

LA RESTAURACIÓN Y REPOSICIÓN ARTÍSTICA EN LA EXCOLEGIATA DE SAN PATRICIO DE LORCA TRAS LA GUERRA CIVIL (1936-1939)¹

Luis Caro González²

Lcdo. Historia del Arte

“Un sacerdote solo y sin ayuda, se pierde hoy donde hubo mitrado y abundante clero; él solo recorre sus amplias naves y capillas sintiendo sobre sí el peso de tanta grandeza y llora el olvido del presente”.

J. Guirao. Director del Periódico *El lorquino*. 1950.

RESUMEN

Este artículo analiza las actuaciones llevadas a cabo en la excolegiata de San Patricio de Lorca con el objetivo de restaurar y restituir los bienes artísticos deteriorados y destruidos en la Guerra Civil. El estudio tiene como base el libro de fábrica elaborado por el párroco de San Patricio don Bartolomé López Cerón, que abarca desde 1941 hasta mediados de los años cincuenta de la pasada centuria. La investigación nos permitirá conocer cómo se desarrolló el proceso de recuperación artística, quiénes fueron los benefactores, qué artistas recibieron los encargos, así como las obras más significativas —esculturas, pinturas, retablos, etc.— que se ejecutaron entonces para ornamentar y proporcionar decoro al interior de la iglesia.

Palabras clave: Iglesia de San Patricio de Lorca, Posguerra, Restauración, patrocinio, Pintura, Escultura, Retablos.

ABSTRACT

In this work are analyzed the civil and state's sponsorship during the restoration and artistic reconstruction of the former Collegiate Church of San Patricio in the city of Lorca. Occurred in the period of time that expands after from the end of the civil war of Spain, nineteen forties, and early years of fifties, which are the dates contemplated in the factory book written by Bartolomé López Cerón, Parish Priest of the Collegiate Church at that time. Research will allow us to know how the process of artistic recovery developed, who the benefactors were, what artists received the commissions, and the most significant works —sculptures, paintings, altarpieces, etc.— which were then executed to decorate and provide decorum to the interior of the church.

Keywords: Church of Saint Patrick of Lorca, Postwar period, Restoration, Patronage, Painting, Sculpture, Altarpieces.

¹ Este artículo es una adaptación del Trabajo Fin de Grado dirigido por el prof. D. Cristóbal Belda Navarro. Grado en Historia del Arte. Universidad de Murcia. Curso 2013/ 2014.

² lucagonzalez92@hotmail.com.

INTRODUCCIÓN

A nivel historiográfico, la posguerra española es una época oscura para el patrimonio artístico lorquino. La Guerra civil supuso, además de una gran tragedia humana, la pérdida de un valioso patrimonio histórico-artístico acumulado durante siglos, entre el que se incluyó en muchos casos la documentación que conservaban los archivos, principalmente los inestimables fondos parroquiales. Esta merma ha significado un evidente hándicap a la hora de abordar el estudio de edificios religiosos y de las obras artísticas que atesoraban, muchas de las cuales sólo se pueden documentar por las descripciones de quienes tuvieron la fortuna de analizarlas antes de su destrucción y por testimonios orales. Esto, en buena medida, justifica las escasas publicaciones existentes sobre el particular, y hace necesario incorporar nuevos datos que ayuden a explicar mejor este período.³

Nuestro estudio se va a centrar en la excolegiata de San Patricio, una de las obras más destacadas de la arquitectura lorquina tanto por su significación histórica como por su relevancia artística. Para ello vamos a servirnos como principal fuente de información del libro de fábrica de San Patricio que redactó el cura don Bartolomé López Cerón entre 1941 y 1953, cuyas páginas nos ofrecen observaciones precisas sobre la reparación arquitectónica de la iglesia, de

la destacada financiación estatal, de iniciativas colectivas y particulares para reponer y restaurar obras, así como otras referencias que evidencian la estrecha relación histórica que a lo largo del tiempo ha habido entre el templo y la ciudad. En todos estos proyectos podemos ver el empeño decidido de instituciones y personas para que con la mayor premura se restableciera la compostura y decoro de la iglesia tras los importantes daños padecidos en la Guerra Civil.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La excolegiata de San Patricio, Iglesia Mayor de la ciudad de Lorca, es la obra más sobresaliente de toda la historia de su arquitectura religiosa y la segunda en importancia en la diócesis de Cartagena, tras la Catedral. En los últimos años diversos trabajos científicos han contribuido a su conocimiento, subrayando su significación a nivel histórico y su valor como singular monumento dentro del panorama arquitectónico local, regional y levantino⁴. Entre estos últimos estudios vamos a destacar el realizado por Inmaculada Ruiz Sánchez, cercano al nuestro en cronología y tema, donde la autora, tras analizar el inventario hecho por don Vicente Munuera, párroco de San Patricio a finales del siglo XIX y el elaborado por Joaquín Espín Rael en los años treinta de la anterior centuria,

³ 1 FISCALÍA DEL TRIBUNAL SUPREMO: Causa General Ramo de Lorca. En Causa General. Causa General de la Provincia de Murcia. Pieza 1 "Principal": Expedientes de averiguaciones sobre los hechos delictivos cometidos en los distintos municipios de la provincia de Murcia durante la Guerra Civil. 1941-1947, fols. 5 r, 146-149. [Consulta en línea: http://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?pref_id=2288140. Fecha de consulta: 29/01/2014]. Documento original conservado en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca; Leg. 1066-1. Originalmente se encontraba en el Archivo Histórico Nacional con la siguiente referencia: FR, AHN, R-86/3. En la Ciudad de Lorca se conservan los archivos de San Mateo y, parcialmente, el de San Patricio.

⁴ Entre estos estudios debemos citar: GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena. Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos*, 1987; BELDA NAVARRO, C.; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Editora Regional de Murcia, Murcia, 2006, pp. 144-146 y 236-238; SEGADO BRAVO, P.: *Arquitectura y retablistica en Lorca durante los siglos XVII y XVIII*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Murcia, 1992; SEGADO BRAVO, P.: *Lorca Barroca: arquitectura y arte*. Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, Murcia, 2012, pp. 57-98. SEGADO BRAVO, P.: *La Colegiata de San Patricio de Lorca: arquitectura y arte*. Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, Murcia, 2006. SEGADO BRAVO, P.: «El escultor Salzillo y el trascurso de la Colegiata de San Patricio de Lorca». En Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº 20. 1985, pp. 87-122; MOLINA MARTÍNEZ, J. L.: *Política altar-trono: el cabildo de la Colegiata de San Patricio (Lorca, 1800/1851). Una aportación a la Historia de la Iglesia en Murcia en el siglo XIX*. V.V.E.E., Lorca, 1996; GILA MEDINA, L.; GARCÍA LUQUE, M.: «Sobre el desaparecido tabernáculo de la capilla mayor de la antigua colegiata de San Patricio de Lorca, obra del ensamblador granadino Juan López Almagro». En Revista Imafronte, Nº 21-22. Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte, Murcia, 2009-2010, pp. 113-125. Otro estudio reciente de la Universidad de Granada arroja luz sobre la autoría del desaparecido tabernáculo del altar mayor de San Patricio, atribuyéndolo al taller de Juan López Almagro, descartando las atribuciones previas que establecían a los Mora como posibles artífices de esta obra.

proyecta un plan museográfico destinado a revitalizar San Patricio, favorecer su conservación y difundir el patrimonio histórico-artístico de la ciudad. Al margen de esta interesante idea de la musealización, también analiza los cambios de advocaciones en las capillas con respecto a las originales y, en eso nos toca de lleno, el estado del patrimonio mueble del templo en los años previos a la Guerra Civil.⁵

Ahora bien, si las investigaciones precedentes ofrecen información de interés sobre San Patricio, quedan otros muchos interrogantes por resolver. Por eso, seguidamente vamos a tratar de acercarnos a lo que sucedió con este edificio y con su patrimonio durante la década de los cuarenta y principios de los cincuenta del siglo pasado, y a intentar responder algunas cuestiones, como: ¿Qué se hizo en San Patricio tras la Guerra Civil? ¿Cómo se reparó y se repuso el patrimonio destruido? ¿Qué obras artísticas se vieron afectadas? ¿Quiénes fueron los artífices de esa reparación?

