

De la fachada al retablo. Un recorrido por los templos murcianos del siglo XVIII

CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO
ELÍAS HERNÁNDEZ ALBALADEJO

SUMMARY

The portal and main altarpiece are the two great image-ornamented elements on the route taken by churchgoers as they go in through the main door and up to the high altar. Moreover, they are the areas which command greatest attention and, without entering into any other considerations, depend on the type of religious architecture that surrounds them. There are obvious relationships between the main façade and altarpiece or, to be more precise, between the portal and altarpiece. These relationships are the subject of analysis, especially with regard to their architectural design and iconography.

DEL ESPACIO URBANO AL ESPACIO PARA LA LITURGIA Y EL CULTO

La portada principal y el retablo mayor constituyen las dos grandes unidades receptoras de imágenes en el camino que recorre el fiel desde el muro de cierre y acceso al templo hasta el altar mayor¹. Son, además, las zonas que mayor atención concentran y, sin entrar a considerar la entidad que poseen, dependen del tipo de arquitectura religiosa en la que se ubican. Evidentemente, existen relaciones entre fachada principal y retablo o, siendo más precisos,

1 En las catedrales y colegiatas un elemento intermedio –el trascoro– se interpone entre fachada y retablo. Sobre el significado del mismo, tipología, origen y evolución, véase RIVAS CARMONA, J.: *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia, 1994.

entre portada y retablo, que se tratarán de analizar; cuestiones que afectan, sobre todo, al diseño arquitectónico y al programa iconográfico².

Está fuera de toda duda el importante protagonismo que portada y retablo tienen como elementos esenciales del templo, aunque sus funciones sean diferentes y la percepción de ambos permite ciertas observaciones. Se sitúan en dos escenarios distintos –la calle y la iglesia–, es decir, en los ámbitos profano y sagrado, respectivamente. La portada pertenece al espacio urbano y llega a integrarse en él, mientras que el retablo se encuentra en un espacio para la liturgia, el ceremonial y el culto, aunque en muchas ocasiones el rito se trasladara al exterior. En definitiva, como ha señalado Argán, «la fachada cumple esta función intermedia, entre el espacio cerrado del templo y el espacio abierto de la plaza, entre la función religiosa del templo y la representación religiosa de la máquina procesional»³. Por tanto, la contemplación tiene lugar en el exterior o en el interior; con la silueta recortada en el cielo o bloqueada dentro del presbiterio⁴. Las referencias son, pues, muy distintas en ambos ámbitos cuyo límite establece la portada con unos signos que la identifican como tal.

La fachada de un templo manifiesta la condición del edificio en el que se sitúa. En la línea de la teoría del carácter de Boffrand, Bails señalaba en 1796 que el acceso principal «debe dar a conocer por el carácter de su decoración la especie del templo», ya sea catedral, parroquia, iglesia de fundación real o convento,⁵ y añadía que «la entrada de la casa del Señor debe infundir con su aspecto veneración, de modo que los fieles estén sobrecogidos de un santo temor, así que se arriman a tan respetable lugar»⁶. En cuanto al presbiterio, el mismo autor indicaba que «Ninguna parte de la decoración interior de nuestras Iglesias pide tanto cuidado como el altar mayor; en ninguna ha de haber tanta magnificencia»⁷. Dicho de otro modo, cada edificio debe poseer la magnificencia que corresponde a su destino, según señalaba Laugier; o «décence» como atribuía Jacques-François Blondel a los templos. Por tanto, en la arquitectura religiosa aunque fachada y retablo no ofrecen un lenguaje específico; lo importante es la caracterización para evitar la confusión en su reconocimiento. En los documentos se deslizan comentarios sobre la finalidad de ambas piezas. Así, el retablo mayor acoge las imágenes de devoción e incluso reliquias, realza el culto y contribuye al mayor adorno, decencia, lucimiento, esplendor y belleza de la iglesia y dignidad del altar mayor, contando más los efectos teatrales, al incorporarse tramoyas y otros artificios que son

2 Fachada es todo el frente y portada el marco arquitectónico de la puerta. Bonet Correa ha aludido a la terminología de fachada, portada e imafrente, y a las confusiones existentes (BONET CORREA, A.: «Prólogo» en HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *La Fachada de la Catedral de Murcia*, Murcia, 1990, p. XVII).

3 ARGAN, G. C.: *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, 1980, p. 98.

4 En general, los retablos mayores se adaptan al muro del presbiterio. Si bien, no sucedió así en todos los retablos barrocos murcianos, ya que en algunos se redujeron sus dimensiones y se valieron de aletones, por ejemplo, en la iglesia del Hospital de San Juan de Dios, mientras que en otros se cubrió la superficie restante que no ocupaba la estructura de madera con decoraciones pictóricas. Por tanto, el valor del contorno adquiere importancia en el caso de la portada y no tanto en el retablo mayor.

5 BAILS, B: *De la Arquitectura Civil*, introducción de P. Navascués Palacio, Murcia, ed. facsímil, tomo II, 1983, p. 842.

6 *Ibidem*, p. 843.

7 *Ibidem*, p. 817.

comunes al mundo de lo escénico⁸. En las fachadas, preocupa más la monumentalidad y los valores propios de la arquitectura; por eso se reserva la piedra de sillería para estas zonas privilegiadas de los templos. De igual forma son importantes los órdenes arquitectónicos, cuyo protagonismo y desarrollo son fundamentales para estructurar el conjunto de la portada sin olvidar otros elementos, como frontones, nichos, etc. Incluso la escultura y los relieves, que con mayor o menor presencia aparecen en los frontis de las iglesias y sirven para identificarlas, tienen de hecho un papel secundario, pues están subordinados a la arquitectura, aunque a veces el tracista perseguía, a través de estos recursos plásticos, complementar y cualificar la propia arquitectura, tal como defendió Jaime Bort en 1736, cuando efectuó el proyecto del imafrente catedralicio⁹.

La fachada establece relaciones con el entorno, con los edificios de la calle o la plaza en la que se ubica y con las torres. Un caso singular sucede en la iglesia de Santo Domingo con las torres en la cabecera, de manera que, con el tratamiento singular de esta parte del templo, se logra que estos jalones de referencia vertical sean lo primero que se perciba en el trayecto desde la catedral a la antigua plaza del mercado¹⁰.

