

El retablo en Murcia durante el siglo XVII: algunos ejemplos representativos de Lorca

PEDRO SEGADO BRAVO

SUMMARY

The beginning of the 17th century witnessed the predominance in the Baroque of Lorca, particularly with regard to altarpieces, of the influence of late Renaissance enriched by two other characteristic trends: the Herrerian, originating through the Court, and the Granadine, directly from the city of Granada, which is of unquestionable importance in Spanish Renaissance.

It was not until the second half of the 17th century that a Levantine influence, introduced by Orihuela artists familiar with Italian Baroque, was incorporated into the Baroque of Lorca. During the 17th century, Lorca's altarpieces were influenced by all three stylistic trends, the variations of which with time were to shape the definitive style. But this definitive style, which is and can be called true Baroque, did not really appear in my opinion until the end of the 17th century.

La documentación del siglo XVII hasta su último tercio pone de manifiesto la carencia de datos suficientes sobre la personalidad de los artistas que dejaron su huella en el arte lorquino de este período, al menos con el rigor suficiente que permitiera la formación de un corpus organizado de aquéllos. Esto no quiere decir que hubiera una penuria total de artífices, si bien los posteriores condicionamientos socio-económicos de la ciudad de Lorca, reflejando el panorama general de bienestar de los años de los Borbones como es natural, favorecerán un alza del arte.

Durante la primera mitad del siglo XVII fueron en su mayoría artistas modestos, aunque eficientes, los que forjaron la retabística lorquina, que se muestra en estas décadas peculiar. A caballo entre los moldes del bajo Renacimiento y el principio del Barroco, estos artistas lograron cumplir su cometido, pero no adecuaron los modelos artísticos de Lorca a las nuevas corrientes o exigencias que penetraban poco a poco de forma tímida, sin desechar los del

Renacimiento. Es más, habrá que esperar hasta el último tercio del siglo para que irrumpa de modo estable en el panorama artístico de la ciudad el Barroco y se implante con firmeza.

En las primeras décadas del XVII impera en el despuntar de este barroco lorquino concretado en la retablistica, la tipología del bajo Renacimiento enriquecida por dos corrientes características que lo influyen: la herreriana, proyectada a través de la Corte, y la granadina, irradiada directamente de esta capital y cuyo protagonismo es indiscutible en el período del Renacimiento español. De hecho, algunos artistas más destacados que llevaron la dirección de las obras en Murcia como Pedro Monte de Isla, maestro mayor de las obras del Obispado o Juan Sánchez Cordobés, escultor, o el también escultor Cristóbal de Salazar, entre otros, y que pasaron posteriormente a Lorca, venían de Granada.

Habrà que rebasar la mitad del siglo XVII para que en el barroco lorquino, cuyas pulsaciones van a tenor del murciano, se implante una influencia levantina, concretamente llevada por artistas oriolanos, que estaba familiarizada con los moldes del barroco italiano. El retablo lorquino durante el siglo XVII experimentará, así pues, sobre la base esquemática expresada, las incisiones de esta triple corriente estilística, cuyas variaciones a través del tiempo plasmarán finalmente el cuadro definitivo emanado del boceto. Pero este cuadro definitivo, el que es y se llama plenamente barroco, a nuestro juicio sólo aparece realmente en los últimos años del XVII¹.

Destacamos también que en este período el barroco lorquino no despunta en especial por ninguna característica de estilo peculiar u otras connotaciones que le hipercharactericen, girando en la órbita del que surge en la ciudad de Murcia y, en general, en todo este reino.

Por otra parte, la mayoría de estos retablos, por no decir todos, desaparecieron al correr del tiempo bien por remodelaciones sobre su propia estructura intrínseca que los convirtieron en piezas de arte más acordes a la nueva sensibilidad que se avecinaba en el siglo XVIII, o bien por acontecimientos históricos que en principio nada tienen que ver con la obra de arte en sí misma, como traslados, accidentes, guerras o dejadez por parte del entorno social que en su momento los exigió.

La documentación sobre Lorca, volviendo a ella, aporta los suficientes datos descriptivos que permiten reconstruir la expresada tipología y los elementos decorativos de los retablos, así como detalles de índole social sobre sus patrocinadores. En general, dicha tipología, ejecutada mayormente en madera, se sintetiza en un sólo cuerpo, rematado por ático y alzado sobre banco. El cuerpo central está formado por tres calles, limitadas por columnas en la mayoría de los casos, y con una cornisa saliente. El retablo lorquino de estos años denota rotundamente un predominio de la pintura sobre la escultura, como elemento decorativo básico en el cuerpo central y en el ático. Este toque retardatario no es privativo de Lorca, sino que es sintomático en el retablo murciano de este período. Lo que evidencia una ausencia en la región de buenos escultores durante el siglo XVII subsanada por la existencia de un grupo nada desechable de pintores, muchos de los cuáles eran llamados a Lorca de puntos

1 Para todo este panorama en la diócesis de Cartagena-Murcia, básicamente, C. BELDA NAVARRO, «Escultura», en *Historia de la Región Murciana*, Murcia 1980, tomo VI, pp. 320-361. Como obra fundamental de conjunto, J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España, 1690-1770*. Madrid 1983. Idem, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993. V.V.A.A., «El retablo español», en *Imafronte*, n.º 3-4-5. Murcia, 1989.

lejanos, o bien eran nacidos en dicha ciudad como es el caso de Miguel de Toledo. Los pocos escultores que se documentan estaban, sin duda, empeñados en las obras de la Catedral de Murcia que monopolizaban estos años a los representantes mejores de dicho gremio².

RETABLO DE LA CAPILLA MAYOR DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE LA MERCED

En 1603, el capitán y regidor de Lorca Don Gómez García de Alcaráz, hijo de Don Antonio García de Alcaráz, patrono de la capilla mayor de la iglesia del convento de Nuestra Señora de las Mercedes de dicha ciudad, decidió adornarla con un retablo aunque no estaba obligado a hacerlo según se especificaba en las condiciones que se hicieron al conceder el convento dicho patronazgo³. Para ello, contrató con el carpintero Juan García⁴, vecino de Totana, su ejecución según el «orden y proporción de la muestra y modelo en papel pintado» que dicho capitán le entregó en presencia del escribano y testigos. Para dar fe de ello, el notario puso su rúbrica a espaldas de dicho modelo y pintura, el cual sería devuelto una vez finalizado su trabajo para comprobar si Juan García había cumplido las condiciones y requisitos expuestos, siendo uno de ellos el que dicho retablo se adecuaría a la forma ochavada de la capilla mayor. El material empleado en su realización sería madera de pino, cortado en buen tiempo y sazón. El precio estipulado por su realización fue de 250 ducados, fraccionados en tres plazos, el primero el 1 de julio de 1603, el segundo a los seis meses y el tercero a la entrega del retablo que sería el 1 de julio de 1604. Por lo tanto, el tiempo de ejecución sería de un año. Una vez ejecutado, sería trasladado a Lorca desde Totana donde se pintaría

2 Resulta sintomático que en Lorca, al igual que en otros puntos importantes de la Región, se contratase durante este periodo a carpinteros para la ejecución de retablos los cuales, como es sabido, se identificaban muchas veces con los ensambladores. E, incluso, algunos de ellos se titulaban escultores.

3 AHL, Leg. 295, ante Ginés de Morata, 1619 y otros años, 3 de diciembre de 1609, Fol. 543, ss. La concesión del patronazgo a don Antonio García de Alcaráz se sabe precisamente por la información suministrada en este protocolo, según la cual uno de sus hijos y heredero, el capitán D. Gómez García de Alcaráz, se comprometió a hacer el retablo de la Capilla Mayor, puesto que no se obligaba en la escritura de concesión de patronazgo al requisito de construirlo. A. R. Chancillería de Granada, 3.^a 729-11, Conventos, 1727-1732, documenta que el primer poseedor para hacer el retablo de la Capilla Mayor fue D. Antonio García de Alcaráz, y que en 1609 se revocó la escritura en su hijo D. Gómez.

Un ejemplo del relativo estado de abandono a que había llegado la Iglesia antes de la mitad del siglo XVII, puede deducirse, por cita un ejemplo, de la venta de la Capilla llamada de los Valdeses, dicha también de Nuestra Señora de los Angeles y de San Antonio, al licenciado D. Juan Navarro Sola, en que se detalla que «esta Capilla estaba muy deteriorada, al igual que parte de la Iglesia». Vid. AHL, leg. 328, ante Jerónimo Ferrer, 1626-27, 5 de marzo de 1626, fol. 34 v.

En 1727 Jerónimo Caballero realizaría el retablo nuevo cuyo primer cuerpo se encuentra en la capilla mayor de la actual iglesia de San Mateo de Lorca.

Todas las referencias a los datos de archivo están tomadas de nuestro estudio, *Arquitectura y retabística en Lorca durante los siglos XVII y XVIII*, Tesis Doctoral, leída en la Facultad de Letras, Universidad de Murcia en 1987.

4 A.H.L. Leg. 222, ante Melchor de Caicedo, 27 de mayo de 1603. M. MUÑOZ CLARES, *Miguel de Toledo. Pintura lorquina de la primera mitad del siglo XVII*, Murcia, 1993. pp. 55-56. El autor de las pinturas sería el pintor Francisco García.

los tableros y se doraría el retablo. También se comprometía que estaría presente a la hora de asentarlo en la capilla mayor.

Las dimensiones de dicho retablo serían 24 palmos y medio de ancho y 34 palmos de alto. Como la capilla mayor era ochavada, dicha anchura estaba compartimentada de la siguiente manera: 13 palmos y medio correspondiente al lado central mientras que de los laterales se tomarían cinco palmos y medio.