2. FUENTES Y METODOLOGÍA

Entre las fuentes primarias o materiales históricos que se realizaron en el contexto de los acontecimientos, la fuente básica es el Libro de Fábrica que el párroco don Bartolomé López Cerón escribe entre 1941 y 1953, obra que, como hemos indicado, marca la pauta cronoló-

gica y metodológica de este estudio.⁶ Hemos consultado en el Archivo Municipal las Actas Capitulares, Permanente y libros de presupuestos de gastos e ingresos del Ayuntamiento de Lorca para saber qué cantidades aportó éste en la reparación de algunos bienes muebles. Hemos examinado el Inventario General de Bienes Muebles de la Comunidad Autónoma que conserva el Centro de Restauración de la Región de Murcia. La Causa General es un documento primordial para saber lo que se destruyó en la Guerra Civil y, a partir de ahí, enlazar nuestro trabajo con la reposición artística en los años cuarenta.⁷ Han sido de mucho interés los artículos de Montoya Lillo y Espín Rael publicados en 1939 en la revista *Lorca* para completar los datos que suministra la Causa General, y la información aparecida en la prensa, incluidos los recortes de periódicos que incorpora el libro de fábrica de López Cerón.⁸ Y, por supuesto, el análisis de la propia obra de la excolegiata de San Patricio y los bienes que se repusieron en su interior en los años cuarenta y principios de los cincuenta, tanto a nivel artístico como estilístico.

Hemos consultado manuales sobre Historia de España, además de monografías de Arte regional, pintura, iconografía, etc., o de artistas que nos han interesado especialmente.⁹ Nos han sido muy valiosas las cartas recibidas por el pintor Muñoz Barberán, tanto del cura de San Patricio como de Espín Rael, para determinar de manera precisa la reposición o reparación de pinturas dañadas

⁵ RUIZ SÁNCHEZ, I.: *La ex-Colegiata de San Patricio. Un posible proyecto de Museo de Arte Sacro*. Dirección de Pedro Segado Bravo, Trabajo fin de Máster. Universidad de Murcia, Murcia. Presentado en septiembre de 2013. Sin publicar. El día 31 de enero de 2014 me entrevisté en Lorca con la autora a la que agradezco su atención y haberme facilitado el acceso a su trabajo.

⁶ ARCHIVO PARROQUIAL SAN PATRICIO (En adelante, A. P. S. P). LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de fábrica 1941-1953*. Por otro lado, hay que destacar que 1953, en el que se cierra la cronología a abordar en nuestro trabajo, es el año de la firma de un nuevo Concordato del Estado Español con la Santa Sede.

⁷ FISCALÍA DEL TRIBUNAL SUPREMO: Causa General..., fols. 5 r, 146-149. [Consulta en línea: http://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?pref_id=2288140. Fecha de consulta: 03/02/2014].

⁸ Véase MONTOYA, J.B.: "Una jornada de dolor en la historia de Lorca"; ESPÍN, J.: "Incendios y destrucciones". En revista *Lorca*. Publicaciones Blanco y Azul, Valencia, 1939.

⁹ VALDEÓN, J.; PÉREZ J.; JULIÁ, S.: *Historia de España*. Austral, Madrid, 2011, pp. 526-539; MORENO JUSTE, A.: "La Guerra Civil (1936-1939)". En PAREDES, J. (Coord.): *Historia Contemporánea*. Ariel, Barcelona, 2004, pp. 520-525, A.A. V.V.: *Gran Enciclopedia de la Región Murciana*. Vol. 5. Ayalga Ediciones, Murcia, 1944, ANGULO IÑIGUEZ, D: *Historia del Arte*. E. I. S. A., Madrid, 1957; RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura Barroca en España. (1600-1750)*. Cátedra, Madrid, 1992; OROZCO DÍAZ, E: *Pedro Atanasio Bocanegra*. Publicaciones de la Facultad de Letras, Universidad de Granada, Granada, 1937.



San Patricio (Ed. Arribas. 1955).

o destruidas durante la contienda, y también el libro de Sánchez Baeza sobre los Partidos Judiciales de la Causa General de las ciudades de la Región.¹⁰ La obra de Escobar Barberán sobre arte local es imprescindible para el análisis de la escultura anterior a la contienda, y la Historia de la Ciudad de Lorca de Rosalía Sala Vallejo para encajar los acontecimientos históricos nacionales en el espacio local.¹¹ Asimismo, hemos consultado numerosos artículos, trabajos y tesis doctorales que analizan la reposición en otras Comunidades Autónomas, la utilización política del patrimonio y su destrucción, las circunstancias que llevaron a la destrucción del patrimonio en la Guerra Civil, las bases ideológicas para la

urgente reposición posterior, las artes plásticas españolas en los años cuarenta, las instituciones que colaboraron en dicha reposición, la razón de la implantación de algunas advocaciones y los artistas que colaboraron en las reparaciones o iconografías concretas. Nos hemos valido de materiales y recursos disponibles en la web, como la página de *Family Search* y el proyecto Carmesí del Archivo de la Región, para localizar la partida de nacimiento del sacerdote Bartolomé López Cerón, la fecha y el lugar en el que se ordenó sacerdote y otros datos significativos de la vida del autor del texto que constituye el punto de partida de nuestro estudio.¹² De hemerotecas digitales hemos entresacado información de al-

¹⁰ MUÑOZ BARBERÁN, M: *Copador de Cartas. Selección de correspondencia y escritos (1941-1972)*. Ediciones Tres Fronteras, Murcia, 2009; SÁNCHEZ BAEZA, E.: *La Persecución Religiosa en la Diócesis de Cartagena (1931-1939)*. Madrid, 1988.

¹¹ ESCOBAR BARBERÁN, F: *Esculturas de Bussi, Salzillo y don Roque López en Lorca (Algo de Bellas Artes en la localidad)*. Ayuntamiento de Lorca, Lorca, 2000; SALA VALLEJO, R.: *Lorca y su historia*. V.V. E.E., Lorca, 1998.

¹² ARCHIVO PARROQUIAL SAN BARTOLOMÉ APÓSTOL-LIBRILLA (A.P.S.B. A.). Libro Bautismal 1872-1880. FOL. 226. V. [Consulta en línea: <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-266-11016-8593145?cc=1784529&wc=12331791>]. Fecha de consulta: 24/01/2014]; Las Provincias de Levante. Año XII.-Núm. 3353. Murcia, 4 de Abril de 1897, P. 1. [Consulta en línea: <http://hemeroteca.regmurcia.com/issue.vm?id=0000265288&page=1&search=Bartolom%C3%A9+L%C3%B3pez+Cer%C3%B3n&lang=es>]. Fecha de Consulta: 10/ 01/ 2014].

gunos artistas u obras, y del portal de difusión Dialnet bibliografía específica.

Como hemos expuesto, la metodología de esta investigación tiene como eje vertebral el libro de fábrica de San Patricio escrito por Bartolomé López Cerón en los años cuarenta. A partir de esta fuente primaria hemos realizado un estudio contrastado con otro tipo de fuentes, con los siguientes objetivos:

- 1) Abordar los hechos históricos que influyeron en la reposición artística de la ex-Colegiata de San Patricio de Lorca.
- 2) Averiguar quiénes fueron los artífices y, en muchas ocasiones, comitentes de esa reposición artística, dilucidando en la medida de lo posible por qué participaron en la misma.
- 3) Estudiar el sentido de las donaciones populares a San Patricio, promovidas en la posguerra.
- 4) Realizar un análisis histórico-artístico de esas obras teniendo en cuenta todo lo expuesto anteriormente.