Cuando no hay plaza, la visión de la fachada es oblicua y se aprecia la pared dinamizada por las pilastras o las columnas de la portada entre paños normalmente vacíos. Por el contrario, cuando el fiel accede al templo, en el campo visual aparece el retablo y la arquitectura que lo envuelve: pilastras y bóveda del presbiterio, arcos torales, cúpula y los altares colaterales. En definitiva, la fachada se contempla en un medio que puede experimentar cambios que afecten directamente a la percepción del muro de terminación del templo, mientras que el retablo conecta con el espacio envolvente que, en mayor medida, es más permanente. Es cierto que puede experimentar cambios, remodelaciones sustanciales, variación de las imágenes e incluso destrucciones, pero la posibilidad de alteración es menos determinante.

Ahora bien, cuando se reconstruye en su totalidad un templo bajo nuevas trazas, se suele erigir otro retablo mayor adecuado a las necesidades espaciales, relegando, vendiendo o

8 Véanse OROZCO DÍAZ, E.: *El teatro y la teatralidad*, Barcelona, 1969; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: «El retablo barroco como máquina y espectáculo», en *El Barroco en Andalucía*, II, Córdoba, 1986, y «El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz de Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada», en *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español*, Madrid, 1994, pp. 273-282; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: «Espacio Sacro Teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco», en *Torno al Teatro del siglo de Oro*, Almería, 1992, pp. 137-151; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: «El retablo como decoración de la escena. Liturgia y Teatro», *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español*, Madrid, 1994, pp. 255-260; etc.

9 HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: o. c., pp. 340-347. Jaime Bort insistía en la necesidad de introducir «estatuas de diversos santos» para hacer la fachada «a la vista más hermosa» y, sobre todo, para «llenar los sitios».

10 GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: «El escenario de la escultura: ciudad y arquitectura», en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*, Murcia, 1982, pp. 82-109. En muchas iglesias barrocas londinenses, realizadas tras el incendio de 1666, el campanario se alzó en el eje de simetría de la fachada como elemento conjunto, o inmediatamente detrás de la misma, pero en el centro. En otros casos, pueden acompañar a la cúpula. La iglesia dieciochesca de San Lorenzo de Petřín en Praga se sitúa junto al Muro del Hambre y en su mismo sentido, de manera que la parte más visible es la lateral; dos torres se ubican flanqueando a la cúpula en el lado del Evangelio, que es el que mira al parque, siendo el testero de la fachada perpendicular al muro citado.

entregando la obra precedente al maestro que ejecuta la nueva pieza. En este sentido, los ejemplos se multiplican. Puede recordarse lo sucedido en la parroquia de San Nicolás de Murcia: el retablo principal ejecutado en 1679 por Pedro Juan Tauenga fue sustituido por otro en la quinta década del siglo siguiente para el nuevo templo que se acababa de edificar. El ejemplar de Tauenga debía de ser obra de consideración porque el párroco y el fabricante se resistían a deshacerse de él o a arrinconarlo en un lugar poco visible; de ahí que lo vendieran a un precio inferior a su valor al patrono de una capilla. El cambio venía justificado, ya que la pretensión era la de efectuar en el nuevo presbiterio un retablo más suntuoso¹¹. Relevante sería el caso de la iglesia del que fuera Hospital de San Juan de Dios, ya que arquitectura y retablo se integran en una unidad de estilo marcada por la voluntad del benefactor Marín y Lamas que dispuso su realización al mismo tiempo y es posible que las trazas recayeran en manos de un mismo artífice¹².

La fachada se contempla en un sitio abierto, con luz natural y oyendo el bullicio de la calle; el retablo en un recinto cerrado, con la luz que penetra a través de las ventanas y puertas, inundando de claridad los interiores, con las velas haciendo brillar el dorado y la policromía, con los efectos multicolores y de lujo, en el recogimiento y con la música o la palabra, con el olor a incienso, en una atmósfera misteriosa y en un ambiente que subyuga a los sentidos y donde las realidades y las apariencias conviven y se confunden. El fiel experimenta el goce de la contemplación y se rinde ante la percepción de cuanto le rodea y ante la ilusión del mundo celestial que no ve, pero cree percibir. Por tanto, las actitudes anímicas que se desencadenan frente al retablo y frente a la fachada ni son, ni pueden ser iguales. La fachada posee la puerta que proporciona el paso a la iglesia y, por tanto, la portada se organiza en torno al vano; estructura que envuelve un vacío —a veces también el de la ventana o ventanas—. El retablo, en cambio, acoge el tabernáculo eucarístico y la imagen titular en su nicho o camarín del cuerpo principal, constituyendo dos puntos focales. Aquí, frente a la idea de abertura que preside en la portada, se muestra el sentido de dar cobijo a las imágenes; de alguna manera la fachada marca el principio de un camino ritual, mientras que el retablo quiere señalar el final de ese recorrido iniciático.

11 El precio en que se estimó fue superior a cinco mil reales de vellón, vendiéndose en dos mil en 1739 (SÁNCHEZ MORENO, J.: *Vida y obra de Francisco Salzillo (una escuela de escultura en Murcia)*, Murcia, 1945, pp. 31-32; y PEÑA VELASCO, C. de la: *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785*, Murcia, 1992, pp. 167 y 333-335). El retablo mayor de la parroquia de San Antolín, efectuado en 1690 por Antonio Caro, fue desmontado en 1743 cuando se demolió la iglesia y, aunque fue colocado en la nueva, inaugurada en 1774, a finales de siglo fue sustituido por otro diseñado por Lorenzo Alonso, dándose las maderas del antiguo a los ejecutores del nuevo (PEÑA VELASCO, C. de la: o. c., p. 1797). Tras la ampliación de la cabecera del templo de San Pedro en el segundo tercio del siglo XVIII, se eliminó el retablo ejecutado por Antonio Caro a partir de 1702 y se sustituyó por el que inició Nicolás de Rueda en 1765 (SÁNCHEZ MORENO, J.: o. c., p. 36; y PEÑA VELASCO, C. de la y SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: «Antonio Caro, Nicolás de Rueda y la retablística barroca en la iglesia de San Pedro de Murcia», *Imafronte*, n.º 3-5, 1987-1989, pp. 385-399). Del mismo modo, en Santa Eulalia el retablo construido en 1707 por Antonio Caro no ocupó el presbiterio tras la conclusión de la nueva iglesia, incorporándose entonces un retablo de arquitecturas fingidas de Pablo de Sistori.

