el ángulo superior derecho del *San Jorge* del convento de Justinianas de Madre de Dios, de Murcia, pintura firmada por Senén Vila (...1678-1708).  
 LOPEZ JIMENEZ, José Crisanto: *Enseñanzas de unas pinturas...*; pág. 5.



**JOAQUIN CAMPOS LOPEZ**  
**(1748-1811)**

**CATALOGO GRAFICO**



## I. OLEOS

### **Pintura histórica**

- 1.—*San Vicente Ferrer declarando en Caspe sucesor de la Corona de Aragón al infante de Castilla, D. Fernando*, 1773. Valencia, Museo Provincial de Bellas Artes.
- 2.—*La Peste*. 1806. Murcia, Ayuntamiento: Archivo Histórico Municipal.

### **Retratos**

- 3.—*El Obispo Manuel Rubin de Celis*. h. 1784. Murcia, Palacio Episcopal.
- 4.—*El Obispo Manuel Rubin de Celis*. h. 1784. Murcia, Real Sociedad Económica de Amigos del País.

### **Temas religiosos**

- 5.—*Éxtasis de la beata Mariana de Jesús*. 1784. Murcia, iglesia de la Merced, sacristía.
- 6.—*Tránsito de la beata Mariana de Jesús*. 1784. Murcia, iglesia de la Merced, sacristía.
- 7.—*San José*. 1795. Murcia, Museo Provincial de Bellas Artes.
- 8.—*El Salvador*. 1795. Cartagena, col. San Martín Moro.
- 9.—*Inmaculada*. 1795. Murcia, col. Provencio-Rubio.
- 10.—*Dolorosa*, 1796. Murcia, col. Violante Díaz.
- 11.—*Virgen Tota Pulchra*. 1800. Murcia, iglesia de Santo Domingo, sacristía.
- 12.—*Dolorosa*. 1803. Murcia, Museo Provincial de Bellas Artes.
- 13.—*San Francisco de Asís*. 1809. Murcia, Residencia PP. Jesuítas.
- 14.—*Jesús Niño y San Juanito*.—Sin fecha. Murcia, Museo Provincial de Bellas Artes.
- 15.—*Desposorios de la Virgen*. Sin fecha. Murcia, Museo Provincial de Bellas Artes.
- 16.—*Sagrada Familia*. Sin fecha. Murcia, Catedral.
- 17.—*Virgen del Carmen*. Sin fecha. Murcia, col. Hernández-Mora Marín.
- 18.—*San José*. Sin fecha. Murcia, col. Hernández-Mora Marín.

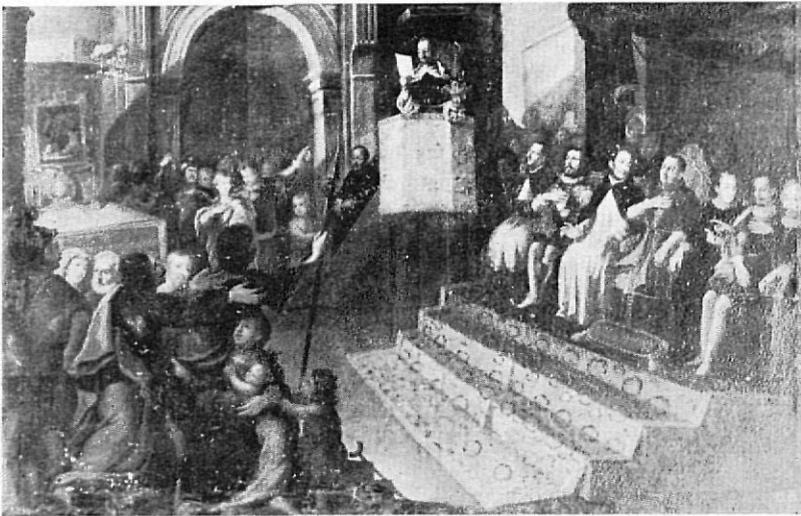
## II. DIBUJOS

- 19.—*El pintor Senén Vila*. Sin fecha. Madrid, Biblioteca Nacional, Sección de Bellas Artes.
- 20.—*El escultor Francisco Sabzillo*. Sin fecha. Madrid, Biblioteca Nacional, Sección de Bellas Artes.

## III. RUBRICAS AUTOGRAFAS

- 21.—Estampada al dorso del *San José*, del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia.
- 22.—En el reverso de la *Dolorosa*, del mismo Centro.
- 23.—También a la vuelta del lienzo, en el *San Francisco* de la Residencia de PP. Jesuítas de Murcia.