En cuanto a su tipología respondía a un retablo de dos cuerpos y ático sobre banco y zócalo y tres calles. En la parte central del banco, iría encajado un sagrario para el Santísimo el cual no podía sobresalir más de lo que lo hiciese el retablo del banco. El primer cuerpo, de orden dórico, estaría formado por tres calles delimitadas por seis columnas de fustes estriados. En la calle central, habría un tabernáculo para la imagen, ya ejecutada, de Nuestra Señora de los Remedios con pilastras alrededor y una venera sobre la cabeza de dicha imagen. En las entrecalles laterales habría tableros de tres palmos y medio de ancho y de alto aproximadamente la de una persona ya que en ellos se debía de pintar un santo «tan grande como el natural». En los ángulos de dicho ochavo irían dos columnas «hermanadas», es decir pareadas.

El segundo cuerpo, mantenía la misma distribución que el primero pero con columnas jónicas y tableros en las tres entrecalles. Dichos tableros irían encolados a cola de milano y con barrotes recios para que no pudiesen hendirse ni abrir. En ellos irían también imágenes pintadas. El tercer cuerpo o ático, estaría formado por dos columnas, se supone que corintias, con arquitrabe, friso y cornisa y con cartelas. Dichas columnas enmarcarían un tablero donde se pintaría un calvario con Cristo crucificado y la Virgen y San Juan a los lados. Todo ello estaría rematado por un frontispicio donde se pintaría un Dios Padre con nubes y ángeles y una cruz encima. A los lados irían pirámides.

La unión del segundo y el tercer cuerpo se haría por cartelas y encima de ellas se colocarían pirámides.

Aunque no se conoce el autor de la traza se podría especular con el nombre de Pedro Monte de Isla entonces maestro mayor de la Diócesis de Cartagena.

RETABLO DE LA CAPILLA DE SAN CLEMENTE DE LA COLEGIAL DE SAN PATRICIO

Este retablo constituye el arquetipo más usual en Lorca durante período. En 1598 se encargó su ejecución, mediante contrato, al carpintero Alonso Sánchez según el diseño dado por el pintor flamenco y afincado en Murcia Artus Tizón. La iniciativa se debió al capitán de Lorca D. Martín Leonés Navarro que, poseedor de la Capilla de San Clemente, quiso adornar ésta con un retablo en el que predominasen las pinturas⁵. Parece que su tipología

5 Ver M. MUÑOZ BARBERÁN, «Los artistas y la vida cotidiana», en *Historia de la Región Murciana*. Murcia, 1981 tomo V, p. 402. Para conocer con detalle las vicisitudes de este retablo hay que remitir a la descripción manuscrita e inédita de Joaquín Espín Raél. Refiriéndose a la Colegial de San Patricio antes de 1936, especifica que

gustó o se popularizó bastante entre los entendidos, ya que muchos encargos posteriores estaban obligados a seguir dicho retablo y en los contratos se lee textualmente «que se haga a imitación del de San Clemente de San Patricio».

RETABLO DE LA ENCARNACIÓN DE LA COLEGIAL DE SAN PATRICIO

El contrato del retablo de la Encarnación, en 1600, perteneciente también a la Colegial y encargado por Francisco Ruiz de Quirós, indica formalmente el esquema del de San Clemente⁶. En este retablo de la Encarnación también el ejecutante fue Alonso Sánchez, siendo todavía más normal que no difiriese en nada del de la Colegial.

El esquema se detalla como sigue. Sobre el banco debían alzarse cuatro columnas estriadas. En el primer orden (es decir, cuerpo del retablo) irían tres tableros y en los tres tableros, cuatro pilastras. Sobre la parte superior del cuerpo principal, un friso con cornisa resaltada. Otro tablero con dos columnas y dos pilastras debía elevarse sobre el friso y dos cartelas con sus remates. Encima del lienzo que constituía el ático, se exigía un frontispicio con una cruz cuadrada en su punta y dos remates a sus lados. El retablo debía de tener un palmo más de ancho que aquel de Martín Leonés en la Colegial, es decir el de San Clemente, y exceder también en un tercio más la altura del modelo. Todo se ejecutaría «según la traza y modelo del papel que está pintado y dibujado en dicho retablo».

Está claro que se presentó un boceto al artífice ejecutante, quizá aquel obra de Tizón. Al carpintero Alonso Sánchez se le pagaron 40 ducados en la forma ya tradicional de tres fracciones sincronizadas con el principio, mitad y el asentamiento y fin de la obra, sólo por ejecutar la obra «con sus manos», ya que la madera, clavos y aditamentos corrieron a cargo de Ruiz de Quirós. El pintor requerido para la decoración iconográfica fue Francisco García a quien se le pagaron, también en tres partes, 180 ducados por la totalidad de la pintura y también el dorado, operaciones que realizaría un año después como máximo de la terminación del retablo. Este se colocaría en su capilla perfectamente terminado en su arquitectura, pintura y decorado⁷.

la «Capilla de San Clemente, propiedad de Martín Leonés Navarro, está adornada por un retablo con columnas y frontón triangular cuyo nicho central lo ocupa una imagen de talla de San Clemente, Patrón de la ciudad de Lorca» que, según Espín, era de factura regular y de la misma época que el retablo. El resto lo ocupaban tablas de Vírgenes y Santos. Encima del nicho central aparecía un lienzo de la Anunciación y en el banco o predela, varios bustos de Santos también en pintura que adaptaban sus posiciones a la poca altura que en sí tenían los tableros. El propio Espín dice que este retablo era idéntico en su disposición al de la Capilla de la Encarnación, especulando que pudieran ser de la misma mano. Lo fecha, y con razón, en las postrimerías del siglo XVI. Agradecemos personalmente a los hijos y familiares del desaparecido estudioso lorquino los datos inéditos que nos han permitido consultar de las notas del citado.

6 A.H.L., leg. 209, ante Luis Martínez Salazar, 10 de junio de 1600, fol. 207.

7 El pintor Francisco García era importante en el reino de Murcia en este tiempo y en estos mismos años residía en Murcia trabajando en la Capilla de los Vélez. Vid. A. BAQUERO ALMANSA, *Los Profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia, 1980, (2.^a ed. a la original de 1913), p. 75. Sobre la figura de este pintor, vid. J. AGÜERA ROS, *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia un centro del Barroco español*, Murcia, 1994, M. MUÑOZ CLARES, *Miguel de Toledo. Pintura lorquina de la primera mitad del siglo XVII*, Murcia, 1993.

La pintura sería al óleo, poniendo especial atención en las tonalidades. El dorado, en los mismos sitios y engarces que mostraba el retablo de Martín Leonés, de manera que «tanto las figuras como matices y dorados estén perfectamente a contento del dicho Francisco Ruiz». La iconografía está perfectamente detallada. En el frontispicio, había que pintar un Dios Padre. En el tablero del ático, un Cristo Crucificado y la Magdalena abrazada al pie de la cruz. En el cuerpo principal, la Encarnación ocuparía un puesto preferente, el del tablero central, y a ambos lados los lienzos mostrarían a San Francisco y a Santa Catalina mártir coronados por unas cartelas rectangulares y pequeñas con la advocación Ave María, a la par que *Gratia plena* debería leerse en otras iguales colocadas a los pies de estos Santos, que, como se ve, son los patronos onomásticos del matrimonio que manda realizar el retablo. En el cuadrado central, se pintarían dos ángeles con las palabras de la consagración (Figura 1) y en los laterales, los escudos con las armas propias del blasón de los Ruiz de Quirós.

Este retablo mantiene también una clara semejanza tipológica y de estilo con el retablo de San Sebastián de la Iglesia de Santiago de Jumilla y el de la Parroquia de Yeste (Albacete) (Figura 2). Ambos atribuidos al pintor Artús Tizón⁸. Personalmente, veríamos una conjunción entre el cromatismo visto por Espín en las tablas del retablo de la Anunciación, pintado por Francisco García, y el que ahora es patente en el de San Sebastián de Santiago de Jumilla, cuya adjudicación a Tizón es mera hipótesis. Su autoría podría atribuirse a Francisco García y sólo la coyuntura de la destrucción del de Lorca en 1936 puede impedir un veredicto definitivo sobre tal cuestión.

A partir de este momento, puede afirmarse que el retablo de la Anunciación marcará todo un esquema que, con mayor o menor énfasis, se implantará en la retablística de Lorca en las décadas anteriores a la mitad del siglo. Todos los retablos mostrarán pinturas y será Miguel de Toledo, padre de Juan de Toledo, el artista que prácticamente ejecutará todas las tablas, en calidad casi de monopolio artístico, hasta rebasada la década de 1650⁹.

EL RETABLO DE LA ASUNCIÓN DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO

El retablo de la Asunción perteneciente a la Capilla de la Iglesia del Convento de Santo Domingo, también de Lorca, se contrató en 1618. El regidor Don Juan Ruiz Jiménez, propietario de dicha Capilla, se concertó con el pintor Miguel de Toledo para la ejecución de las tablas, ignorándose hasta el momento quién realizó la estructura en madera¹⁰. Esta repite el arquetipo del retablo de la Encarnación, es decir un banco o predela sobre el que se apoya el

8 M. MUÑOZ BARBERÁN, cit., p. 412 ss. Estas paginas aportan datos básicos para el conocimiento del pintor Tizón y el ambiente artístico de esta década.

9 Como obra fundamental para el estudio de la vida y obra de este pintor vid. M. MUÑOZ CLARES, *Miguel de Toledo, Pintura lorquina de la primera mitad del siglo XVII*. Murcia, 1993. También M.^a V. CABALLERO GÓMEZ, *Juan de Toledo. Un pintor en la España de los Austrias*. Murcia, 1985, que introduce en las pp. 47-65 de su obra la figura de Miguel de Toledo, padre de Juan, aunque haciendo hincapié en su periodo artístico coincidente con su estancia en la ciudad de Murcia, igualmente AGÜERA ROS, ob. cit.