12 ALMELA LACÁRCCEL, J.L.: *La iglesia de San Juan de Dios de Murcia*, Memoria de Licenciatura (inédita), Murcia, 1965; y SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C.: *Fundación y Estudio de la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia*, Murcia, 1976.

La fachada cierra la iglesia pero abre al interior, es elemento de conclusión y también de apertura; puede ser considerada como límite en sus dos sentidos. Es una llamada de atención e invita a entrar. El retablo, en cambio, atrae y, como afirma Grosche, intenta impresionar al espíritu y provocar emociones subjetivas¹³. El retablo mayor es un objeto terminal que ejerce un predominio absoluto en el interior de la iglesia. Frankl ha destacado la atracción que ejerce el altar mayor al penetrar en el recinto eclesial, añadiendo que, si nos entregamos a la impresión de espacio, nos sentimos arrastrados en la dirección principal y «las imágenes que quedan a derecha e izquierda... sólo les prestamos una atención fugaz»¹⁴. Adelman ha indicado, además, que en las iglesias barrocas hay que concentrar los sentidos y, que junto a la idea de escuchar, predomina la de mirar¹⁵.

Puede suceder que la fachada principal y el retablo no se encuentren en el mismo eje, como en los conventos de Santa Ana o Verónicas, donde por condicionamientos del solar el acceso se realiza por la nave lateral que se extiende en el lado meridional¹⁶. En la iglesia de Nuestro Padre Jesús, el altar mayor se ordena en relación con el templo de San Andrés y no en el eje de la fachada. Esta situación se explica porque el recinto de la cofradía de Jesús fue concebido como una gran capilla, que se abría a la nave de la epístola de la iglesia, que antaño fue de la orden de San Agustín, y perpendicular a este eje se localizaba el altar del titular, por tanto, en ángulo recto con respecto al acceso a la ermita¹⁷. En estos casos, la visualización del retablo mayor no es inmediata y los espacios intermedios cobran otro valor. En un sentido diferente, en el templo de San Juan de Dios, la proximidad entre fachada y retablo y el escaso intervalo de tiempo que se necesita para el recorrido crean otros efectos. La planta elíptica, el espacio camino en el eje menor, los muros curvos que envuelven al fiel y la situación de la cúpula inmediatamente detrás de la fachada hacen que se ofrezca otro equilibrio.

El hecho de que fachada y retablo fueran proyectados a la vez o casi simultáneamente, como en San Nicolás y Santa Ana, no implica que tengan semejanzas importantes, entre otras razones porque cada pieza posee recursos específicos que no siempre son intercambiables. Frente a la sobriedad de la portada del convento dominico, el retablo muestra un despliegue de elementos, una riqueza y una ornamentación que se aleja de lo mostrado en el exterior, aunque la arquitectura oblicua y el lenguaje utilizado en esa portada sean propias de esa época y comunes, por tanto, a los rasgos que dominaron en la concepción del retablo (Figuras 1A y 1B).

13 GROSCHÉ, R.: *Der Kölner altarbau im 17. und 18. jahrhundert*, con aportaciones de C. Pesch y H.P. Hilger, Köln, 1978, p. 68. Véase también TAPIÉ, V.L., LE FLEM, J. P. y PARDA ILHÉ GALABRUN, A.: *Retables baroques de Bretagne et spiritualité du XVII^e siècle* París, 1972.

14 FRANKL, P.: *Principios Fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900*, Barcelona, 1981, p. 201.

15 ADELMANN, J.A.: «Der barockaltar als Bedeutungsträger von Theologie und Frömmigkeit», en: *Der Altar des 18. Jahrhunderts Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe*, München, 1978, pp. 84-124, cita pp. 99-100.

16 Véanse: BUENO ESPINAR, Fr. A.: *El Monasterio de Santa Ana. Las Monjas Dominicanas en Murcia*, Murcia, 1990; y RIVAS CARMONA, J.: «La arquitectura del templo de San Salvador de Verónicas», en AA.VV.: *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*, Murcia, 1994, pp. 170-199.

17 BELDA NAVARRO, C.: *La Pasión según Salzillo. Viernes Santo en Murcia*, Murcia, 1995.



Figura 1A. *Iglesia del Convento de Santa Ana. Portada.*



Figura 1B. *Iglesia del Convento de Santa Ana. Retablo Mayor.*

DE LA CONFORMACIÓN TIPOLÓGICA Y OTROS ASPECTOS

Existen, evidentemente, afinidades y modelos comunes en la arquitectura en piedra y madera y, por supuesto, elementos y ornamentación propios de las distintas épocas que se aplican a un campo u otro. En términos generales, la arquitectura del retablo suele ser más compleja, más dinámica, con mayores inflexiones y profundidad espacial, más decorada y con mayor plasticidad y riqueza de perfiles y detalles. Las concavidades de nichos y exedras provocan mayores contrastes de luces y sombras, la ductilidad en las formas se acentúa y las licencias se deslizan más fácilmente en el retablo, puesto que se presta más al carácter experimental¹⁸. En términos generales y a tenor de los ejemplos analizados, la fachada es más sencilla en su articulación, menos rica en movimiento y más sobria.

En general durante el siglo XVIII los retablos llegaron a ocupar la totalidad del muro de cierre del presbiterio, constando de un cuerpo único, en el que se destaca la calle central, más ancha que las que la flanquean, y presentado muchas veces un camarín en su eje principal. Esta jerarquización de la zona donde están el titular y el tabernáculo también puede llevar a duplicar el número de soportes que la delimitan, con lo que se acentúa a través de estos recursos el énfasis de aquélla. En ciertos retablos del segundo tercio del siglo XVIII, la calle central tiene prácticamente tratamiento de portada, como en el templo mercedario o en la parroquia de San Nicolás, ambos con esquemas cercanos al modelo creado por Jaime Bort para la fachada de la catedral. En efecto, la construcción del imafronte provocó cambios en la tipología de la retablística local, de tal manera que lo que fueron unas formas creadas para la calle se convirtieron en pautas para la organización del decoro de los presbiterios. Los artistas optaron por el esquema de la portada catedralicia por ser el modelo más prestigioso, el de mayor potencial simbólico y de un altísimo valor representativo. Ciertos elementos de composición y detalles del imafronte bortiano fueron seleccionados para nutrir las fachadas de los templos —caso de Santa Eulalia o San Juan de Dios, entre otros—,¹⁹ sucediendo un proceso similar en los retablos, por ejemplo en el de las agustinas o en el que se proyectó para San Antolín, cuyo diseño se conserva en el Museo de Murcia. No obstante, la espacialidad en el imafronte bortiano es fundamental y no tiene parangón con ninguna otra portada del barroco murciano. En