3. EL DETERIORO DE SAN PATRICIO Y SU PATRIMONIO MUEBLE EN 1936

El levantamiento militar contra la II República española en julio de 1936 desencadenó la Guerra Civil.¹³ El golpe de Estado originó una feroz guerra que causó inmensos costos ma-

teriales, humanos y morales. Por la desigual reacción del ejército en cada capital, no hubo un mando nacional único hasta septiembre de ese año.¹⁴ La duda del ejército por permanecer fiel a la República o no, provocó un período de incertidumbre social y dejó margen para que grupos de civiles se armaran.¹⁵ La indecisión de los militares fieles a la República, unida a la actitud de grupos que entendieron que la rebelión hizo sonar la hora de la revolución, produjo desórdenes que no cesarán hasta que el Estado republicano consiga tomar las riendas de la situación en las zonas afines a su causa.¹⁶

Aunque Lorca no fue escenario de batallas, pues quedó lejos de los frentes, sí padeció los espantos de la guerra. Los desórdenes en la ciudad ocasionaron la destrucción del patrimonio artístico-religioso acumulado durante siglos, principalmente los fatídicos días del 14 y 15 de agosto de 1936, incluidos los riquísimos ajuares litúrgicos de las iglesias de Lorca, obras escultóricas, pictóricas y piezas suntuarias de gran valor. En cuanto a la arquitectura religiosa, algunas iglesias fueron arruinadas casi en su totalidad, como sucedió con las parroquias altas, mientras que otras, como San Patricio, quedaron severamente dañadas.¹⁷

La destrucción del patrimonio fue producida por la identificación del símbolo religioso con aquello de lo que se quería prescindir repentinamente, en ámbitos políticos, sociales y económicos, sin un proceso de cambio paulatino, y se entendió entonces que era el momento de imponer cambios a través de actos violen-

¹³ MORENO JUSTE, A.: “La Guerra Civil (1936-1939)”. En PAREDES, J. (Coord.): *Historia...*, op. cit., pp. 520-525.

¹⁴ *Ibid.*, p. 518.

¹⁵ VALDEÓN, J.; PÉREZ J.; JULIÁ, S.: *Historia de...*, op. cit., p. 516.

¹⁶ *Ibid.*, p. 517. La primera etapa de la Guerra Civil que, en historia, se ha dado en llamar *guerra de columnas* o *fase miliciana de la guerra*.

¹⁷ En FISCALÍA DEL TRIBUNAL SUPREMO: Causa General... fols. 5 r, 146-149. [Consulta en línea: http://archivoweb.carm.es/archivo-General/arg.muestra_detalle?pref_id=2288140. Fecha de consulta: 06/02/2014]. Se habla de que en Agosto de 1936 llegaron a Lorca procedentes de Barcelona un grupo de individuos pertenecientes a la CNT capitaneados por Juan Marín Mula, hijo de Lorca a lo que ESPÍN, J.: *Incendios y destrucciones...* p. 16, añade que anarquistas catalanes, auxiliados por otros que con ellos habían venido y los habían inducido a venir, naturales de Lorca [...] y [residentes] en Barcelona. SALA VALLEJO, R.: *Lorca y su...* Op. cit., pp. 466-468 dice que venían de Molins de Rey incitando a la C. N. T. local y a las clases populares a realizar tales hechos.

¹⁸ CARABAL MOTAGUD, M. A.; SAMARINA CAMPOS, B.; SANTAMARINA CAMPOS, V.; et al: “Tareas de Rescate de la Escultura Sacra en la Posguerra Valenciana”. En *Arché*. Publicaciones del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV. N°3.



Procesión del Corpus en el atrio de San Patricio (AML. P. Menchón, 1933).

tos.¹⁸ Estas acciones, si bien no fueron apoyadas por lo que Saavedra Arlas llama las familias políticas republicanas, se utilizaron por el contrario para desprestigiar a toda la causa republicana.¹⁹ A ello se le añaden, según Barrios Rozúa, unas clases sociales desfavorecidas y con bajo nivel de alfabetización, que no ven en las obras más que su dimensión simbólica e ideológica, es decir, no como un bien común, sino como un patrimonio perteneciente al estamento eclesiástico. De hecho lo que se consideró útil, se reutilizó.²⁰

De lo acaecido en San Patricio en agosto de 1936, la Causa General dice: “*Fueron arrojados al fuego los ornamentos sagrados [...]. También se destruyeron todos los vasos sagrados y la magnífica custodia propiedad de la Adoración Nocturna de esta localidad [...] la Inmaculada, grandiosa talla del marsellés Dupar. Han sido destruidos [...] cuadros de gran tamaño y buena ejecución: Los cuatro doctores de la Iglesia, La Presentación de San Blas, San Jerónimo, La Anunciación, San Ramón y otros de Camacho y Reboloso. El [retablo] del trascoro y el templete*

Valencia, 2008, pp. 43. Comparte la misma idea. Sobre la arquitectura, piensa igual BUSTAMANTE MONTORO, R.: *La Conservación del Patrimonio Cultural Inmueble durante Conflictos Armados Internos: La Guerra Civil Española 1936-1939*. Tesis doctoral, Dirección Luis de Villanueva y Domínguez. Departamento de Construcción y tecnología arquitectónicas, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1996, p. 18., exponiendo el caso particular de Lorca.

¹⁹ SAAVEDRA ARLAS, R.: “El Patrimonio Artístico español en 1939. ¿Cambio de rumbo en la política cultural republicana?”. *Tzintzun, Revista de Estudios Históricos*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, N° 50. México, 2009, p. 135. Entendiendo las familias políticas republicanas a todas aquellas familias político-sociales que apoyaron al gobierno republicano legalmente establecido como resultado de las elecciones generales de 1936 cuando estalla la Guerra Civil española.

²⁰ BARRIOS ROZÚA, J. M.: “Las destrucciones iconoclastas durante la Guerra Civil y su papel en la propaganda franquista”. En *Investigaciones Históricas*. N°28. Universidad de Valladolid, 2008, p. 186.

del altar mayor. El magnífico [órgano] y la sillaría del coro colegial y sus libros de canto llano y música sacra en hojas de pergamino numiados y pintados a mano. La mitad del [archivo parroquial] por haber sido oculto previamente. Todas las esculturas de piedra de su interior han sido descabezadas, mutiladas excepto el retablo mayor de San Mateo y algunos de San Francisco pero con destrozos no sanos por completo además deteriorados".²¹ Espín Rael añade: "*se han perdido para Lorca [...] San Jorge, escultura rarísima de principios del siglo XV; la Inmaculada, admirable escultura del artista marsellés Dupar [...], San Julián, San Patricio y San Clemente [...], entre numerosísimos objetos de plata, coronas, portapaces, relicarios, cálices, incensarios, cruces y demás, la magnífica custodia del Corpus, joya de estilo barroco, toda cincelada en gran relieve, construida en Madrid en la primera década del siglo XVIII*".²²

La masiva destrucción en San Patricio y en otros muchos templos lorquinos fue un hecho de consecuencias irreparables para nuestro patrimonio, el episodio más negro de toda la historia del arte lorquino, que produce honda desazón y nos lleva a profundas reflexiones.