10 A.H.L., leg. 276, ante Cristóbal de Aguilar, 30 de diciembre de 1618, fol. 284.

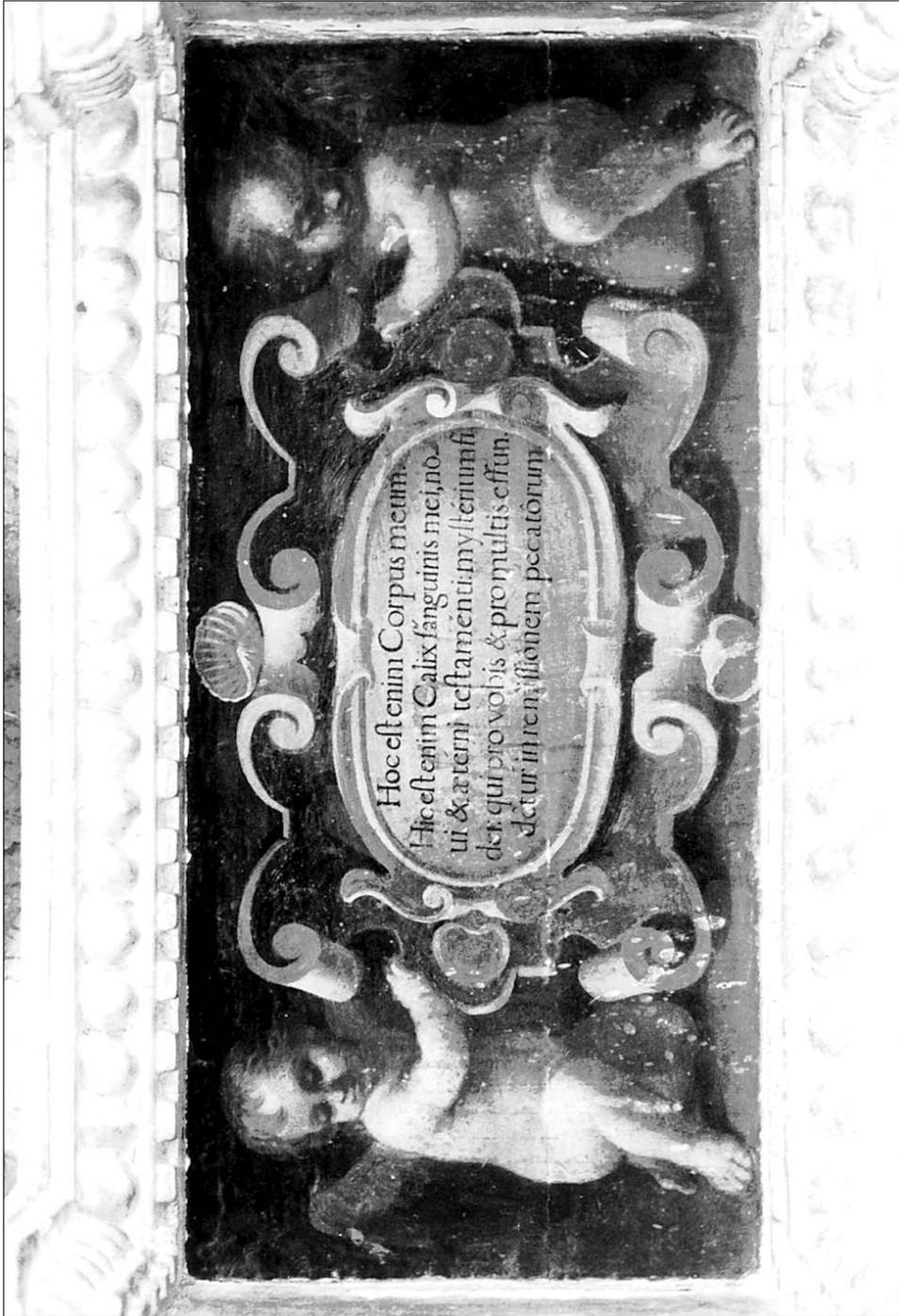


Figura 1. Iglesia de San Francisco de Lorca. Retablo. Detalle con fórmula de la Consagración.



Figura 2. *Iglesia Parroquial de Yeste (Albacete). Retablo.*

cuerpo principal o único, dividido en tres calles por cuatro columnas y rematado por un ático que se corona por un frontón triangular.

La iconografía elegida para las pinturas es lo que reviste mayor importancia. La tabla central mostraría la Asunción de la Virgen que debería adaptarse a las dimensiones del table-ro, destacando como motivo principal, e ir acompañada de seis ángeles serafines que rodearían su elevación hacia el cielo, mientras que en la parte inferior los Apóstoles junto al sepulcro presenciarían el hecho¹¹. En la tabla derecha, aparecería San Juan Bautista en el desierto y en la izquierda el Ángel de la Guarda con un ánima. El Santo corresponde, sin duda, al patrón onomástico del Regidor y la segunda iconografía citada reviste más profundas connotaciones iconológicas. Parece que hasta el momento citado la iconografía habitual era asociar al Ángel custodio con figuras de niños, destacándose así, dentro del mensaje pedagógico que el propio arte implicaba, la misión específica del primero, que es velar por los humanos y nada mejor que representar al Ángel unido a la inseguridad connatural a la infancia. En la tabla citada del retablo de la Asunción, se ha dado un paso más en el mensaje iconológico transponiendo la figura humana a su alma inmortal. Efectivamente, el Ángel de la Guarda que había acompañado a la persona durante toda su vida, no la abandonaba en la hora de su muerte y guiaba su alma hasta el Purgatorio donde la tutelaba hasta que, finalmente purificada, alcanzaba el Cielo. Este era el sentir popular consagrado por una larga tradición ininterrumpida en la piedad del creyente y sancionada definitivamente en el culto católico por la autoridad del Papa León X en julio de 1526. Opinamos que el retablo de la Asunción ofrece en estos aspectos iconológicos una prueba de modernidad, de estar al día en los usos culturales del momento¹².

El ático mostraría la Resurrección del Señor acogiéndose a un esquema que integraría seis figuras, sin especificarse absolutamente nada más. Se presume que el pintor sabría perfectamente a qué personalidades atenerse, conforme a las representaciones usuales en estos años de este mismo tema. Puede jugarse, no obstante, con la imaginación. Siendo Jesucristo Resucitado el motivo principal de la escena, los soldados romanos, en número múltiple conforme a un uso iconográfico tradicional, lo acompañarían, unos dormidos, ya otros con estu-por conforme a la voluntad del artista. Estos son los personajes que, según el relato evangélico, estuvieron físicamente implicados de forma más directa que cualquier otro con el acon-

11 Para la narración de la dormición y asunción de la Virgen, vid. preferentemente J. DE VORAGINE, *La legende dorée*, París 1967, tom. II, p. 86 y ss. donde se remite a las fuentes antiguas constituidas preferentemente por el Evangelio apócrifo asuncionista de San Juan que en sus caps. 39, 44, 48 y todo en general ofrece detalles importantes para su traslación a la iconografía. Interesante también el apócrifo de Juan, arzobispo de Tesalónica. E. MÂLE, *L'art religieux du XVIIIe-siecle, (preface de A. Chastel)*, París 1984, 2.ª ed. a la de 1951, p. 304 aborda en profundidad la citada iconografía en la historia del arte pictórico relacionando positivamente su expresión en el barroco con su herencia renacentista. también, D. ANGULO IÑIGUEZ y A. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid 1969.

12 Resulta fundamental para todo lo relacionado con el Ángel de la Guarda, arranque de su culto, extensión, y variedad de su iconografía en el arte, las paginas que le dedica E. MÂLE, cit., dentro del cap. VII «Les devotions nouvelles», concretamente p. 261 ss. Está claro que, iconográficamente, el estilo del Ángel custodio popularizado por el veneciano Annibale Carracci fue muy del gusto del arte español en las primeras décadas del siglo XVII, cuando ya el citado culto había sido defendido por San Francisco de Sales, y jesuitas en general, frente a los ataques de luteranos y calvinistas.

tecimiento de la Resurrección aunque no lo percibieran. Parece que la iconografía no era exigente ni rígida en las variaciones que el artista lograra sobre la teología básica implícita a la resurrección, especialmente en lo tocante a los personajes complementarios. Pero Jesucristo, concretamente, debía de adaptarse formalmente al mensaje bíblico especificado textualmente por los Evangelistas.

La pintura medieval constituyó un buen arranque de todo esto, representando al Señor Resucitado en el acto físico de salir del sepulcro abierto, extendiendo una de sus piernas fuera de lo que para la mayoría de los artistas era un sarcófago de piedra. Era una imagen de profundo valor propedeúico, donde primaba, desde luego, lo ingenuo y popular sobre lo teológico. Este esquema de base se hizo vigoroso en la tradición artística hasta entrado el Renacimiento y fue en el Concilio de Trento donde los teólogos de la Contrarreforma se plantearon una adecuación más perfecta entre doctrina y plástica: el Señor resucitado asumió un cuerpo inmortal que ya no estaba sujeto a las leyes de la materia y, por tanto, podía traspasar los obstáculos. Según el Evangelio, nadie presenció como testigo ocular el hecho físico de la Resurrección (Juan 20, y todos los sinópticos). Por tanto, el Señor resucitó y atravesó el recinto material del sepulcro sin tocar éste para nada ni realizar ningún movimiento que presupusiese un sepulcro abierto. Y era también mejor plasmar su figura en actitud triunfante, como ingrátida. La intención trentina fue conseguir que, poco a poco, la iconografía histórica se adaptase a estas conclusiones teológicas y puede decirse que lo logró, aunque no de modo rotundo. Si bien los lienzos de Annibale Carracci o Martín de Vos, por citar algunos ejemplos, y en España Juan Bautista Maino, responden a esta línea de pensamiento representando un sepulcro sellado, fue imposible arrebatar del arte la iconografía anteriormente citada, que bien podría ser llamada pretrentina. Resulta imprescindible la lectura del libro de Emile Male, cuya síntesis hemos parafraseado, para comprender a fondo estos trascendentales problemas¹³.