18 No obstante, las influencias son recíprocas y no hay una regla general. Las soluciones del retablo se pueden adelantar a las de la arquitectura en piedra o viceversa. A veces, hay elementos que se generalizan más en un lugar que en otro; así, la columna salomónica se incorpora en los retablos y sólo en contadas ocasiones se utiliza en fachadas, como en el convento de agustinas de Almansa, aunque sí existen ciertos testimonios en la arquitectura civil murciana. En cambio, en villas y ciudades próximas, pertenecientes a otros territorios, como Orihuela, Elche o Alicante, sí se encuentran algunos ejemplos de columnas salomónicas en fachadas de edificios religiosos. Por su parte, las opciones con paramentos curvos se dieron en retablos y sólo excepcionalmente en los frontis. En relación con los órdenes, cabe señalar que no suelen estar superpuestos en los retablos, salvo en la capilla del Rosario del templo de Santo Domingo, y también que la variedad de los mismos no es muy amplia, predominando el corintio y el compuesto.

19 Téngase presente que el imafronte catedralicio fue una escuela de profesionales y maestros, formados bajo la disciplina artística de Bort, que extendieron fórmulas, soluciones y repertorios en las obras que se les encomendaron en diferentes fábricas, como es el caso de los ejemplos mencionados, con Juan de Gea en la portada de Santa Eulalia y Martín Solera en la de San Juan de Dios (Véanse: GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *La Catedral de Murcia. Historia y arte* (en prensa) y SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C.: o. c.).

este sentido, es paradójico –que no extraño– que un proyecto ideado para ser contemplado desde la calle tuviese mayor repercusión en su adopción para interiores de templos; pero las exigencias singulares que concurrieron en el frontis catedralicio tal vez puedan relacionarse con ciertos propósitos que también se dieron en el retablo. Por ello la obra de Bort proporcionaba un modelo que satisfacía plenamente las necesidades de un retablo mayor.

Tampoco hay que olvidar que Jaime Bort proyectó retablos antes de su llegada a Murcia y, por tanto, se valdría de los recursos de la arquitectura en madera cuando se enfrentó a la realización del frontispicio de la catedral. La reciprocidad entre un ámbito y otro es, por lo demás, evidente en este artista polifacético que dominaba a la vez arquitectura y escultura. Ahora bien, en época tardía el diseño bortiano se convirtió en manos de tallistas habilidosos como Francisco Ganga en un modelo tipificado que se repitió, con escasas modificaciones, en los altares mayores de algunas villas de la diócesis de Cartagena, donde sólo las imágenes marcaron la diferencia²⁰. El empobrecimiento de los proyectos en el campo de la retabística fue la tónica general, frente al brillante segundo tercio del siglo que acarrió una serie de innovaciones importantes. De este diseño culto –que contrasta con el carácter casi artesanal en que se movía la arquitectura murciana de la época–, de esta fachada articulada –que muestra un pleno conocimiento y dominio de los órdenes arquitectónicos– y de este rico repertorio decorativo del frontis catedralicio quedaron la ascendencia morfológica, la mimesis de un modelo con escaso margen para las caracterizaciones individuales y un posterior proceso evolutivo poco relevante. Salvo contados ejemplos, los principios compositivos no fueron asumidos porque el ejemplar bortiano quedó, sobre todo, como repertorio de modelos que, en su conjunto o en el detalle, podían ser extraídos y trasplantados a otras piezas.

Auspiciados desde el marco académico, el replanteamiento de esquemas arquitectónicos y los cambios estilísticos acaecidos, tendentes a reducir la decoración, engendraron diversas variantes en portadas y retablos. Aunque en estos últimos la arquitectura continuase ostentando el protagonismo, la rigidez en la articulación y el conflictivo período de adaptación a unas fórmulas diferentes operaron en ocasiones negativamente. El predominio de lo arquitectónico cobró especial relevancia en las arquitecturas fingidas del italiano Pablo de Sistori y en los tabernáculos que tanto desarrollo alcanzaron en el último tercio de siglo²¹. El retablo pintado obliga a una visión unidireccional para que su lectura sea coherente. Se produce así una transformación del espacio, de tal manera que resulta problemático, a veces, distinguir el real del fingido, sobre todo, cuando los órdenes y otros elementos arquitectónicos reales se extienden conforme a un sistema perséptico por la superficie muraria de la capilla mayor, invadiendo el escenario físico del presbiterio. En cierto sentido, aquí la arquitectura está más cerca del teatro al haber utilizado unos recursos más propios de la escena que de aquélla, aunque también cabría hablar de la huella y persistencia de un ilusionismo arquitectónico que desde la pintura pompeyana llegó a algunas de sus más atrevidas soluciones en Bramante, Peruzzi o el Padre Pozzo²².

20 Sería el caso de los retablos de las iglesias parroquiales San Lázaro de Alhama o La Asunción de Molina.

21 MOYA GARCIA, M. L.: *Pablo Sistori. Un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, 1983 y PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *El Retablo y el Mueble Litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*, Murcia, 1995.

22 Sobre este tema, véase RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: a. c.



Figura 2A. Iglesia Parroquial de San Pedro. Portada principal.



Figura 2B. *Iglesia Parroquial de San Pedro. Retablo Mayor.*

El desarrollo del tabernáculo adquirió especial importancia durante el barroco, convirtiéndose en uno de los elementos más significativos de los retablos, por su vinculación con la Eucaristía. En ocasiones y por circunstancias especiales, un tabernáculo-baldaquino podía erigirse como pieza en solitario y alcanzar unas dimensiones y una monumentalidad fuera de lo común, por ejemplo en Santa Clara. Y lo que en el pleno barroco era singular y excepcional se transformó en la etapa siguiente, conforme la centuria llegaba a su fin, en el protagonista indiscutible de los presbiterios. A partir de esos momentos, esos templete circular desplazaron frecuentemente a los retablos, esta vez como cobijo de la imagen y no sólo como sagrarios. Las razones de todo ello son múltiples. La tratadística de la época comenzó a definirse a su favor. Rodríguez G. de Ceballos ha estudiado los cambios que surgieron en esa etapa y ha analizado las consecuencias que se derivaron de la colocación del coro en los presbiterios²³.