4. LA RESTAURACIÓN Y REPOSICIÓN ARTÍSTICA EN EL EJERCICIO PASTORAL DE LÓPEZ CERÓN (1941-1954).

Acabada la contienda, en los años cuarenta se configura un Estado basado en los principios militares y fuerzas conservadoras bajo el control de una única figura, el Jefe del Estado, que reúne y ejerce todos los poderes. A las relaciones internacionales, rotas en su gran mayoría, y

a la economía, afectada por la guerra, se le añade una situación de autarquía y ensimismamiento que empezó a declinar a partir de la década siguiente. Este Estado tiene una fuerte identificación con la Iglesia Católica.²³ Se establece el Nacional Catolicismo como pilar fundamental y legitimador de ese modelo a través de la tradición y la moral católica. Esto provocó una explosión religiosa popular en los años cuarenta y siguientes. Según Pérez-Agote, la población, visto el apoyo oficial prestado a la Iglesia, se siente obligada a la práctica religiosa, tanto en aras del medro personal como para protegerse de eventuales acusaciones de actividades políticas anteriores.²⁴ La religión es elemento de cohesión y unidad nacional, de ahí la premura por restaurar templos y reponer piezas artísticas destruidas durante la Guerra. Toda esa urgencia, junto a la falta de medios económicos y criterios artísticos adecuados, acarreó en muchas ocasiones la baja calidad de algunas de ellas.

La reposición artística en la excolegiata lorquina se inició poco tiempo después de la finalización del conflicto. Sala Vallejo nos dice: "*pasados algunos días [...] comenzaron a recuperarse todos los objetos de arte y las imágenes que habían sido escondidas y se fueron depositando voluntariamente en San Patricio*".²⁵ En estas fechas, las manifestaciones religiosas públicas fueron tónica dominante, y en Lorca, las que tuvieron que ver con San Patricio, fueron anotadas en el libro de fábrica.²⁶ Por ejemplo, el 6 de septiembre de 1942 se da cuenta del traslado al convento franciscano de la nueva imagen de la Virgen de las Huertas, obra realizada por José Sánchez Lozano en sustitución de la efigie destruida en 1936,²⁷ y también de su posterior Coronación Canónica

²¹ FISCALÍA DEL TRIBUNAL SUPREMO: Causa General... fols. 5 r, 146-149. [Consulta en línea: http://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?pref_id=2288140. Fecha de consulta: 06/02/2014].

²² ESPÍN, J.: "Incendios y destrucciones...", op. cit., pp. 16 y 18.

²³ VALDEÓN, J.; PÉREZ J.; JULIÁ, S.: *Historia de...*, op. cit., pp. 526-533.

²⁴ PÉREZ-AGOTE, A.: "Sociología histórica del nacional catolicismo español". En *Cuadernos de Historia contemporánea*. Nº 26. Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 221.

²⁵ SALA VALLEJO, R.: *Lorca y su...*, op. cit., p. 478.

²⁶ A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit.

²⁷ A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fols. 8, 15 v, 16 y 17 r.



Coronación de la Virgen de las Huertas el 26 de noviembre de 1944 (foto de Luis Argemí Hernández).

como Patrona de Lorca el 26 de noviembre de 1944.²⁸ También registra la ayuda prestada por el Regimiento Mallorca nº 13 para reponer las imágenes de la Virgen de los Desamparados y la Inmaculada Concepción y el adecentamiento de sus capillas.²⁹ Recoge asimismo las gestiones realizadas para reponer las reliquias de

San Patricio y San Clemente,³⁰ y las tentativas de realizar un monumento público al Sagrado Corazón de Jesús, devoción implantada en Lorca desde el siglo XVIII, que se materializará con la colocación en 1955 de un conjunto escultórico en la plaza de España dedicado a esta advocación, de dudoso encaje estético.³¹

²⁸ SALA VALLEJO, R.: *Lorca y su...*, op. cit., p. 215. La Virgen de las Huertas es patrona popular de Lorca desde mediados del siglo XIX, sustituyendo paulatinamente a la anterior, la Virgen del Alcázar, el último recuerdo de los anhelos del concejo lorquino por conseguir una diócesis propia. Estos se basaban en la tradición, no fundamentada, de que la devoción a esta imagen se había mantenido desde los tiempos de San Suceso y San Indalecio, en los que Lorca fue obispado, hasta la fecha que se nombra patrona de la Ciudad, pasando por la época musulmana. 1944 representa el fin de una decadencia de la devoción popular por la Virgen del Alcázar (patrona desde 1618) aumentada por la frustración de los planes del concejo lorquino, y el inicio del fervor por la Virgen de las Huertas, auspiciado desde el siglo XVIII por los escritos de los padres franciscanos Vargas y Morote y, posteriormente, bajo el patrocinio de los condes de San Julián.

²⁹ El Regimiento Mallorca nº 13 se instala en el Cuartel de Infantería de Lorca en 1939, tras acabar la Guerra Civil, tal y como se puede leer en *Regimiento de Infantería Mallorca nº 13 "El Invencible". Tres siglos al servicio de España*. [comisión redactora RIMZ-13]. Colabora: Andrés Barnés Sánchez-Fortún. Diseño e Impresión: Cayetano Méndez, Lorca, 1994, pp. 16, 22, 49-56.

³⁰ La reliquia de San Clemente llega a Lorca en Agosto de 1950 desde el Museo de Bellas Artes, pues la Junta de Incautación que funcionó en Lorca durante la Guerra Civil, con mayor o menor éxito, depositó allí algunas de las obras que habían quedado tras Agosto de 1936. La de San Patricio llega en Marzo de 1951 tras intensas negociaciones de López Cerón con el Obispo de Dublín a través de la embajada de Irlanda y el obispado de Cartagena. Todo ello queda recogido en A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fols. 57 r, 62-66. Y en la gran cantidad de misivas sobre este tema que acompañan al libro de fábrica.

³¹ A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fols. 40, 59r. Para saber más sobre este tema, ver en MUNUERA RICO, D.: "El devocionismo al Corazón de Jesús en Lorca." En Revista *Clavis*. nº 1. Archivo Municipal de Lorca, Ayuntamiento de Lorca, Lorca, 1999, pp. 157-164. La escultura del Sagrado Corazón, realizada por Planes se conserva hoy en el atrio de la ermita de las Siervas de María. Sobre la implantación de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús en Lorca, ver también CÁNOVAS COBEÑO, F.: *Historia de la Ciudad de Lorca*. Imprenta de "El Noticiero", Lorca, 1890, p. 486.

5. LA REHABILITACIÓN ARQUITECTÓNICA DE SAN PATRICIO. LA CONTRIBUCIÓN DE DON JOSÉ IBÁÑEZ MARTÍN

El Estado franquista crea una serie de órganos destinados a la regeneración del patrimonio destruido durante la Guerra Civil. Entre estos tenemos la Dirección General de Regiones Devastadas y la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales. La primera tenía competencias que excedían lo patrimonial, mientras que la segunda se encargaba de coordinar los diferentes proyectos y los fondos destinados a la reconstrucción de iglesias. Obviamente, la Dirección General de Bellas Artes jugó también un papel fundamental en todo este proceso.

Más Torrecillas, refiriéndose a la labor de la Dirección General de Regiones Devastadas, dice lo siguiente: “*el conjunto del Estado se dividió*

en siete zonas en las cuales se establecían subcomisiones de libre designación integradas por un delegado, un arquitecto funcionario público y un abogado del Estado. A su vez, estas subcomisiones recibían el soporte de técnicos urbanísticos, como el Fiscal de la Vivienda o distintos colectivos relacionados con el quehacer diario de la reconstrucción. Además, cada subcomisión contó con oficinas comarcales y administrativas de obras, cuyos recursos corrían a cargo de ayuntamientos y diputaciones”³². Lorca quedó incluida dentro de la zona séptima.

El ministro José Ibáñez Martín, con fuertes vínculos con la ciudad, mantuvo una actitud protectora hacia Lorca y su templo más sobresaliente.³³ Siendo ministro de Educación Nacional (1939-1951), la excolegiata fue declarada Monumento Histórico-Artístico Nacional por decreto de 27 de enero de 1941.³⁴ La Dirección General de Be-



Visita de D. José Ibáñez Martín a San Patricio [AML. P. Menchón. h. 1941].