Añadimos a esto, a título particular, que la incisión de la sensibilidad popular en la iconografía completa del sepulcro podía tener variantes casi infinitas. La invención más sustancial, por decirlo de alguna manera, consistió en la versión de la tumba del Señor dada por algunos pintores, que la identificaron con el clásico sarcófago de piedra con tapadera, cuando es sabido por las fuentes que el mundo hebreo depositaba a los muertos, una vez preparados en su sudario, sobre una simple losa sin cubrir existente dentro del sepulcro propiamente dicho o galería funeraria practicada en la roca y cerrada con una gran piedra.

Siguiendo en el retablo de la Asunción, en la parte central del banco se pintarían las palabras de la Consagración entre dos ángeles y cuatro Santos, cuyas advocaciones serían dadas por Ruiz Jiménez, y en las basas de las columnas dos retratos que, aunque nada de ellos se especifica en el contrato, representarían a los dueños y devotos de esta Capilla, Don Juan y su esposa. En este sentido, el retablo es tributario de la tradición generada en el Medioevo y vigente en el Renacimiento, en que las figuras de patrocinadores devotos o propietarios, se representaban en una zona no predominante del conjunto.

El resto del retablo, es decir la madera de su estructura, iría dorado y estofado, y reparti-

13 E. MÂLE, cit., p. 250, dentro del cap. VI «L'iconographie nouvelle».

das por el friso «algunas tarjas de armas». Las tonalidades cromáticas serían suaves y delicadamente aplicadas con técnica al óleo. La fecha tope para su terminación se fijó en la festividad del natalicio de San Juan Bautista, 24 de junio de 1619, en que se colocaría en el altar de la dicha Capilla de la Asunción. Esta es la síntesis sobre el citado retablo perteneciente a Santo Domingo de Lorca y que se hizo, a decir del propio Ruiz Jiménez con una misión funeraria que cumplir ya que «él pidió propiamente ser enterrado aquí», y que en el arte se vería reflejada en la presencia del Angel custodio del ánima. Hagiográficamente, la presencia de la Virgen asunta y del Señor resucitado enlazado también a la Eucaristía, sacramento de Vida, desemboca en una clara iconología de triunfo sobre la muerte que animaría sin duda la esperanza de los difuntos allá depositados. Estos símbolos, profundamente vividos, y el culto implícito a los Santos desprendido de otras tablas, acercan la personalidad de este retablo a la más depurada trayectoria postrentina.

En 1625 es también la gestión artística de Miguel de Toledo la que ofrece pistas para seguir más o menos de cerca la actividad retablística en este primer cuarto del siglo XVII.

RETABLO DE LOS MÁRTIRES EN LA CAPILLA DE SAN BARTOLOMÉ DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DE LAS HUERTAS

El regidor D. Juan Ponce de León concertó con el citado pintor, que entonces era vecino de Murcia pero estante en Lorca, para que dorase, pintase y estofase un retablo que había mandado hacer para dicha Capilla. Aunque desconocemos la estructura arquitectónica así como su ejecutante, se podría hipotetizar que su tipología respondería a un retablo- relicario con hornacinas donde se instalan las arquetas con las reliquias, y que su autor pudo ser el carpintero Andrés García Ramos, muy activo estos años en Lorca, y al que también se le habían encomendado obras de importancia por este tiempo, como luego se verá. Miguel de Toledo tenía también que dorar y estofar cuatro medios cuerpos de Santos que debían colocarse en el retablo y cuya personalidad respondería a los mártires Sixto, Inocencio, Dionisio y Flora. La aparición, en cierto modo arcaizante, de estos bustos a modo de relicario viene justificada por la relación existente entre Ponce de León y el Maestre Provincial de la Orden Franciscana, quien permitió a dicho Regidor practicar obras dentro de la Capilla de San Bartolomé al objeto de acoplar dentro su propia capilla con finalidad funeraria y le entregó también las reliquias de los Santos citados que estaban en poder del convento¹⁴. Para termi-

14 A.H.L. Leg. 306, ante Julián Martínez Orenes, 19 de julio de 1625, fol. 324 v. Sobre dichos Mártires y las urnas que contenían sus reliquias así como su promotor el regidor Ponce de León, vease lo referido por el fraile franciscano Alonso de Vargas, en 1625, citado por MUÑOZ CLARES, ob. cit. p. 49-51. Parece claro que estas décadas y las anteriores son propicias para ensalzar la hagiografía, especialmente si los Santos han sido también Mártires. Y esta corriente postrentina que tiende a incrementar el culto a los Santos en contra del luteranismo, logra en la historia del arte una mayor demanda de medios cuerpos de Santos como relicarios. Comparese, vgr., con el busto de Santa Florentina y Santa Severa, cabezas de plata obra del genovés Ercole Gargano en 1596, y que se destinaron a la Catedral de Orihuela donde se encuentra en la actualidad. Vid. A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*, tom. I. p. 106. Murcia 1984. Es muy posible que los artistas lorquinos pudiesen estar

nar perfectamente el retablo, el pintor tenía también que dorar un frontal, catorce jarrones y dieciséis pirámides. No se especifica nada más en el contrato sobre la competencia de Miguel de Toledo.

RETABLO DE SAN AGUSTÍN DE LA IGLESIA DE SANTIAGO

El retablo de San Agustín perteneciente a la Capilla de dicha advocación en la Iglesia Parroquial de Santiago, se deberá también a Miguel de Toledo quien en 1626 se encargó de «pintar, dorar, platear y estofar y todo lo que sea necesario»¹⁵.

Esta capilla era propiedad del licenciado D. Bartolomé de Torres, cura párroco de San Patricio, quien manifestó su deseo de que su retablo fuera igual en todo a aquel de D. Francisco Ruiz de Quirós, en la Colegial. Este deseo de los personajes ya influyentes en Lorca, ya situados en la cima de la pirámide social por cargos o patrimonios de hacer sus obras a imitación de las precedentes, quizá de inspirarse, emular o copiar las de los anteriores, evidencia que, en gran manera, el arte religioso de la primera mitad del siglo XVII en Lorca estaba patrocinado por un grupo social representativo no tanto como fácticamente poderoso. El arte era privativo de quien podía, por su cultura y medios materiales, patrocinarlo y evitar que adoleciese. Otro hecho se pone de manifiesto y es la lenta evolución que los moldes artísticos experimentaban en las manos de esta élite de poder. Aristocracia provinciana mucho más que otra cosa, su sensibilidad no se veía especialmente sacudida por cánones venidos del exterior y su gusto artístico quedaba satisfecho por una mera reproducción, para su uso personal, de lo que veían y les gustaba, aunque fuera a unos cuantos años de distancia. Estos motivos justifican a nuestro modo de ver, además del no polifacetismo de artistas en Lorca en estas décadas ya referido anteriormente, la tendencia a la inmovilidad estilística del barroco lorquino que involuciona, en cierto modo, hacia los esquemas renacentistas, ya superados y vistos con nostalgia sincrónicamente en algunos puntos de Europa de todos conocidos.

Volviendo ahora a la naturaleza artística de este retablo, una pintura de San Agustín ocuparía el cuadro principal y a ambos lados, San Julián y San Bartolomé. En el ático, San Salvador, y Dios Padre en el frontispicio. En el banco bajo, llamado también pedestal, las palabras de la Consagración en una tarjeta central, y dos ángeles a cada lado sosteniéndola. En el lado del Evangelio, dentro del mismo banco, San Andrés y en el de la Epístola, San Francisco, flanqueados por dos escudos de las armas del citado licenciado. La iconología de este retablo, que cumplirá igualmente que los anteriores un fin funerario, es básicamente hagiográfica, no mariana, y la hagiografía se ve ennoblecida por la idea de Dios en dos de

influidos, en esta faceta concreta, por los bustos de las Santas citadas dada la proximidad geográfica de los ambientes expresados.

15 A.H.L., leg. 327, ante Lucas de Quirós, 11 de abril de 1626, fol. 239 v. Existe también una carta de fianza, el 7 de diciembre de 1626, por la que el pintor se obligaba a hacer y terminar el retablo, saliendo como fiadores Pedro Ruiz Molina y otros. El pintor, aparte de su vida profesional, parece que conducía una existencia azarosa, incluso con pendencias y es lógico pensar que los promotores quisieran de él seriedad profesional.

sus personas y por el sacramento de la Eucaristía, esencialmente ensalzado en Trento como es sabido.

CUADRO RETABLO DE SAN JULIÁN PARA LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE LA CONCEPCIÓN

La familia de los Toledo había constituido en Lorca y en Murcia un gremio restringido que monopolizaba estos años variadas obras de pintura, según se desprende de la propia documentación. Así, Cristóbal de Toledo, hermano de Miguel, realizará en 1628 el cuadro-retablo de San Julián para la Iglesia del Hospital de la Concepción.

Los mayordomos de la Cofradía de este Hospital, representado por los regidores D. Antonio García de Mula «el Viejo» y D. Antonio García Alcaráz, decidieron hacer un nuevo cuadro-retablo de San Julián ya que se advirtieron las condiciones de deterioro total que mostraba el primitivo con ocasión de la visita que hizo a Lorca el Señor Visitador de la Diócesis. Esta pintura era sobre lienzo y ahora se decide a pintarla sobre madera y óleo. Probablemente, se eligió este material como más duradero. La obra se sacó a concurso público, concretándose la labor completa a realizar y concurriendo los siguientes pintores, la mayoría de los cuáles eran lorquinos: Alejo Mejías, Antonio Rojo, Gaspar de Castro y Cristóbal de Toledo. Todos se titulaban pintores, exceptuando el último que lo hacía como «pintor y dorador». La obra se adjudicó a Cristóbal de Toledo quien se comprometió a realizarla en 600 reales, cantidad en que quedaron resumidos los 150 ducados del punto de partida inicial en la puja.