Conviene señalar que estos cambios apuntados en el campo de las tipologías afectaron también a los materiales, lo que determinó la creación de una mano de obra específica y cualificada en fachadas y retablos que, en ciertos casos, podía ser coincidente. En las primeras se usaba preferentemente la piedra, detallándose en ocasiones la cantera de la que debía ser extraída, unas veces en toda su extensión y, otras, combinada con ladrillo revocado, en cuyo caso la piedra se concentraba en la portada propiamente dicha y en algunos puntos que convenía resaltar o para aumentar la solidez, como las esquinas. Son ejemplos del primer sistema las de San Pedro (Figura 2A), San Andrés, o la principal de Santo Domingo, etc., y del segundo, las de La Merced (Figura 3A), San Nicolás o Santa Eulalia, dándose también casos en que el conjunto se levantó en su totalidad en ladrillo, como en las Agustinas (Figura 4A) o en los Jerónimos de La Ñora. En muy escasas ocasiones fue utilizado el mármol y, tan solo, para ciertas partes de la estructura o elementos muy significativos, como en el ejemplo ya citado de San Andrés –antes San Agustín–. En el imafrente catedralicio, el mármol y otros materiales de características similares fueron reservados para el basamento y para destacar ciertos órdenes, persiguiendo tanto aspectos de carácter técnico y constructivo como otros de índole ornamental, retórico y simbólico. En el retablo se utilizó la madera, excepcionalmente el mármol –como en la iglesia de San Juan de Dios–, en contados casos el estuco imitando jaspes y, al final de la centuria, las pinturas de arquitecturas fingidas. Por su parte, la aplicación del oro y la riqueza cromática –azules, rojos y demás tonos– contribuían a proporcionar acentos visuales, convirtiéndose así el retablo en una pieza más pictórica, donde lo decorativo tenía mayor valor²⁴.

Aunque la delimitación de tareas profesionales es tremendamente compleja, y precisa-

23 RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: «La Reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas», *Fragmentos*, 12-14, 1988, pp. 115-127 y, del mismo autor, «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III, 1991, pp. 43-52.

24 En las primeras décadas del XVIII el color fue un elemento fundamental de los retablos, siendo sustituido más adelante por el dorado en toda la estructura para imponerse finalmente la imitación de jaspes. El impacto del oro y la sensación de suntuosidad importaba tanto que se podía abaratar utilizando plata en las partes más elevadas y distantes, siempre que se hiciese creer al más inteligente que era oro, al menos así lo afirmó el dorador José Fenoll en 1776 cuando informó sobre el retablo mayor de la parroquia de Cehegín (PEÑA VELASCO, C. de la: o. c., p. 216).

mente conforme avanzaba el siglo se tendió a un grado de especialización mayor, la mano de obra necesaria para ejecutar los retablos aglutinó mayor número de facultativos de diferentes campos. Si, con las trazas efectuadas por un arquitecto, escultores y canteros, junto con alarifes, se ocupaban de la realización de una fachada, en cambio, el retablo podía requerir desde arquitectos para los diseños, pasando por tallistas, escultores, pintores y doradores e, incluso, alarifes para el asentamiento de la pieza. La coordinación era, pues, importante ya que la obra de arte era el resultado de la síntesis de logros individuales. En este sentido, cabe subrayar el grado de entendimiento alcanzado por maestros como José de Ganga y Francisco Salzillo en sus respectivos quehaceres de arquitectura y escultura en madera en los retablos en los que colaboraron.

IMÁGENES Y PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS EN LA PORTADA Y EN EL RETABLO

Los programas iconográficos que aparecen en las portadas de los templos solían ser claros y de fácil comprensión para los fieles, lejos de las complejidades y sutilezas que pueden transmitir los retablos, en los que siempre se evitaba, a pesar de todo, la confusión en su lectura. No se trata tanto de buscar correspondencias que resultan difíciles de encontrar, cuanto de pensar que el artista pudo verse condicionado por la presencia de una u otra construcción de cronología anterior y que visualmente se producen entre portada y retablo relaciones recíprocas de carácter secuencial, aunque raramente se contemplan a la vez. Además hay que recordar que, frente a las imágenes del interior del templo que reciben veneración y a las que acuden los fieles para rezar, las estatuas y relieves de las fachada no son imágenes de culto²⁵. Las esculturas de los exteriores de los templos pretendían llamar la atención y recordar la presencia de un edificio sagrado. A este respecto Eliade llegó a señalar que en todas las religiones siempre se ha querido significar la existencia de espacios de culto como lugares acotados que requieren la preparación psicológica y formal del visitante²⁶.

La misión del artista no consistía en organizar el programa, sino en ejecutarlo conforme a las intenciones y deseos del cliente, que ejercía un control absoluto en este aspecto de la creación artística, impidiendo, por tanto, cualquier variación del plan. Por eso, cuando efectuaba las trazas, su autor debía disponerlas conociendo previamente el número de imágenes que tenían que incorporarse a los conjuntos de arquitectura, tanto en piedra como en madera, para poder satisfacer los deseos e intereses formulados por los comitentes. La comunidades religiosas, los párrocos, las cofradías o hermandades y cualquier otra corporación individual o colectiva que hicieran encargos de este tipo establecían y seleccionaban las esculturas y temas –completados a su vez con símbolos y atributos diversos e, incluso, escudos y motivos heráldicos–, que no solamente respondían a la devoción de aquéllos sino que tam-

25 GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: a. c.

26 ELIADE, M.: *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, 1973.



Figura 3A. *Iglesia del Convento de La Merced. Portada Principal.*



Figura 3B. *Iglesia del Convento de La Merced. Retablo Mayor.*

bién eran, en definitiva, los elementos o piezas que justificaban la realización de las obras y conferían su identidad a las mismas. Por eso portadas y retablos eran instrumentos al servicio de las diversas instituciones o particulares que los hubieran promovido, convirtiéndose en mecanismos de difusión y, en cierto sentido, retóricos, donde se exponían los contenidos de la religión, los mensajes de la Iglesia y la exaltación y apoteosis de determinados valores con un evidente interés propagandístico.