³² MÁS TORRECILLAS, V. J.: *Arquitectura Social y Estado entre 1939 y 1957. La Dirección General de Regiones Devastadas*. Tesis doctoral, dirección de Alicia Alted Vigil. UNED, facultad de Humanidades, Departamento de Historia Contemporánea. 2008.

³³ A.A. V.V.: *Gran Enciclopedia de la Región Murciana*. Vol. 5. Ayalga Ediciones, Murcia, 1994, p. 120. Sus relaciones benefactoras con la Ciudad de Lorca están directamente relacionadas con los lazos matrimoniales que lo unen con ella: su mujer fue lorquina, doña María de los Ángeles Mellado y Pérez de Meca, I condesa de Marín, hija de los Condes de San Julián.

³⁴ MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Decreto de 27 de Enero de 1941. En... [Consulta en línea: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1941/034/A00793-00793.pdf>. Fecha de Consulta: 10/02/2014]. Agencia Estatal de Boletín Oficial del Estado. Ministerio de la Presidencia. Gobierno de España.

llas Artes, a cuyo frente estaba Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, designó al arquitecto José Tomás Alarcón para que elaborara el proyecto de restauración y consolidación del templo.³⁵ Las obras, con un costo de 5.492 pesetas, comenzaron en enero de 1942 y acabaron en abril del mismo año, y fueron inspeccionadas, además de por el arquitecto, por el director de Bellas Artes, el propio Ibáñez Martín o el entonces obispo de la Diócesis de Cartagena, D. Ramón Sanahuja y Marcé. En la primera fase se hizo “*el relabrado del muro exterior del carrerón, que estaba cubierto de cemento, limpieza general de las cubiertas, reparación de tejas, reforzado del piso de la parte superior de la torre, pintado*

las tres puertas principales y construcción de una vitrina en el salón capitular para la mejor conservación de los ornamentos”.³⁶ También se interviene entonces en “*las diez y ocho imágenes de piedra que adornan la capilla del trascoro y naves laterales*”, labor que culmina en octubre de 1944.

Francisco Rodríguez Larrosa trabaja en 1942 en la zona del trascoro.³⁷ Los daños de las esculturas y relieves de la parte inferior se repararon con yeserías. En cuanto a las esculturas que coronan el conjunto, si cotejamos las fotografías realizadas antes de la Guerra Civil y las actuales efigies, advertimos cambios fisonómicos, principalmente en las cabezas de todas las esculturas,



Trascoro de San Patricio [AML. P. Menchón, h. 1930].



Trascoro de San Patricio (fotografía de Manuel Muñoz).

³⁵ A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: Libro de..., op. cit., fol. 38 v.

³⁶ Ibid., fol. 3.

³⁷ A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fol. 15 v. Según ABELLÁN GARCÍA, A; COTES PORCEL, J: *Notas sobre el escultor, dibujante y pintor Francisco Rodríguez Larrosa*. Concejalía de Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Lorca, Lorca, 2003, pp. 12-13. Rodríguez Larrosa fue un escultor, dibujante y pintor, nacido en Lorca que realiza la mayoría de su obra en Madrid. Se documenta su presencia en la ciudad durante la posguerra, reparando la escultura de San Vicente de la columna miliaria y la Virgen del Pilar de la casa de los Arcas. Su obra, figurativa o con referencias a la anatomía, se caracteriza por el naturalismo estilizado, sin abandonar nunca lo académico, rompe con las formas perfectas, añadiendo un expresionismo más lírico que agresivo [...] que conecta con la escultura europea de figuras como Lehmbruck, Kolbe, Mestrovic, Giacomo Manzú, etc., reflejando una fuerte espiritualidad interna que se manifiesta en formas estilizadas que recuerdan a algunas figuras góticas, [...] las formas puras, simples, directamente recogidas de Capuz y de Bourdelle.

las alas de los ángeles mancebos que portan las dignidades episcopales de San Patricio (báculo y mitra), y trompetas. Las cabezas de las imágenes que coronaban el trascoro respondían a un canon cercano a Bernini, visible en sus rasgos infantiles y juveniles de pómulos carnosos y pronunciados, a lo que se une el tratamiento voluminoso de una rizada cabellera. Rodríguez Larrosa, sin embargo, desprende a sus esculturas de la expresividad barroca, y las dota de un idealismo sereno y un carácter íntimo y espiritual. A su vez, las alas de los ángeles mancebos aumentan de tamaño y se modifican formalmente.

La gran actuación sobre la estructura arquitectónica de San Patricio durante la posguerra comienza a partir de un primer proyecto trazado por Tomás Alarcón en octubre de 1943, aprobado en abril del siguiente año. Su presupuesto fue de 37. 269'93 ptas., que se emplearon en la sustitución de elementos estructurales en mal estado de las cubiertas y reparación de fragmentos de la girola que se encontraban a cielo abierto, demolición de estructuras de ladrillo (garitas y depósitos) realizadas en el interior de la torre durante la guerra, y en la recomposición de sillares de la fachada principal afectados por el mal de la piedra. Además se planea el adecentamiento de las capillas primera del lado del evangelio y primera y segunda del lado de la epístola. Cerrará la recomposición de las capillas la elaboración de retablos y decoración con tabiques de ladrillo y revestimiento de piedra³⁸.

Tomás Alarcón también diseña en 1948 la segunda fase, con un presupuesto de 99. 681'16 ptas. La intervención se divide en cuatro objetivos: por

una parte, se produce la reparación de las puertas del crucero y escalinata de descenso interior de la puerta norte. A continuación, se detallan las obras en la capilla de San José que, según los planos, afectan principalmente a la moldura que posteriormente quedará tras la pintura de Muñoz Barberán y a la forma del altar, cuyo alzado y perfil pasa de tener formas redondeadas a rectas. También comprende la reparación de cubiertas en la capilla del Alcázar y la culminación de las obras de restauración del carrerón, donde se levanta el pavimento y construye otro nuevo, pero respetando la forma anterior. Por último cabe destacar la reposición de sillería descompuesta en varios puntos de la fachada principal y rampa de acceso del lado de la epístola³⁹.

El 12 de febrero de 1949 el director general de Bellas Artes anunciaba que a propuesta del excelentísimo señor ministro de Educación Nacional el gobierno concedía un crédito de 200.000 ptas. para continuar con la restauración.⁴⁰ En agosto de ese año llegan las primeras 100.000 ptas., que se utilizan en finalizar la intervención en el carrerón o rampa de acceso, los basamentos de las columnas de la portada de la Epístola y el pasamanos de la del Evangelio, renovación de tejas y pavimento, cubiertas y la capilla de San José. Esta fase concluye en marzo de 1950.⁴¹ La siguiente comienza en agosto de 1951, tras la entrega de 47.112,41 pesetas. En las capillas de la girola se desmontan para su reposición maderamen y rejas, todo ello en estado de ruina, y en la fachada principal se restauran los numerosos desperfectos causados durante la guerra.⁴² De este modo, para 1951 ya se habían alcanzado los objetivos de Tomás Alarcón⁴³.

³⁸ ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN (A. G. A). *Proyecto de obras de reparación y reconstrucción en la Colegiata de San Patricio de Lorca - Año 1943* -. IDD (05)014.002, caja 31/06019, exp. 14045-19.

³⁹ A. G. A. *Proyecto de obras de reparación y restauración en la Colegiata de San Patricio de Lorca - Año 1948* -. IDD (05)014.002, caja 31/06019, exp. 14045-18.

⁴⁰ *Ibid.*, fol. 44 r.

⁴¹ *Ibid.*, fol. 48.