El citado pintor realizó la obra conforme a las condiciones especificadas en el contrato, que pueden resumirse como sigue: en el tablero central se pintaría a San Julián al óleo; en el banco de abajo o pedestal, también al óleo, una historia de dicho Santo. En el frontispicio, una gloria. La cornisa de remate sería toda dorada en su centro, estofada o grabada, al igual que las pilastras que flanqueaban el lienzo central. También el banco debía de ir estofado o grabado¹⁶. Este cuadro-retablo de San Julián representaría verdaderamente una glorificación del Santo toledano que el verdadero devoto podía saborear en la serie historiada situada en el banco y que elegiría las escenas más populares y representativas de la vida de San Julián.

La tipología mencionada puede verse también en los retablos de San Juan Evangelista y de Santa Rosa, actualmente de Santo Domingo, de la Iglesia del Convento de Santa Ana de Murcia (Figura 3), o el que realizó el escultor Juan Francisco Estangueta para la Iglesia de Santa María de Gracia, también de Murcia, hoy desaparecida, con ligeras variantes en los elementos arquitectónicos.

En el itinerario diacrónico de la retablística lorquina del XVII surge a continuación otra muestra en 1630, es el retablo llamado de Santa Ana, cuya tipología responde totalmente a

16 A.H.L., leg. 337, ante Pascual García, 11 de junio de 1628, fol. 309. Para el contrato final, 25 de Junio de 1628.

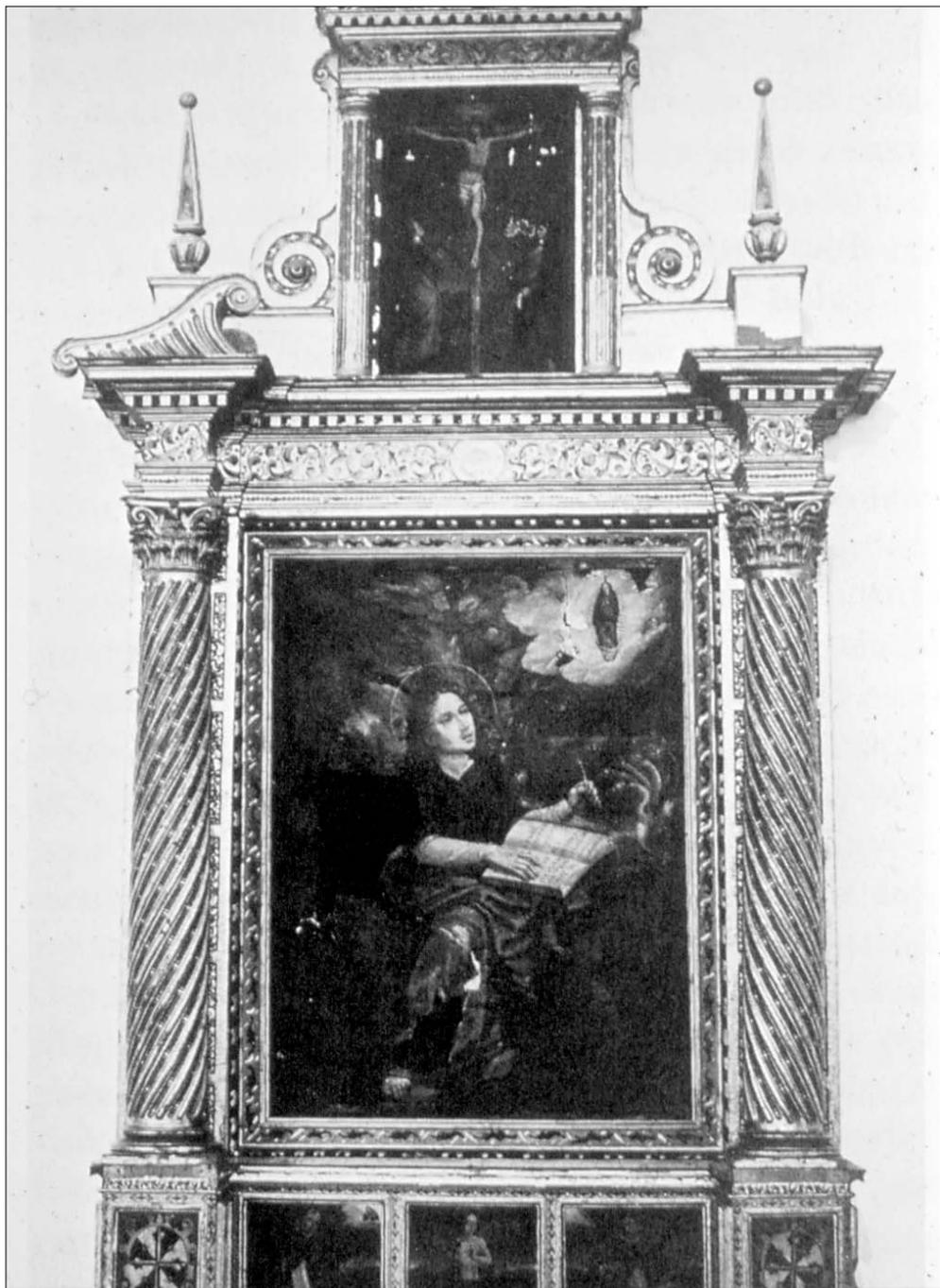


Figura 3. *Iglesia de Santa Ana de Murcia. Retablo de San Juan Evangelista.*

la popularizada en los de Ruiz de Quirós, Ponce de León o Bartolomé Torres, citados. La iconografía pictórica, siempre con la técnica al óleo, representaría en el panel central a Santa Ana y en los laterales a Santo Domingo y a San Ginés. En el ático, un Cristo crucificado con San Juan y Nuestra Señora y en el banco, San Jerónimo en el lado derecho y Santa Isabel en el izquierdo. Las columnas y molduras tenían que ser estofadas y doradas. Este retablo, de intensa advocación mariana, como se ve por los motivos pictóricos y las personalidades elegidas en relación con la Virgen, se hizo a petición del canónigo Domingo Muñoz Soriano y su finalidad también fue para enterramiento¹⁷.

El autor de este retablo fue Alejo Mejías, pintor, con quien se concertó en 150 ducados y cuya relación con Miguel de Toledo era innegable, según veremos de nuevo.

RETABLO DEL ROSARIO DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO

El retablo del Rosario en la Iglesia del Convento de Santo Domingo¹⁸ presenta un caso peculiar en que se aprovechó la estructura de un retablo precedente, hecho en madera pero sin dorar ni estofar y carente de decoración, para completarlo oportunamente, sobre todo con las pinturas. La indagación se centra, así pues, en un camino doble que intentará averiguar la naturaleza y procedencia de la citada estructura arquitectónica y los datos posteriores concretados en la personalidad del pintor y en las condiciones y ambiente de su contratación.

Por el testamento de D. Diego de Muro Fenares, presbítero, y de su tía D.^a Catalina Machuca, hecho en 1608, se sabe que estos habían comprado la Capilla de San Nicolás de Tolentino hacía unos pocos años y que ésta estaba situada en el lado de la Epístola de la Iglesia del Convento de Santo Domingo y, precisamente, junto a la Capilla del Rosario¹⁹. Sabiendo que años después concretamente el 19 de septiembre de 1636, los mayordomos de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario compraron el licenciado D. Diego de Muro, presbítero, un «retablo labrado y en blanco» que tenía hecho para su Capilla²⁰, es muy lógico pensar que éste sea el existente en la capilla de San Nicolás de Tolentino y que posiblemente por falta de dinero había permanecido aquí al correr de los años y estaba falto de decoración. Este retablo sería trasladado a la Capilla del Rosario y el 15 de septiembre del año 1636 los mayordomos contrataron con el pintor Miguel de Toledo, vecino de Murcia pero estante en Lorca, la ejecución del dorado y las tablas pictóricas. Estas, situadas a ambos lados de la hornacina central donde se colocaría una imagen de la Virgen del Rosario deberían representar a San Francisco y a Santo Domingo. Las pinturas del pedestal, a Santo Tomás de Aquino y a San Juan Evangelista. El remate, exhibiría una Santísima Trinidad. El precio total

17 A.H.L., leg. 339, ante Lucas de Mula, 22 de agosto de 1630, fol. 105.

18 Tanto este retablo del Rosario como su Capilla homónima no existen ya y los que en la actualidad se contemplan son obra del siglo XVIII. Vease P. SEGADO BRAVO: «El retablo de la capilla del Rosario, obra de «Jose de Ganga», en *El retablo español. Imáfronte*, n.º, 3-4-5, 1989, 401-413.

19 A.H.L. leg. 234, ante Melchor de Caicedo, 10 de septiembre de 1608, fol. 378 y fo. 383.

20 A.H.L. leg. 365, ante Pedro Bernardo de Quirós, 19 de septiembre de 1636, fol. 196.

se estipuló en 220 ducados, incluidos los materiales, con obligación de terminar toda la obra en el plazo de ocho meses²¹.

Este retablo ofrece un curioso ejemplo de cómo el pintor podía ser contratado pocas fechas antes del traslado del retablo a su lugar definitivo y, por otra parte, pistas para deducir que el aprovechamiento de estructuras precedentes era normal en la historia social del arte en aquel momento, cuando ello equivalía a ventajas económicas o rentabilidad, ya temporal ya de otra índole.