1



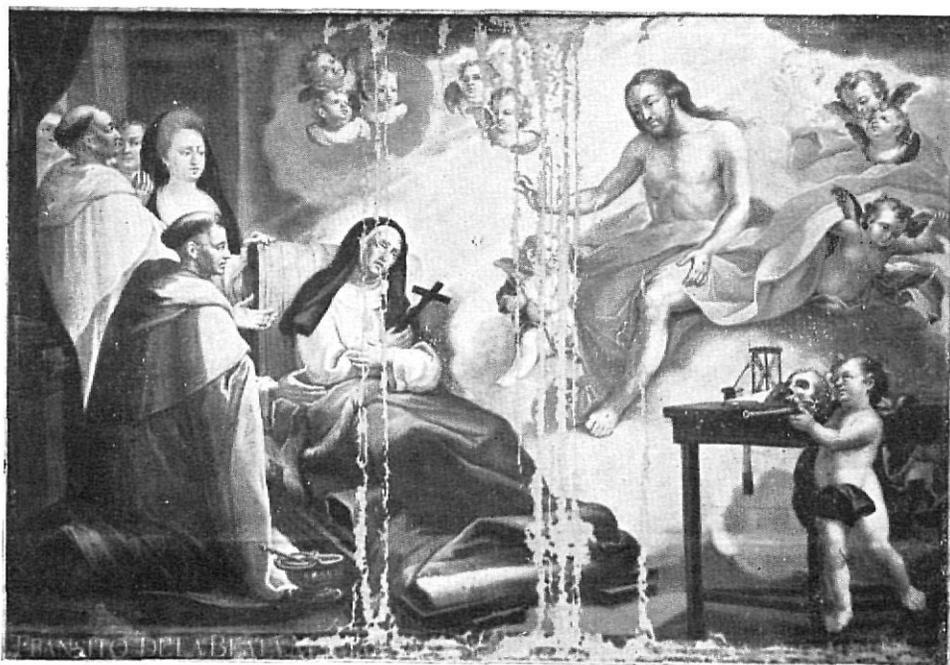
2







5



6





7



8

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"





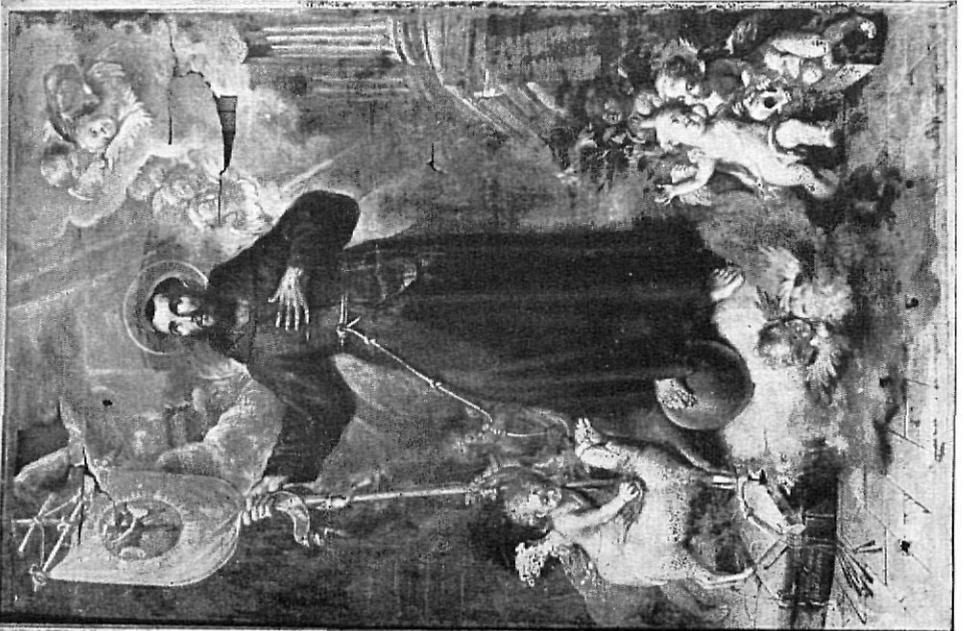


11



12



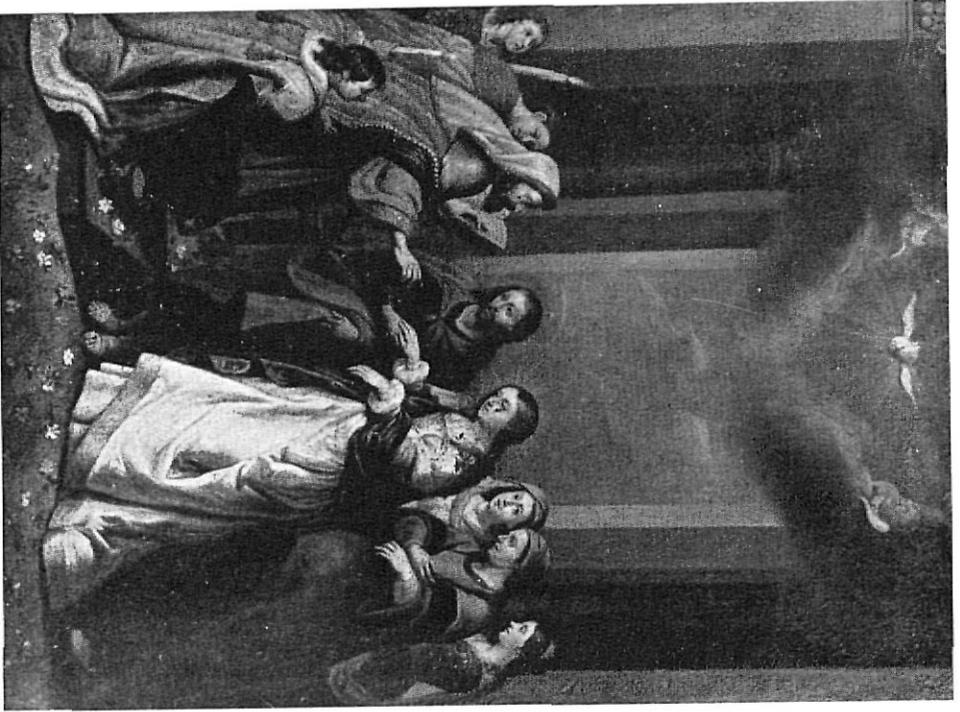


13



14





15



16

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"





18



17





19



20



Virrey Campos. To  
pinto A 1795.

21

Joaquín Campos  
pinto A 1803

22

Lo pinto Joaquín Cam-  
pos, Siendo Guar-  
dian Frai Francisco  
de Albornique A 1809

23