⁴² A. G. A. *Proyecto de obras de reparación y reconstrucción en la Colegiata de San Patricio de Lorca - Año 1943* -. IDD (05)014.002, caja 31/06019, exp. 14045-19, fol. 70.

⁴³ *Ibid.* Tenemos constancia documental de que Tomás Alarcón elaboró otro proyecto en 1950. Sin embargo, éste estuvo destinado a la reparación de tejas sueltas de la capilla mayor y la girola como consecuencia de una lluvia torrencial. Para saber más sobre este proyecto ver en A. G. A. *Proyecto de obras de reparación y restauración en las cubiertas de la Colegiata de San Patricio de Lorca - Año 1950* -. IDD (05)014.002, caja 31/06020, exp. 14045-22.

En diciembre de ese mismo año, siendo ya ministro de Educación Nacional don Joaquín Ruiz Jiménez, llega la segunda parte del último crédito. Se repone entonces la sillería del coro, que ejecuta el maestro carpintero José Leal Sánchez, incluido el barandal, y se termina el trascoro, en el que intervino Miguel Méndez García.⁴⁴ Lo que quedaba por hacer en este espacio, tras la intervención de Rodríguez Larrosa, era la adaptación del espacio central que serviría de telón de fondo a la imagen de la Inmaculada, que no presentaba las condiciones adecuadas tras haber desaparecido el retablo barroco. Esta intervención queda avalada por la presencia del escudo de la infantería española bajo el acodillamiento de la moldura que hay dentro del arco, lo que supuso el complemento de la participación del Regimiento Mallorca 13 en el arreglo de la capilla. Esta actuación, que comienza en 1949, se extendió hasta 1953.⁴⁵

6. LA REPOSICIÓN DE OBRA ARTÍSTICA EN SAN PATRICIO Y SUS BENEFACTORES

En los años cuarenta se impone el arte académico, confundido con una especie de arte castizo español figurativo y religioso, que negaba la experimentación y las vanguardias, todo influido por un pensamiento oficial que entendía el arte como medio representativo del Estado y la religión.⁴⁶ Más tardíamente sí se produjeron algunos movimientos que, en un intento de aunar las expresiones artísticas de vanguardia con el rescate de lo espiritual español, buscaban aplicar esas



San Nicolás de Bari (fotografía de Manuel Muñoz).

nuevas manifestaciones al arte religioso, sobre todo a partir de la década siguiente. Sin embargo, esto sucedió en primera línea artística, mientras que en provincias, como fue el caso de Lorca, se continuó haciendo un arte religioso tradicional.

Entre 1939 y 1941 el joven pintor lorquino Manuel Muñoz Barberán realizó varias obras de reposición en el templo, en su mayor parte a iniciativa de familias lorquinas alentadas por su religiosidad y particular devoción.⁴⁷ Las capillas donde trabajó y se colocaron sus pinturas mantuvieron la misma

⁴⁴ A. P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: Libro de..., op. cit., fol. 74 r. Sobre estos dos artífices no hemos podido localizar más datos.

⁴⁵ *Ibíd.*, fol. 35 r. La cantidad requerida para culminar la restauración de la capilla de la Inmaculada fue recogida por el cabildo durante siete años. Este grupo es el coro de beneficiados de San Patricio, último residuo del cabildo colegial. El Concordato de 1851 retiró la titularidad de Colegiata a San Patricio, pero permitió que quedaran un número de beneficiados que además del párroco se contemplan necesarios tanto para el servicio parroquial como para el mantenimiento del culto. Por ello San Patricio, con sus escasas rentas, vino sosteniendo un culto verdaderamente catedralicio. De ello da cuenta ESCOBAR BARBERÁN, F: *Esculturas de Bussi, Salzillo y...*, op. cit., pp. 193-196. A juzgar por ello, este coro se mantenía en los años cuarenta.

⁴⁶ MONTOYA ALONSO, C: *La pintura mural religiosa en el Madrid del siglo XX*. Tesis Doctoral, Dirección de Domiciano Fernández Barrientos. Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005, P. 156-164.

⁴⁷ MUÑOZ BARBERÁN, M: *Copiador de Cartas. Selección de correspondencia...*, op. cit., pp. 17-18. Estas pinturas (que incorporan una cartela con fecha, autor y patrocinador en sí mismas) entraban dentro de un número mayor de encargos extendidos al resto de las parroquias lorquinas. Bajo la batuta de Espín Rael, vemos a un joven cuya vocación da sus primeros pasos bajo una pintura barroquizante religiosa en la que destaca el dibujo como base del color y punto de partida de la creación, como leemos en MUÑOZ BARBERÁN, M.: *Dibujos y bocetos*.



San Julián (fotografía de Manuel Muñoz).

Huerto Ruano del 22 de Enero al 15 de marzo de 2009. Ayuntamiento de Lorca, Lorca, 2009, pp. 5-8. Lo incuestionable es la versatilidad de su estilo que se hace patente desde un primer momento en el intento de adaptar lo personal al pie forzado de la obra existente con anterioridad. Acaso lo que hizo que tuviera tanto éxito en el ámbito de la pintura religiosa fue el saber redundar en los modelos repetidos hasta la saciedad por los artistas incorporando su personalidad sin desistir de ellos, lo cual demostrará a lo largo de su carrera una altura en lo que se refiere a la cultura visual y teórica, según BELDA NAVARRO, C: "Manuel Muñoz Barberán y la Decoración de los templos murcianos". En *Muñoz Barberán*. Sala de Exposiciones de la Fundación Cajamurcia en Madrid. 25 de Enero al 25 de Febrero de 2007. V. E. E. E., Murcia, 2006, pp. 121-131. En el momento no había iniciado sus contactos artísticos madrileños, por ello, sus conocimientos artísticos se limitaban a los adquiridos en la Academia Municipal de Pintura de Lorca bajo la tutela de Francisco Cayuela. Sin embargo, su facilidad para el dibujo hizo que su cometido se limitase a añadir el color con la mayor propiedad posible a los cuadros antiguos de los que se conservaba reproducción fotográfica (Cristo de Esquipulas, San Nicolás y San Julián).

advocación.⁴⁸ Fue el caso de San Nicolás de Bari, cuyo lienzo original era de Camacho Felices, que fue repuesto gracias a la familia Mazuchelli. El santo, con arreglo a su iconografía occidental, está ataviado como obispo católico, con mitra, apoyado en un báculo y realizando el milagro de resucitar a tres escolares troceados y hundidos en un saladero por su verdugo.⁴⁹ San Nicolás recibe la inspiración divina a través de un rayo de luz que se dirige de la parte superior izquierda hacia su cabeza. A la izquierda hay una figura masculina que asiste al milagro, y a la derecha, sobre unas escaleras, una femenina orante hacia el santo, en alusión al rescate de la prostitución de tres hijas de un noble empobrecido al que el santo arroja bolsas de oro para casarlas dignamente.⁵⁰ Todo queda enmarcado por una arquitectura que se manifiesta a través de un pilar sobre el que voltean dos arcos de medio punto que dignifican la escena, intensificada por la luz y el claroscuro de raíz barroca. Ello no impide la pincelada suelta, propia de Muñoz Barberán.

El cuadro de Ánimas que Muñoz Barberán pintó para la capilla del mismo nombre para reponer el anterior, atribuido al pintor Baltasar Martínez Fernández de Espinosa, fue costeadado por la familia Llamas.⁵¹ En la parte inferior vemos las ánimas, que se purifican para llegar al cielo, que son presentadas por un ángel a la Virgen del Carmen, que baja a rescatarlas desde la parte superior izquierda ataviada con el hábito de carmelita, la corona de doce estrellas y el escapulario que la identifica iconográficamente.⁵² Todo ello se envuelve en un ambiente de humareda de fuego de la expiación de los pecados, en la que

el autor, haciendo uso de una pincelada larga, parece recrearse.