RETABLO DE LA VIRGEN DEL ALCÁZAR DE LA COLEGIAL DE SAN PATRICIO

La Colegial de San Patricio contará en 1642 con un retablo más, el de la Virgen del Alcázar en la Capilla homónima, llamada también del Sacramento. El contrato se firmó entre el carpintero Andrés García Ramos, que en este ejemplo concreto además de ejecutar la obra fue quien dio las trazas y el fabriquero de la Colegial D. Bartolomé de Zafra²². La competencia profesional y artística de García Ramos no era desconocida en Lorca, ya que a él se deben las puertas de la Colegial en el lado del crucero que da a la plaza Mayor (1629) y la sillería del Coro (1640) de la misma Iglesia por citar algunos ejemplos. En resumen, un artífice muy vinculado a la historia artística de la Colegial y que exhibía su polifacetismo siempre en un material único, la madera. La utilizada para el retablo del Alcázar sería de pino «sargaleño» y sus medidas se adaptarían a las dimensiones condicionadas por la forma y altura del arco de la capilla receptora.

El retablo se destruyó en 1936 pero quedaron fotografías (Figura 4), cuyo estudio revela la existencia de mayor número de elementos compositivos que los especificados en el texto del contrato. Acogiéndose de nuevo al esquema formal que rige en esta primera mitad del XVII, como se dijo, en la hornacina central se colocaría la Virgen del Alcázar y en sus laterales, configurados por cuatro columnas «entorchadas» y de «capitel corintio con sus hojas», se pintarían en las tablas de ambas calles San Jorge y San Emiliano o bien San Millán²³. El cuadro del ático representaría al Señor Crucificado pero esto se cambió posteriormente en la ejecución y no se hizo en pintura sino en escultura. La personalidad del pintor se desco-

21 A.H.L. leg. 364, ante Lucas de Mula Tudela, 15 de septiembre de 1636, fol. 161. El retablo revela también, a través de su iconografía pictórica, la importancia pareja de las Ordenes de Mendicantes y de Predicadores, tan inmersas en la vida de la Iglesia y en la del pueblo desde la Contrarreforma.

22 A.H.L. leg. 388, ante Lucas de Mula Tudela, 28 de agosto de 1642, fol. 80 v. J. ESPÍN RAÉL, *Artistas y artífices lorquinos*, Lorca, 1931, pp.102-104.

23 Esta variante que posibilitaba la elección del artista en favor de San Millán (que, a nuestro juicio, es identificable con San Emiliano) puede basarse en la victoria que obtuvieron los lorquinos el 12 de noviembre de 1569, festividad de dicho santo, en la batalla del río Almanzora frente a una sublevación de moriscos. Vid. A.H.L. Leg. 719, ante Juan García Alarcón, enero de 1738, fol. 57-58. La predilección por San Jorge parecía justificarse por la reconquista del reino de Murcia por Jaime I quien implanto aquí la personalidad hagiográfica de dicho Santo y su culto, como patrón de los reinos aglutinados bajo su corona. La faceta bélica de ambos Santos, ya contra el diablo ya contra el infiel, resultaba perfectamente homologable. Por su parte, la Colegial de San Patricio se fundó sobre la primitiva Iglesia de San Jorge junto a la muralla.



Figura 4. Retablo de la Capilla del Alcázar de la Colegial de Lorca (antes de 1936).

ce, pero es posible aventurar que fuese Miguel de Toledo quien en estas décadas estaba totalmente activo en Lorca, según rezan los documentos.

Estilísticamente, es muy importante considerar que la columna entorchada, o con fuste helicoidal, se constata por vez primera en la retabística lorquina del siglo XVII y en este sentido la muestra de la Virgen del Alcázar puede ser pionera. Además, el movimiento inverso que afecta al modo de practicar las estrías en ambas partes del fuste les concede una gracia particular²⁴. Este detalle, aunque tomado del bajo Renacimiento y no exuberante por su propia naturaleza, es relevador en este ejemplo concreto, considerando el ambiente artístico que Lorca respira estos años y que en la documentación utilizada por nosotros, al menos, no habían aparecido hasta fecha de 1642 elementos compositivos con estas marcas de modernidad, ni en la retabística ni en la arquitectura propiamente dicha. Es posible que se sienta en el arte la proximidad de la mitad de siglo; con mayores visos de acertar, la respuesta puede radicar en la personalidad artística de Andrés García Ramos que despliega aquí mayor ingenio como tracista que como ejecutante. Los contactos artísticos que él hubiera tenido en una etapa anterior, las obras que hubiera visto ya personalmente ya en grabados o láminas y sus posibles afinidades con la corriente herreriana o con la granadina, reconocibles como ya apuntamos en páginas anteriores en el arte de la primera mitad del XVII en Lorca, podrían suministrar un material de trabajo para aclarar fenómenos que hasta el momento sólo se afirman en su propia constancia física. Dentro de la estructura del dicho retablo, es también importante la aparición del frontón partido y curvo donde se encaja el recuadro del ático. Las relaciones que existen respecto a tipología entre este retablo y los de San Juan Evangelista, Santa Rosa y San Miguel, pertenecientes a la Iglesia del Convento de Santa Ana de Murcia, y el Relicario de la Capilla pertenecientes al trascoro de la Catedral de Murcia (atribuidos todos ellos a Juan Bautista Estangueta), coordinan sobre todo en la utilización común de la dicha columna entorchada apoyada sobre grandes ménsulas. Es interesante también apuntar la posible relación estilística entre el de Lorca y el de la Capilla de San Juan de Letrán de la Iglesia de la Concepción de Caravaca (Figura 5).

Hay que hacer notar que en el retablo de la Virgen del Alcázar las dos columnas del ático arrancan directamente de la cornisa del primer cuerpo sin apoyarse en ningún pedestal, al menos según se ve en la fotografía. Esto, que parece peculiar, puede deberse a una etapa artística de transición, o, mejor, a un cierto anacronismo. Las estrías utilizadas en los fustes de las columnas, por otra parte, recuerdan mucho por la naturaleza de su perfil cortante a las que muestran las columnitas utilizadas por Alonso de Mena en el retablo –relicario– de la Capilla Real de Granada. Uno de sus discípulos, Juan Sánchez Cordobés, tiene obra en Lorca en estos momentos, concretamente la silla episcopal del coro de San Patricio, haciendo el resto de la sillería, como ya se verá, Andrés García Ramos. El trasiego a Lorca de artistas granadinos formados con Alonso de Mena resulta particularmente sugerente para cimentar las hipótesis anteriormente citadas. Es más, puede pensarse que el Cristo crucificado que ocupó, en talla, el ático se debiera a la mano de Sánchez Cordobés que logró, verdadera-

24 Sobre la columna entorchada y su arranque del Renacimiento, vid. La síntesis de J. PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla 1983, p. 93.



Figura 5. Retablo de la Capilla de San Juan de Letrán de la Iglesia de la Concepción de Caravaca.

mente, dignificar su estilo propio con los rasgos que supo imprimir a su Cristo de la Buena Muerte, de la Iglesia Parroquial de la Gineta (Albacete), su única obra que se conserva con total seguridad de la paternidad de dicho artista. Ciertas similitudes formales y también de detalle entre este Cristo y el del retablo del Alcázar, en lo que permite la documentación visual del segundo exclusivamente fotográfica como ya dijimos, parecen denotarlo. Es decir, podría hipotetizarse su atribución a Sánchez Cordobés.

La estructura general del retablo de la Virgen del Alcázar, por su parte, se muestra típica de los últimos años del Renacimiento, es decir final del siglo XVI, y se documenta en bastantes ejemplos, habiendo aludido nosotros en particular a los de la zona andaluza por proximidad geográfica aunque el fenómeno es general en este tiempo en el resto de España donde también aparece el mismo tipo de columna²⁵. Es sintomático el empleo de frontones curvos y partidos y el arranque directo de las columnitas del ático directamente de la cornisa del primer cuerpo, como se adelantó²⁶.

RETABLO DE SAN PEDRO DE LA CAPILLA DEL SACRAMENTO O DEL ALCÁZAR DE LA COLEGIAL DE SAN PATRICIO

La próxima muestra que documenta el ritmo de la retablística en Lorca durante el siglo XVII, será el retablo llamado de San Pedro, propiedad de la familia de los Carralero, también en San Patricio, y que se contrató en 1646 sólo en lo referente a pintura y dorado puesto que la estructura estaba ya realizada. El retablo estaba situado dentro de la denominada Capilla del Sacramento, presidida por el retablo de la Virgen del Alcázar, y que contenía dos retablos más a los lados, concretamente dentro de los arcos configurativos y situados uno frente a otro, el del Angel de la Guarda a la izquierda, perteneciente a la familia Marín, y el de San Pedro en el lado derecho.

Los administradores de la Obra Pía fundada por el Beneficiado D. Miguel de Carralero contrataron con Miguel de Toledo en el año citado la decoración pictórica y el dorado del retablo que poseían en la citada Capilla, porque ésta había llegado a un deterioro impropio de las funciones que debía cumplir. El modelo referencial impuesto al artista en cuanto a las dos técnicas que debía realizar fue precisamente el retablo del Angel que le era frontal, cuyos datos artísticos se ignoran documentalmente pero sobre el que puede jugar la hipótesis en razón de moldes comparativos. La iconografía de las tablas se resumiría en las imágenes de San Pedro vestido de pontifical, presidiendo la parte central del cuerpo principal y único,

25 M.^o C. GARCÍA GAINZA-M.^o C. HEREDIA MORENO- J. RIVAS CARMONA- M. ORBE SIVATTE, *Catálogo Monumental de Navarra. II: Merindad de Estella*. Pamplona 1983, p. 82. Por poner un ejemplo de como una misma tipología que gusta y es aceptada por exigencias de la sensibilidad de una época, surge en áreas geográficas muy distintas, el mismo tipo de columna entorchada aparece en el retablo mayor de la Parroquia de San Bartolomé de Guesabe.