Estas razones explican que el autor del imafronte catedralicio, cuando elaboró el proyecto en noviembre de 1736, señalara en su correspondiente informe, dirigido al cabildo eclesiástico, la inclusión de diversos nichos y esculturas para santos, y especificara que «en la elección de ellos no he tenido más arbitrio que llenar los sitios donde se deben, según he formado la planta, colocar las que V.I. mandase», quedando muy claras hasta dónde llegaban las competencias del artista en un capítulo tan fundamental de la obra²⁷. Años más tarde, en 1748, cuando las autoridades religiosas decidieron reducir el proyecto, aún en construcción, prohibieron a Jaime Bort que eligiera por su cuenta las figuras de los santos, encargando al secretario capitular, Bernardo de Aguilar, la relación pormenorizada del amplio programa iconográfico²⁸. El conocimiento, además, de los cauces por los que discurrió la búsqueda de un programa para la fachada de la catedral de Murcia permite saber la mecánica seguida en la elección del asunto. Si a esto se une la existencia de un sermón en el que se encuentra la clave para interpretar la presencia de determinadas imágenes, la lectura se complementa con la obra y el documento. Cabe apuntar, como se sabe por los testimonios del historiador Fernando de Herminosino y del padre Paxarilla, que existía una correspondencia entre el viejo retablo mayor, que ardió en el incendio de 1854, y el imafronte, aunque bien es verdad que en la «preciosa imaginería dorada» que lucía en el altar mayor predominaba un sentido narrativo muy superior al retórico y propagandístico del frente exterior²⁹.

Cuando Bernardo de Aguilar elaboró el programa –para el que se basó en los testimonios de los dos autores antes citados, además de otros repertorios de santorales y martirologios– tuvo también una doble referencia: el viejo retablo mayor del siglo XVI, ya mencionado, y la antigua fachada inacabada de Jerónimo Quijano, marco este último en el que se situaban imágenes que persistieron, desde San Pedro y San Pablo –reaprovechadas del viejo imafronte, aunque de cronología diferente– hasta San Ginés o Santiago. El mantenimiento de estas figuras hay que valorarlo con diversos matices, pues se incorporaron a un programa amplio y complejo, que quería proclamar las glorias y grandezas de la Iglesia de Cartagena, sobre todo, en una época en la que el cabildo necesitaba reivindicar la antigüedad de su diócesis, de origen apostólico, en uno de los momentos áureos de la historia del reino de Murcia. De alguna manera, los signos de identidad del obispado, ensamblados con los mensajes de exaltación mariana y los dogmas fundamentales del catolicismo, se plasmaban en el imafronte y salían a la calle. Ya los hombres del XVIII tuvieron conciencia de que la fachada catedralicia asumía valores específicos del retablo, siendo en este sentido reveladoras las

27 HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: o. c., p. 229.

28 *Ibidem*.

29 BELDA NAVARRO, C.: «Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: el retablo mayor de la catedral», *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXII, 1973-74, pp. 5-19.

palabras del doctoral La Riva, cuando escribió que «desdíce de Portada con tantos santos en la calle».³⁰

Conviene precisar que existe una gran diversidad de programas, que se deriva de los contenidos específicos de cada edificio religioso. Generalmente, de la advocación titular que preside la capilla mayor depende el resto de los elementos que se despliegan por el retablo y fachada. Cuando el templo pertenece a una orden religiosa, al mensaje relacionado con la advocación principal se suman otros contenidos de carácter propagandístico, acumulación que, no obstante, se produce más en los retablos y con menos frecuencia en las fachadas. Suele suceder que a estos contenidos se añada otro más común y general de indudable carácter mariano. En el retablo mayor de San Jerónimo de la Ñora aparece San Pedro, como titular en la hornacina principal, acompañado en los laterales por San Jerónimo y Santa Paula, dos advocaciones propias de la orden religiosa propietaria del convento, o como frecuentemente se dice en los documentos por dos «santos de su religión». En estos casos el ático que corona el retablo habitualmente se reserva para la exaltación de la Virgen.

El programa de las fachadas puede constituir en diversas ocasiones un preludio de lo que existe en el interior. En la portada de la iglesia de la Merced aparecen, además de la Virgen de los Remedios, santos y santas –San Pedro Nolasco, San Ramón Nonato, la beata Mariana de Jesús y Santa María de Cerbellón–, exaltando las glorias de la orden, cuyo blasón y la cadena que simboliza la redención de cautivos figuran también (Figura 3A). Este conjunto reiterativo se ve complementado en el ático del retablo mayor con el relato de la fundación de la orden mercedaria³¹ (Figura 3B). Las dos fachadas del convento de Santo Domingo ofrecen rasgos también similares al reflejar a través del lenguaje de la escultura y de los relieves algunos de los signos más característicos de la Orden de Predicadores: en la portada principal, el encuentro y abrazo entre Santo Domingo y San Francisco, y en el frontis levantado sobre la cabecera, la imagen de San Vicente Ferrer, una de las glorias de esta orden religiosa. Frente a estos casos, otros conventos deparan esculturas relacionadas con su dedicación y consagración, como en el San Juan de Dios. No obstante, la presencia de la orden se refleja con algunos signos distintivos que pueden quedar reducidos al escudo, como en el convento ya mencionado de Santa Ana (Figura 1A) o en el desaparecido de Capuchinas.

Mediante estos signos, sin duda se está perpetuando la memoria de los promotores de estos edificios, es decir de los que hicieron posible su construcción y, en el caso de conventos desaparecidos, queda el testimonio de la presencia de la orden a través de estos mensajes. Así, ni mercedarios, ni dominicos están hoy al cuidado de los templos de la Merced y de Santo Domingo, pero subsiste en sus respectivas portadas el recuerdo de su permanencia en la ciudad (Figura 3A). Uno de los ejemplos más significativos es el de la mencionada fachada que se levanta sobre la cabecera del templo de Santo Domingo –insólita ya que no marca ningún acceso monumental al recinto sacro–, que ofrece en lo alto la imagen de San Vicente Ferrer predicando. No se trata únicamente de subrayar aquí una de las figuras más importantes de la orden dominica, sino de rememorar asimismo un acontecimiento señalado que

30 HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: o.c., pp. 5 y 342.

31 PEÑA VELASCO, C. de la: o.c., p. 86.



Figura 4A. *Iglesia del Convento de Agustinas. Portada.*



Figura 4B. *Iglesia del Convento de Agustinas. Retablo Mayor.*

dejó honda huella en la Murcia medieval, ya que en ese mismo lugar, en 1411, en un día de mercado el santo valenciano se dirigió a la población para inflamarle con sus conocidas soflamas, celebró una misa y, al parecer, se produjo algún milagro³². Los exteriores de los conventos, a pesar de la importancia dada a los atributos de las orden y a los temas relacionadas con su historia panegírica, presentan también en su eje principal presidiendo todo el conjunto la imagen titular –el Salvador en Verónicas o la Virgen del Carmen en la iglesia del mismo nombre–, aunque a veces se trata de llevar al exterior la existencia dentro del templo de imágenes de gran devoción, como la Virgen de los Remedios en la Merced (Figura 3A) o la Virgen de la Arrixaca en San Agustín (hoy San Andrés).