La pintura de San Julián, obispo de Cuenca, fue repuesta por el patrocinio de Bernarda Ortiz y su cónyuge, y sustituye a la realizada por el pintor conquense Cristóbal García Salmerón en el siglo XVII. El pintor se permite licencias, como añadir dos querubines en la parte superior izquierda y eliminar el paisaje inferior al rompimiento de gloria que se abría en la anterior obra. La pintura, de colores claros y brillantes, presenta a San Julián vestido de obispo, con mitra y báculo dispuestos junto a él, en el suelo, arrodillado y de espaldas a un altar presidido por la cruz. Está en actitud de recibir de la Madre de Dios y las Santas Vírgenes las palmas, que aunque se podría pensar que aluden al martirio, es premio a la hora de su muerte por su castidad.⁵³

El óleo de Cristo de Esquipulas, patrocinado por Concepción Franco y su hijo Antonio Casas, sustituye a otro anterior de Manuel Santiago España realizado en 1759 para Alonso de Arcos Moreno, gobernador y general en Chiquimula, al sur de Guatemala. La pintura llegó a Lorca a través de su viuda, que la colocó en la capilla a la que da nombre, donde se conservó hasta 1936.⁵⁴ La nueva obra responde a la iconografía tradicional de crucifixión en el calvario, con el aliciente de que todos los personajes, incluido Cristo, que aparece ya muerto, son de color.⁵⁵ A la izquierda está la Virgen dolorosa y a la derecha el apóstol Juan. María Magdalena, arrodillada, abraza una cruz no arbórea desde atrás, y señala con las manos el recipiente con el que luego acudiría a unguir el cuerpo muerto de

⁴⁸ RUIZ SÁNCHEZ, I.: *La excolegiata de San Patricio. Un posible...*, op. cit.

⁴⁹ Leyenda medieval que convierte la historia romana en la que tres oficiales fueron condenados por el emperador Constantino y San Nicolás los rescató de la condena.

⁵⁰ RÉAU, L.: *Iconografía del...*, op. cit., vol. 4., pp. 428-433.

⁵¹ MUÑOZ BARBERÁN, M.: *Copiadore de Cartas. Selección de correspondencia...*, op. cit, p. 17.

⁵² MARTÍNEZ CARRETERO, I.: "La advocación del Carmen. Origen e iconografía". En V.V. A.A.: *Advocaciones Marianas de Gloria*. San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 771-790.

⁵³ ALCÁZAR, B.: *Vida, virtudes y milagros de San Julián, segundo obispo de Cuenca*. Impresión en Valencia por Francisco Antonio Cebrián y Valdá, Madrid, 1692, pp. 331-332.

⁵⁴ RUIZ SÁNCHEZ, I.: *La excolegiata de San Patricio. Un posible...*, op. cit. S.P. Sobre la historia de esta iconografía, remito a PAZ SOLÓRZANO, J.: *Historia del Santo Cristo de Esquipulas*. Unión Tipográfica, Castañeda, Ávila y Compañía, Guatemala, 1949.

⁵⁵ RÉAU, L.: *Iconografía del...*, op. cit., vol. 2, pp. 492-522.

Cristo.⁵⁶ El decorativismo se hace patente en las vestiduras y en la escena en general, que incorpora flores, frutos y mariposas, especialmente en el paño de pureza de Cristo y en los dos jarrones. Todo, sobre fondo oscuro, encuadrado por una estructura arquitectónica mixtilínea en la parte superior.

Otra pintura repuesta en estos primeros años cuarenta es una advocación muy representativa de la posguerra española, la de Santa Isabel de Hungría, colocada en un principio en la Capilla del Cristo de Esquipulas. Su autor fue un jovencísimo Manuel Segura Clemente, que daba sus primeros pasos como artista.⁵⁷ Iconográficamente, el pintor representa a la santa ataviada como princesa, dando de beber a un leproso, con arreglo a una de las representaciones tradicionales.⁵⁸ De tonos ocres en las carnaciones y grisáceos, tanto en las vestiduras como en la estructura arquitectónica, la escena se enmarca bajo un arco que la dignifica. Al fondo, un telón en tonos azulados cierra la composición y se descuelga ante una columna sobre plinto que el pintor sugiere. En la parte izquierda también se insinúa una balaustrada y un vano. A pesar de ello, la luz parece provenir de dos focos. Las vestiduras acartonadas y la corona son del mismo tenor. La poca pericia compositiva viene dada por la inexperiencia del artista, que aún estaba en una etapa temprana de formación. Por el contrario, parece que

quiere reafirmar sus cualidades como dibujante realizando un estudio de vaso y cayado, colocados ante la escena principal como si hubieran sido dejados por el leproso.

La primera noticia que da López Cerón sobre un proyecto impulsado por el patronazgo popular tiene que ver con la implantación en Lorca de la devoción a la Virgen de los Desamparados. Así, el 16 de Junio de 1942 se traslada “*en solemnísimas procesión la hermosa imagen de la Virgen de los Desamparados, costeada por suscripción popular, la cual se hace por la personal iniciativa de la señorita Carmen Tomás Cuesta, profesora de dibujo en el instituto de segunda enseñanza de esta Ciudad*”.⁵⁹ La capilla que va a albergar la imagen correspondió antaño a San Francisco de Paula.⁶⁰ Se instala entonces un retablo de calle única presidido por la imagen de la Virgen en su hornacina, con un banco y dos pisos. El paso del ancho de esa predela al de los dos pisos superiores se hace a través de tornapuntas. El primer piso cuenta con dos pilastras a los extremos y columnas que enmarcan la hornacina. Todo ello obliga tanto a la predela como al entablamento a quebrarse angularmente. La cornisa se eleva en la parte central y provoca dos avolutamientos sobre los que hay un motivo avenerado. Los extremos del ático del primer piso están coronados por sendos motivos ajarronados que se disponen, al igual que las pirámides, con bolas escurialenses.

⁵⁶ En los Evangelios se recoge como María Magdalena estuvo al pie de la cruz en el momento de la muerte de Cristo (Jn. 15, 19.) y formó parte del grupo de mujeres que acudieron en la mañana del domingo, pasado el día de Pascua, a ungir el cuerpo muerto de Cristo al sepulcro (Mt. 28, 1-8).

⁵⁷ Nació en Lorca, en el año 1926. Se inicia en la pintura con Emilio Felices y estudia escultura con Carrión Valverde. Allí también acude a la Real Sociedad Económica de Amigos del País, donde continúa aprendiendo dibujo. A finales de la década de los cuarenta se traslada a Madrid para ingresar en la escuela de Bellas Artes de San Fernando. Allí se dedica a dibujar en el Círculo de Bellas Artes y a estudiar a los grandes maestros del Museo del Prado. Finaliza los estudios a mediados de la década de los cincuenta y vuelve a Lorca. Durante las dos décadas siguientes se dedica, de un modo paralelo, a la enseñanza del arte en Oviedo y Valladolid. En los años ochenta vuelve a Murcia donde continúa su labor y, tristemente, fallece en un accidente de tráfico en 1987. Fue un gran dibujante lo que, a su vez, influyó en que la línea estuviera presente en toda su obra. En ese sentido, Segura soluciona muchas obras con una paleta de color reducida a favor de la perfección y el academicismo que le concede la línea. Para más detalles sobre la vida del artista ver: *Exposición homenaje a Manuel Segura Clemente*. Caja de Ahorros del Mediterráneo. 1988.

⁵⁸ RÉAU, L: *Iconografía del...*, op. cit., vol. 4, pp. 122-126.