26 Por citar un ejemplo, considérese también el de San Juan Evangelista del Convento de Santa María de las Dueñas, de Sevilla, debido a Miguel Adán, J. PALOMERO PÁRAMO, cit., p. 207 para la figura y obra del escultor Miguel Adán.

flanqueado por San Miguel en el lado derecho y San Francisco en el izquierdo. La Virgen Asunta a los cielos se pintaría en el frontispicio y en el banco, en el centro, dos ángeles sosteniendo una cartela con las palabras de la Consagración, y a sus lados San Ildefonso y San Clemente respectivamente. En los sobresalientes de las columnas del banco, los escudos de armas de los Carralero y Molina. Por la totalidad de esta obra, más el dorado, se fijaron 100 ducados²⁷.

La ubicación de las pinturas desvela perfectamente la tipología del retablo. El basamento o pedestal recibiría el cuerpo único dividido en tres calles por cuatro columnas y coronado por ático, con un frontón de remate. El modelo preexistente estaba marcado por el retablo de San Agustín, de la Parroquial de Santiago, donde también realizó Miguel de Toledo la pintura y que seguía a su vez formalmente el de la Encarnación, de Ruiz de Quirós. Es decir, se observa curiosamente como el cánón elegido remontaba casi en medio siglo a la obra de los Carraleros. La hagiografía concreta de las pinturas del citado retablo tendrá una réplica exacta en las esculturas del retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de San Pedro de Lorca, ejecutado en 1716 por Jerónimo Caballero. Se confirma una vez más la ausencia de buenos escultores en el arte murciano de estos años y el cometido profesional y pletórico de los buenos pintores como Miguel de Toledo, en su defecto. Fenómeno que condiciona como habíamos ya expresado, la prolongada vida de la retablística todavía vinculada a la tabla hasta la mitad del XVII, cuando fuera de estas concreciones geográficas iban poco a poco apuntando escultores importantísimos. Es por ello que Juan Sánchez Cordobés se titulaba «escultor único en la ciudad de Murcia».

Con el análisis del retablo de San Pedro de la Capilla de los Carralero vuelve a aparecer un hecho precedente. Los cauces de total aceptación de los cánones estilísticos preestablecidos y tradicionales que discurrían implantados en el arte religioso de Lorca desde el final del siglo XVI y principios del XVII. La falta clara de innovación que desplegaban las grandes familias en éstas décadas, que eran las que prioritariamente conseguían que el arte siguiese vivo, y cuyo patrocinio se encaminaba a labrarse Capillas y retablos con destino funerario, antepone precisamente dicha finalidad a los detalles intrínsecamente artísticos referentes al modo de realizar la obra. De hecho, los Carralero impusieron a Miguel de Toledo como cánón a seguir en todo, el retablo del Ángel de la Guarda que había antecedido al de San Pedro. Les gusta y es todo. Hay correspondencia en el modo de dorar y en la técnica pictórica. Sólo la iconografía varía. Está dentro de lo posible que Miguel de Toledo hubiese pintado poco antes las tablas del retablo del Ángel y los Carralero lo contratasen porque su estilo les satisfacía. Esta sumisión de los patrocinadores a estilos ya impuestos, en definitiva, condiciona la lentitud con que nuevos cánones van penetrando en el arte lorquino. Por otra parte, este exagerado y temeroso respeto por lo heredado consiguió lograr en este ejemplo concreto perteneciente a la Capilla del Sacramento, un armonioso tríptico que surge y respira a la sombra de esquemas tradicionales, donde los tres retablos sincronizan perfectamente y posibilitan su abstracción artística del conjunto monumental donde se enclava, ratificando plenamente su personalidad como obra de arte individual.

27 A.H.L. Leg. 400, ante Pascual García, 6 de julio de 1646, fol. 123.

La Iglesia de San Francisco de Lorca contará a partir de 1650 con un nuevo retablo, el perteneciente a D. Fernando de Aguilar y García de Alcaráz en cuyo contrato se especifica «que tiene que adaptarse a la anchura y capacidad de la pared donde está puesto el altar» y además, «la línea» tenía que ser como la del retablo de D. Juan Ruiz Jiménez, perteneciente al Convento de Santo Domingo como ya se dijo²⁸.

En este caso concreto, la elección de modelo se justifica por el parentesco exigente entre Aguilar y Ruiz Jiménez, quien era su suegro. Es fácil que los criterios artísticos de elección basados en vínculos familiares funcionasen de modo bastante habitual en la Lorca de estos años, coexistiendo así con los tradicionales de emulación entre las grandes familias. Fernando de Aguilar pertenecía a una de ellas y había ostentado además importantes cargos públicos, como el de Oidor de la Real Audiencia de Guadalajara en el Reino de Nueva España. Su hermano Antonio fue Almirante de la Real Armada del Mar del Sur en Perú. La escueta noticia, que poco aporta a la historia del arte en sí, puede sincronizar y ampliarse con una posterior datada en 1654. En este año se firma un contrato entre D.^a Beatriz García de Alcaráz, viuda de D. Cristóbal de Aguilar y madre de Fernando, con el pintor Antonio Rojo para que le rectificase las pinturas que se habían hecho en el retablo de una Capilla propiedad de su marido y descendientes²⁹. Es de suponer que se refiere a la misma Capilla cuyo retablo se había erigido cuatro años antes y en que no se había respetado la voluntad de D. Cristóbal en lo relativo a la iconografía de las pinturas. Ya que su viuda pide al artista que representase, concretamente ahora, «en lugar de San Lorenzo que ocupaba el cuadro central, a San Antonio y la cabeza de Cristo que estaba inclinada al lado izquierdo, debía inclinarse al lado derecho. Los cuatro Santos que estaban en el banco de abajo, debían de borrarse exceptuando San Juan Evangelista y poner en su lugar los tres Evangelistas restantes. Asimismo, debería de dorar el retablo con toda perfección». La cantidad total a pagar serían 140 ducados, a condición de terminarlo en diciembre y repartir el dinero con el pintor que lo había ejecutado anteriormente. Con lo cual, parece deducirse que el primer artista todavía no había cobrado por su trabajo.

La sustitución de un Santo mártir y de origen hispano tan venerado como San Lorenzo por San Antonio, significa el relevo del primero en la preeminencia hagiográfica de este retablo ante la devoción al Santo franciscano. Difícil es deducir los motivos concretos que impulsaron a la viuda de Aguilar a efectuar este cambio. Quizá obró en homenaje a su hijo Antonio. Posiblemente éste, protegido por el Santo en algún peligro especial que podía justificar su estancia en el nuevo mundo, fue quien sufragó los 140 ducados entregados a Rojo por su obra artística. Parece, también, que las dos tablas primitivas que flanqueaban la principal se respetaron y no cambiaron sus advocaciones, desconociéndose cuáles eran éstas.

28 A.H.L. Leg. 412, ante Lucas de Mula Tudela, 10 de agosto de 1650, fol. 91.

29 A.H.L. Leg. 426, ante Pascual García, 5 de octubre de 1654, fol. 345.

CUADRO-RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS DE LA ERMITA DE SAN LÁZARO

En 1664 la Ermita de San Lázaro fue el escenario para el que se hizo el cuadro-retablo de Nuestra Señora de los Remedios, contratado con el carpintero y escultor Antonio González y encargado por el Mayordomo de la Cofradía³⁰. Deducimos que sería una pieza igual en su tipología a aquella de San Julián.

Datos más completos ofrece la documentación sobre el *retablo de la Purísima*, perteneciente a San Francisco de Lorca. El contrato para la ejecución de su estructura arquitectónica, que debía de ser de la mejor madera, se firmó en enero de 1666 entre Pedro Caro Lario, propietario de la Capilla y perteneciente al Santo Oficio, y el maestro de carpintería Antonio González. Este recibió por su obra 100 ducados y 300 reales. La forma y dimensiones tenían que ser iguales al retablo de la Capilla de Santa Lucía, perteneciente a la Iglesia Parroquial de San Juan³¹. Otro caso típico de inspiración en un modelo preexistente y que cuadra con la actuación de las personas que tenían títulos o formaban parte de la alta burguesía de Lorca, máxime que Caro Lario era en estos mismos años Alguacil mayor de Lorca y está también documentado como síndico del Convento de las Huertas.

La pintura que decoraba este retablo está perfectamente documentada, encargándose su ejecución al pintor Juan de Zamora a final de 1666 y siendo su fiador el maestro tornero Amaro López. La técnica sería al óleo y la iconografía centrada en Santos principalísimos, como San Pedro, destinado a la tabla central y lógico como patrón del patrocinador, y San Juan Evangelista y San José con el Niño en brazos que decorarían los laterales. Se dá libertad a Zamora para representar en los recuadros del banco Santos diversos de preferencia en la devoción de Pedro Caro. Resulta peculiar que los 3.000 reales adjudicados al pintor por la totalidad de su obra, en la que se incluía el dorado, no se le entregarían de una vez sino que Amaro López, en calidad de depositario, lo iría haciendo poco a poco a medida que Juan de Zamora fuese realizando la obra³². Este pintor ocupaba un puesto discretamente importante en el arte pictórico de la provincia puesto que había decorado la Capilla de Nuestra Señora de la Salud en la Iglesia de la Compañía de Murcia³³.

30 A.H.L. Leg. 457, ante Diego de Cuadros, 14 de septiembre de 1664, fol. 362. Carta de finiquito en el leg. 465, ante Diego de Cuadros, 14 de junio de 1665, fol. 170. En este contrato el ejecutante dice que no firma «pues no sabe». El hecho de no saber firmar, como aquí aparece, pero atribuyéndose el apelativo de escultor, nos induce a pensar que los artistas en ocasiones no querían firmar aunque supiesen hacerlo para eludir responsabilidades.