El derecho de patronazgo también puede reflejarse en el retablo, de la misma manera que los propietarios de las capillas tenían la facultad de colocar el escudo familiar y así constaba en los documentos sobre esta materia, pues como se decía en un viejo pleito del siglo XVI «las armas en nuestros tiempos son lenguas mudas que dicen señorío sobre todo lo que están». Sin embargo, el distintivo que manifestaba la posesión de la capilla podía situarse en cualquier otro lugar de ésta que fuera más visible y no obligatoriamente sobre el retablo. En el retablo de la iglesia de San Pedro lucen las armas de la familia Saavedra, puesto que la capilla mayor fue comprada por Diego Saavedra Fajardo en 1642, razón por la cual Pedro Saavedra, Barón de Albalat, tuvo que entrar en pleitos con la parroquia, ya que al construirse el nuevo retablo en el tercer cuarto del siglo XVIII no se reincorporó el escudo³³ (Figura 2B).

Posiblemente, un caso singular sea el de la iglesia de San Juan de Dios, porque a a las insignias de la orden había que añadir las del cabildo catedralicio –primitivo dueño del templo hasta que lo cedió en el siglo XVII, aunque sin perder el patronato–, las de la ciudad de Murcia, las del prelado que colaboró económicamente en la reedificación y las de José Marín y Lamas que costeó la obra, y todas ellas ubicadas con arreglo a un plan protocolario en cuanto al sitio y al tamaño. Por tanto, el jarrón con azucenas se situó en el arco de la capilla mayor, de donde tuvo que desplazar al de la orden hospitalaria colocado inicialmente; en frente fue emplazado el del obispo, flanqueado en las enjutas del arco por el de Murcia, a su derecha, y el de Marín y Lamas, a su izquierda. De la fachada se mandó quitar el escudo de la orden, que estaba situado bajo el medallón mariano, permaneciendo sólo el del cabildo en la parte superior, respetándose, en cambio, el que aún se conserva en una puerta de acceso al antiguo hospital, inmediata a la iglesia³⁴. Quiere esto decir que el benefactor podía obtener licencia del propietario para que su acción quedara significada a través de su escudo, que

32 GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: a. c.; y GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: «Murcia: un paradigma urbano del barroco», en *Murcia Barroca*, Murcia, 1990, pp. 50-55.

33 GONZÁLEZ CONDE, D.: «El Patronato de los Saavedra en la parroquia de San Pedro», *La Verdad*, 22 Noviembre 1915; LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C.: «Alas a la investigación», *Revista de la Universidad de Sao Paulo*, XXII; 39, 1961, pp. 291-310 y «Los enterramientos de la familia de Don Diego de Saavedra Fajardo, en las capillas de su patronato de San Pedro de Murcia», *Hidalguía*, XVII, 1956; y AGÜERA ROS, J.C.: «Los herederos de Don Diego Saavedra Fajardo, promotores de obras en San Pedro de Murcia (1652)», *Monteagudo*, num. extraordinario dedicado a Saavedra Fajardo, 1984, pp. 127-138.

34 PEÑA VELASCO, C. de la: *Murcia. Escudos del Archivo Municipal de Murcia*, Murcia, 1992, pp. 223-227. Además, una inscripción en la fachada detalla quiénes fueron los benefactores.

se alzaba en un lugar secundario, aunque a veces el testimonio de su generosidad quedaba relegado al mero testimonio de una inscripción. Como patrono de la capilla mayor del antiguo templo mercedario y como benefactor que «hizo el retablo, y lo doró, y puso en el diferentes reliquias», Joaquín de Olmeda y Aguilar tuvo el privilegio de que sus escudos heráldicos se colocaran flanqueando el de la orden en el cascarón que se levantaba sobre el arco del camarín (Figura 3B), pero también constaba en una lápida donde se refería lo indicado³⁵.

Igualmente, la presencia de escudos en las portadas de los templos es también signo distintivo del patronazgo ejercido por quienes han contribuido a financiar las obras o han ayudado a la fundación. En el imafrente catedralicio campean sobre las puertas laterales las armas del cardenal Belluga y de la ciudad de Murcia como reconocimiento del cabildo a quien desde Roma había alentado la construcción de la nueva fachada y al concejo que también había colaborado en la ejecución de la empresa.

En las portadas de las parroquias existe una mayor claridad iconográfica, sin la confusión, mejor dicho acumulación, que suele darse en las de los templos conventuales. Generalmente se incorporaba la advocación titular que recibía culto en esos centros religiosos, con lo que la identidad y definición de estos edificios se patentizaba a la vista de todos. Así, ocurrió con el altorrelieve de Santa Eulalia, para la fachada principal del templo del mismo nombre, o los medallones de la iglesia de San Nicolás, el magnífico relieve que antes presidía el frente de San Antolín (hoy en el interior), así como en el proyecto original de San Juan Bautista. Todos ellos reflejan la apoteosis del titular, no ofreciendo duda alguna en cuanto a su identificación. La ausencia del titular, pero no de su atributo, es menos frecuente; no obstante, puede recordarse que sobre la puerta principal de San Pedro se colocaron las llaves y la tiara papal y, sobre los ejes de las pilastras extremas, se situaron las pequeñas esculturas de San Pedro y San Pablo que, como se sabe, encierra un simbolismo anterior al cristianismo, al remontarse a las divinidades que protegían las puertas de las ciudades en el mundo oriental (Figura 2A).