31 A.H.L., Leg. 466, ante Pascual García, 10 de enero de 1666, fol. 6. Por el testamento del propio Pedro Caro Lario, se sabe que él mandó ser enterrado en «su Capilla de Nuestra Señora de la Concepción de San Francisco». Vid. A.H.L. Leg. 483, ante Francisco Martínez Yebenes, 1671, fol. 263.

32 A.H.L. Leg. 464, ante Jerónimo Resalt, 15 de diciembre de 1666, fol. 621. El retablo estaba terminado de pintar y dorar en el curso de 1668, puesto que en dicha fecha Pedro Caro Lario le había pagado ya a Juan de Zamora. también, A.H.L. Leg. 470, ante Jerónimo Resalt, 20 de abril de 1668, fol. 85, en que se especifica que el oro era traído de Granada.

33 A.H.M., leg. 2191, ante Cristóbal de Vilches, 26 de septiembre de 1661, fol. 754. El mismo pintor ejecutó el artesonado de flores existente en la Capilla y bóveda de Nuestra Señora de la Salud de la misma Iglesia.

RETABLO DE LA CAPILLA MAYOR DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO

Los dos artífices citados, el pintor Juan de Zamora y el maestro tornero Amaro López, vuelven a aparecer pocos años después, en 1669, como ejecutantes del retablo y decoración de la Capilla Mayor de la Iglesia del Convento de Santo Domingo de Lorca³⁴. El retablo revestirá una gran importancia en el arte lorquino de la segunda mitad del XVII, puesto que utilizará unos moldes compositivos, técnicos y estilísticos distintos a los que hasta este momento estaban vigentes en Lorca. El contrato se firmó entre los citados y Don Juan de Albuquerque Leonés y Guevara, regidor de Lorca y patrón del Convento, titulándose Juan de Zamora «maestro mayor de las fábricas de Lorca y pintor en ella». Poco después se titulará también escultor³⁵. Es innegable que en los tres años que median entre esta obra y la anterior en que el artista había participado en el retablo de la Purísima, aquél había logrado una estimable consideración social, posiblemente por su obra pictórica conocida que le capacitaba para dicho título o, quizás, debido a la relativa ausencia de artífices en Lorca especializados en distintas ramas, Zamora había asumido también competencias relacionadas con la faceta arquitectónica.

Destacan, en principio, las dimensiones del retablo, que debía tener 50 palmos de alto y 31 de ancho, es decir unos 10,50 metros de altura por 6,50 de anchura. Las medidas estaban en consonancia con la Capilla Mayor a la que iba destinado. El yeso sería el material de realización y con él se revocaría también la pared receptora sobre la que se pintarían posteriormente motivos para lograr una falsa perspectiva³⁶. El ilusionismo propio del estilo barroco,

34 A.H.L. Leg. 478, ante Francisco Martínez Yebenes, 28 de noviembre de 1669, f. 447 ss. D. Juan de Albuquerque, era patrón de dicho convento por ser descendiente directo por «línea directa de varón» del capitán Sancho Martín Leones a quien el mencionado convento en 1561 le había vendido dicho privilegio. Aparecen como testigos Juan de Zamora y Amaro López. A.H.L. Leg. 482, ante Luis Eugenio de Gumiel, 22 de octubre de 1670, f. 11.

35 Dicho artista se compromete hacer para la cofradía de la Sangre de Cristo de San Francisco de Lorca, el paso de la «Cena de Nuestro Señor Jesucristo con sus doce discípulos Apostoles, en su gabela, siendo dichas figuras de bulto de cartón vaciado y pintado de colores con sus diademas doradas». A.H.L. Leg. 491., ante Eugenio de Gumiel, 22 de junio de 1673, f. 160. D. MUNUERA RICO, *Cofradías y hermandades pasionarias en Lorca* Murcia, 1981, p.94. En 1672 y titulándose maestro del arte de pintar, se concierta con Bartolomé Martínez Navarro, vecino de Mazarrón, para que le haga un sepulcro de madera de pino con una hechura de un Santo Cristo de bulto de cartón y pasta, dorado y pintado. Dicho sepulcro llevaría cuatro columnas y su túmulo arriba conforme a la planta que se le había dado. A.H.L. Leg. 485, ante Martín Navarro Ategui, 19 de febrero de 1672, f. 68.

36 Para este material y su auge en la historia del arte, la introducción y comentario de JOSÉ GABRIEL NAVARRO a la interesantísima *Arte de hacer el estuco escrito en el siglo XVIII*. Obra manuscrita en 1778 de DON RAMÓN PASCUAL DÍEZ, y que se publicó por vez primera por J. G. Navarro. Vid. *Archivo Español de Arte. VIII*. 1932, pp. 237-43. Pascual Díez recalca que fueron artistas italianos quienes, habiendo trabajado previamente en España, introdujeron aquí la técnica del estuco con finalidad ilusionística. La redacción de su estudio a finales del XVIII tiene toda la actualidad de quien vivió los acontecimientos contemporáneos sobre la prohibición real de hacer en las iglesias más retablos de madera debido a los incontables incendios y sus consecuencias. El yeso sería, en un futuro, la materia preferida con todas las apariencias que pudiera mostrar según la decoración y tratamiento que recibiese. Motivos económicos como el coste inferior de ese material, contribuyeron también a esta orden de Carlos III.

que había conseguido ya obras plenas en Italia, entra así en Lorca en este retablo de Santo Domingo con bastantes años de retraso pero con fidelidad plena a los moldes especialísimos de su personalidad.³⁷ El retablo ejecutado en relieve, sería de orden dórico y llevaría embutidos, con apariencia de jaspe, a imitación del Trascoro de la Catedral de Murcia. La pintura de dichos embutidos sería bruñida.

El retablo quedaría realizado bajo la bóveda pintada con artesonados en sus chaflanes, los que mostrarían también unas flores pintadas en perspectiva sobre un fondo azul. Las bóvedas de falsa perspectiva aparecen aquí en todo su auge y venían a sustituir las realizadas en madera. Las gradas, suponemos que se refiere a las paredes laterales del presbiterio, irían vestidas también de falso jaspe, hasta los capiteles que serían jónicos, al igual que sucede en el resto de la iglesia, y con su cornisa que terminaría en la pared frontal donde estaría el retablo. El arco que configuraría dicha bóveda tendría tres caras, es decir «estaría guarnecido por tres caras». Como complemento decorativo, unos escudos en relieve con las armas de D. Juan de Albuquerque, también realizados en yeso, aparecerían bajo la cornisa y en la pared a ambos lados de dicha Capilla Mayor. Todo el conjunto quedaría perfectamente enlucido, estucado y bruñido conforme al criterio de los maestros peritos en estos menesteres. Se pone en estas operaciones un énfasis especial, como si la perfecta visualización recreativa, nunca mejor dicho, de este escenario arquitectónico y pictórico que se ensamblaba y se generaba en el yeso, pudiese solventar la carencia de la adecuada materia usual en el arte de la retabística.

Hay que resaltar que en el contrato se habla de los órdenes a que deben ajustarse los capiteles de los elementos sustentantes, pero no se dice claramente que sean columnas, estando abierta la posibilidad de que sean pilastras a imitación nuevamente del trascoro murciano. Se temía que el yeso no resultase precisamente el material más adecuado para conseguir la robustez de todo el retablo y su conjunto y, en consecuencia, se especifica en el contrato que para la seguridad de la cornisa se sujetase ésta al muro con dentellones hechos de recias ramas de olivo verde, y ladrillo y piedra. El precio total se cifró en 530 ducados.

El retablo estaría ornamentado por pinturas, en número de cinco cuadros, y, respecto a su iconografía, una se centraría en Dios-Padre y las cuatro restantes en Santos de la Orden, sin puntualizarse su personalidad dentro de la familia dominica. El prior del Convento se obligaba también a dar seis cuadros que tenía en la sacristía (no se dice su autor ni su iconografía) para colocarlos en el citado retablo. Y, además, tendría que pagar el coste de «las tres gradas de piedra viva» que servirían para subir al Altar Mayor.

37 Por estos mismos años se da en Murcia otro retablo igual en la Iglesia del Convento de la Trinidad, hoy destruido, que se atribuye al pintor y escultor Nicolás de Villacis. El tratadista Palomino dice que en estas décadas «la variedad del retablo ilusionista estaba de moda en el siglo XVII». Bien es sabido, también, que Villacis estuvo en Italia, donde contrajo matrimonio, y esto justifica como normal la importación de estos usos de falsa perspectiva e ilusionismo. Vid. A. BAQUERO, *ALMANSA*, cit., pp. 101-116. A. PÉREZ SÁNCHEZ, Murcia (Fundación Juan March), Vitoria, 1976, p. 240. J. A. MELGARÉS GUERRERO, «Pintura del siglo XVII en Murcia», en *Historia de la Región Murciana*, cit., tomo VI, pp. 393-398, Murcia, 1980. J. J. CARLOS AGÜERA ROS: *La pintura y los pintores en la ciudad de Murcia en el siglo XVII*. Ed. microfichada. Murcia, 1989.

En España, en estas décadas, los italianos Colonna y Mitelli están haciendo falsas perspectivas. Algunas de las ejecuciones ilusionísticas más famosas de estos dos boloñeses que trabajan en España en 1666 y años posteriores, es la bóveda de la madrileña Iglesia de San Antonio de los Portugueses³⁸.

38 D. ANGULO IÑIGUEZ, *Pintura del siglo XVII*, en *Ars Hispaniae*. Madrid 1971 (2.^a ed.), tomo XV, pp. 279-317. Para todo lo relacionado con la arquitectura ilusionística, vid. A. GRISERI, *La metamorfosi del barocco*. Torino 1967, passim. M. FAGGIOLO DELL'ARCO-S. CARANDINI, *L'effimero barocco. Structure della festa nella Roma del '600*. 2 vols. Roma 1977, passim.