A veces puede existir cierta complementariedad entre exterior e interior, como se observa en el convento de las monjas agustinas del Corpus Christi, donde la titularidad del mismo queda patente en la portada con la custodia en la hornacina principal y, en cambio, en el retablo el protagonismo lo ostenta el santo obispo de Hipona, fundador de la orden, junto a otros bienaventurados relacionados con ella (Figuras 4A y 4B). Esta complementariedad llega a su cénit en la cúpula que desarrolla nuevamente el mensaje eucarístico con la adoración, por una multitud de querubines y serafines, del Cordero recostado sobre el libro de los Siete Sellos. Dentro de esta misma línea de correspondencias es posible encontrar un programa que se desarrolla desde el frontis hasta el presbiterio, por ejemplo, en la parroquial de San Miguel, donde el titular aparece sobre el acceso principal del templo, entre San Pedro y San

35 En este caso el tema se complicó más debido a que la imagen milagrosa de la Virgen de los Remedios, situada originariamente en la capilla colateral del evangelio, pertenecía a los Andosilla. Con posterioridad al traslado de la escultura al camarín del altar mayor, Manuel Francisco de Solís Gorraya Ocio y Andosilla, como poseedor de los vínculos de la casa, hizo valer sus derechos y, no pudiéndose colocar su escudo en el retablo por pertenecer entonces la capilla a la familia Pacheco, se acordó ponerlo en el camarín (PEÑA VELASCO, C. de la: *El Retablo Barroco...*, o. c., p. 344).



Figura 5A. Iglesia Parroquial de San Miguel. Portada.



Figura 5B. *Iglesia Parroquial de San Miguel. Retablo Mayor.*

Pablo, como guardianes de la iglesia, y, frente a la simplicidad del mensaje exterior, se presenta en el interior una apoteosis en el que los siete arcángeles y la Fe se despliegan por el conjunto del retablo, en el que aparece también el tabernáculo con relieves relacionados con la Eucaristía (Figuras 5A y 5B).

Protectores y donantes tuvieron la posibilidad de sugerir la presencia de santos y advocaciones en retablos y fachadas. Su voluntad se manifiesta en la inclusión de algunas de sus devociones, que nunca interrumpen el contenido fundamental del discurso; de ahí que sean desplazadas a las calles laterales de los retablos, como ocurría en el de San Nicolás, del que desaparecieron San Diego y San Mateo, según se puede apreciar en viejas fotografías. Eran los santos patronos del benefactor que costeó la reconstrucción del templo a mediados del siglo XVIII, el médico Diego Mateo Zapata. Menos frecuente es su inclusión en las fachadas, tal como se observa en la iglesia del que fuera convento de carmelitas calzados de Murcia, donde figuran San Felipe y Santa Catalina, santos patronos del matrimonio formado por Felipe García Ros y Catalina Faz y Ros que impulsaron la finalización de las obras del templo, cuya construcción se dilataba en exceso³⁶.

Como se ha podido comprobar, una misma mentalidad regía en retablos y portadas, puesto que la sociedad para la que se hacían era la misma, aunque se dieran matices diferentes. La clave de lectura puede ser común, pero las complejidades se acumulan en la capilla mayor, concebida como «theatro de esta Santa Iglesia», según el Padre Paxarilla³⁷, del que el retablo constituiría el escenario. Un escenario donde ya no interesaba plasmar un mensaje secuencial y narrativo, como el que se mostraba en siglos anteriores; porque en el siglo XVIII murciano la dimensión semántica se estableció normalmente por medio de esculturas, con una arquitectura dominando visualmente que se convertía así en soporte de la imagen. En el último tercio de esa centuria, al simplificarse las formas y descartarse el paroxismo decorativo anterior, el número de esculturas de los retablos se redujo considerablemente y, por tanto, los elocuentes mensajes anteriores pasaron a quedar relegados a una imagen de culto, en todo caso, rodeada de las figuras alegóricas de las virtudes. Las arquitecturas fingidas del pintor italiano Pablo de Sistori que adornaron los templos murcianos son demostrativas de este cambio de gusto, que también se presentó bajo otros sistemas. La escultura de Santa Eulalia, titular de la parroquia de igual denominación, no va acompañada de otros santos; si bien, en simuladas repisas y en los ángulos del frontón se reparten las cuatro virtudes cardinales. De similares características era el desaparecido retablo principal del templo carmelitano³⁸.

Menor complicación en el programa iconográfico presentan las portadas de capillas singulares, que se encuentran adosadas preferentemente a templos de órdenes religiosas³⁹. Difícilmente podía admitirse que estos pequeños recintos de culto tuvieran accesos que lle-

36 HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. y PEÑA VELASCO, C. de la: «El Convento de Carmelitas Calzados de Murcia», *Imafronte*, n.º 8-9, pp. 243-255.

37 PAXARILLA Y MOYA, B.: *Sermón panegyrico historico que predico en veynte y quatro de Enero de este presente año de 1734, dia de la festividad de la dedicación de la Santa Iglesia de Cartagena el M.R.P.M....*, Murcia, 1734, p. 9.

38 MOYA GARCÍA, M. L.: o. c.

39 En la capilla del palacio episcopal, el tema es diferente puesto que no tiene significación al exterior y se oculta tras la fachada septentrional del edificio.

garan a rivalizar con la fachada principal de la iglesia; era una cuestión de jerarquización monumental y formal que presidía la configuración de la arquitectura eclesiástica. En cambio, este criterio no se puede aplicar a los retablos que reciben un tratamiento similar al de los ejemplos ya comentados. Pueden citarse la capilla del Rosario, adosada a la iglesia de Santo Domingo, donde se levantó un retablo que sufrió las consecuencias de la Guerra Civil, y la iglesia de la cofradía de Jesús, colindante con el antiguo templo agustino, después iglesia parroquial de San Andrés. Este último es uno de los más significativos, ya que el espacio primitivo, tan solo una capilla, se convirtió, tras la ampliación de su perímetro, con la adquisición de solares anejos, en un gran edificio octogonal a partir de 1679, que aún habría de sufrir reformas un siglo después⁴⁰. Dentro de este mismo ámbito conviene mencionar la capilla de San José, junto a la iglesia de Santa Eulalia y la desaparecida capilla de la Purísima, colindante con el también destruido convento de San Francisco en el Plano del mismo nombre.

Las tipologías pueden ser reiterativas e intercambiables de un templo a otro, tanto en la configuración de su estructura arquitectónica como en la delimitación de sus frentes exteriores. Sin embargo, la identidad de los edificios religiosos viene proclamada explícitamente por las esculturas que se despliegan desde las fachadas, cuya monumentalidad en este sentido es lo menos importante, hasta la eclosión del santuario, al confluir en el retablo todos los mensajes que sus promotores han querido plasmar, ofrecer y presentar, y eso, evidentemente, depende de las condiciones específicas de cada centro religioso.

40 BELDA NAVARRO, C.: o. c.