⁵⁹ (A.P. S. P). LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fols. 7 r, 27 r. Aunque la devoción a esta advocación de los Desamparados se realizó a iniciativa de Carmen Tomás, también debemos destacar la implicación del Regimiento de Infantería Mallorca nº 13 debido al gran número de soldados valencianos existente en esta unidad, que colaboran no solo en procesiones y actos litúrgicos sino también en el adecentamiento de la capilla. López Cerón destaca en estas labores de reparación a un tal Francisco Rodríguez, pintor, y otro Luis Roig, tallista, que estuvieron prestando el servicio militar en Lorca, por la gran devoción que tenían a la Patrona de Valencia.

⁶⁰ RUIZ SÁNCHEZ, I.: *La Excolegiata de San Patricio. Un posible...*, op. cit.



Cristo de Esquipulas (fotografía de Manuel Muñoz).

El segundo cuerpo, a cuya anchura se adapta, de nuevo, la percepción visual a través de aletones, estaba presidido por el escudo valenciano en un efecto transparente, sostenido por dos querubines tenantes y enmarcado por dos pequeños estípites. Todo coronado de un entablamento curvo en el que se repite la forma inferior avenerada que, esta vez, incorpora un rostro. López Cerón indica que la imagen de la Virgen de los Desamparados es del escultor Valenciano José María Bayarri,⁶¹ autor que realiza una imagen de vestir con las características propias de su iconografía tradicional.⁶² La imagen fue dotada de un rico ajuar, en el que destaca la corona realizada por el platero Rafael Benedito.⁶³ Carmen Tomás, profesora de dibujo del instituto lorquino, era valenciana, de ahí su fervor hacia esta advocación, lo que subraya también la procedencia de los demás colaboradores.⁶⁴ La capilla se inaugura el 19 de mayo de 1946.⁶⁵

El 2 de marzo de 1944 se coloca el retablo de la capilla de Ntra. Sra. del Alcázar, primitiva patrona de la ciudad, costeados por sus camareros don Jacobo Mazzuchelli y Señora.⁶⁶ La labor de reposición del retablo culminó el 15 de marzo de 1945 cuando el maestro Victoriano Ferrer dio por terminada su decoración.⁶⁷ El retablo presenta tan solo cambios en detalles decorativos, como unos sencillos elementos vegetales en el entablamento y el paso de unas columnas de capitel corintio, fustes terciados y entorchados —en cuyo tercio inferior exhibe un movimiento helicoidal diferente a

los dos tercios superiores— a otras también terciadas, que mantienen ese entorchamiento en la parte inferior, pero no así en los dos tercios superiores, que se presentan acanalados. Por tanto, se siguen las líneas del retablo que ocupaba esta capilla antes de 1936 que había diseñado en 1642 Cristóbal García Ramos según el modelo dado por la familia Bautista Estangueta en el siglo XVII.⁶⁸ Así, sobre las cuatro ménsulas del banco encontramos un pequeño basamento con decoración vegetal que se quiebra angularmente bajo las columnas corintias, con éntasis, que se acentúa en el tercio inferior, y las características expuestas anteriormente. Las columnas articulan el primer piso en tres calles, dos laterales con ornamento pictórico, que veremos posteriormente, y una central en la que se abre el camarín de la Virgen, y soportan un entablamento, también quebrado angularmente, de sencillas líneas formales, con simple decoración vegetal en el friso y con la parte inferior de la cornisa denticulada. Por encima de éste, un segundo piso de calle única, que alberga un Cristo Crucificado, en la que se repite, con unas proporciones más reducidas, el módulo de calle del inferior. La transición visual entre primer y segundo piso se realiza mediante aletones rematados por jarrones con azucenas, alusión mariana, que en el retablo original ya sustituían a la pirámide con bolas herrerianas del modelo de Estangueta. Todo queda rematado por un frontón circular partido que alberga en su interior al Espíritu Santo, y que, a su vez, está coronado por dos bolas a los lados.

⁶¹ Perteneciente a una familia de escultores valencianos, se formó en la Academia de Bellas Artes de San Carlos donde recibió influencias de Capuz, Ballester, Palacio i Coret y de Alfredo Badenes, siendo su escultura eminentemente religiosa barroquizante según DOMINGUEZ CUBERO, J.: “Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e Iconografías”. En *Boletín de Estudios Giennenses*. N.º 204. 2011, pp. 429-463.

⁶² Según TRENS, M.: *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid, 1947, pp. 356-357. La Virgen de los Desamparados es una derivación iconográfica de la del Socorro que a su vez precede de la Misericordia. Todas responden a una faceta de la Virgen como protectora de los afligidos.

⁶³ PAULA COTS MORATÓ, F. de: *Los Plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX)*. Repertorio Bibliográfico. Universidad de Valencia, Valencia, 2004, pp. 140-146. Rafael Benedito pertenece a la saga de orfebres valencianos con este apellido.

⁶⁴ En 1948 escribe en la revista *Mater Desertorum* un artículo titulado “La madre de los valencianos” dedicado a la Virgen de los Desamparados. También hemos localizado una pintura de San Antonio de Padua que esta señora pintó para la iglesia franciscana de Agres, situado en la frontera de la provincia de Alicante con Valencia.

⁶⁵ A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fol. 7 r.

⁶⁶ *Ibid.*, fol. 14 v.

⁶⁷ *Ibid.*, fol. 18 r.

⁶⁸ BELDA NAVARRO, C.; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista...*, op. cit., pp. 255 y 259.

Las pinturas de las calles laterales representan a San José⁶⁹ y a Santa Catalina de Alejandría,⁷⁰ que proceden del retablo de la arruinada ermita de San Lázaro. Ambas figuras son modeladas por un foco de luz proveniente de la izquierda emergiendo de un fondo oscuro. Sus colores pardos, ocre y violáceos, unidos a la caída de los pliegues de sus vestiduras, llevan a relacionarlas con el ambiente de la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII y a establecer un hipotético vínculo con los Gilarte. No se recuperaron las existentes anteriormente, perdiéndose así el nexo histórico que podría unir las victorias de las tropas lorquinas contra los moriscos de Oria y Cantoria, encarnadas en las figuras ecuestres de San Jorge y San Millán, con la intervención mariana de la Virgen del Alcázar como antigua patrona de Lorca.⁷¹

Además del principal, la capilla contaba con otros dos retablos en los paramentos laterales, el del Ángel de la Guarda (con representación pictórica de esta advocación, la Resurrección de Cristo, la Purísima y la Soledad) y el del Comulgatorio (con pinturas de San Pedro, San Francisco y San Miguel).⁷² Esta pérdida provocará la transformación más evidente de la capilla, y al no contar con documentos visuales que nos informen sobre su colocación o su aspecto, no podemos establecer una relación entre aquellas representaciones y las actuales. En los años cuarenta se colocan en su lugar cuatro pinturas: El Sepulcro o Llanto sobre Cristo Muerto, la Inmaculada Concepción,⁷³ la Virgen de la Soledad y San Juan en el Desierto. Todas son de los siglos XVII-XVIII y de autores desconocidos, aunque en algunas es

posible lanzar hipotéticas atribuciones. Dejando a un lado la Inmaculada Concepción, el resto de pinturas son atribuibles a pintores locales de la segunda mitad del siglo XVII. La Virgen de la Soledad y Llanto sobre Cristo Muerto son estilísticamente cercanos a un Camacho Felices temprano o, quizás a una etapa de regresión de su estilo para adecuarse a las condiciones del encargo, pues al profundo claroscuro que sitúa al foco de luz como modelador de las figuras se le une el acartonamiento de las figuras, tal vez debido a la inspiración de grabados en la composición.⁷⁴ Aunque San Juan en el desierto se ha enmarcado en el ambiente de Camacho, se debe a otro artista. Así, la perspectiva paisajística que se abre en segundo término no es característica de este pintor, y tanto el ramaje de los árboles como el tratamiento del río, símbolo del bautismo, y los celajes, llevan a pensar con alguna prudencia en José Matheos Ferrer.⁷⁵ San Juan aparece con la cruz de cañas, en donde debería incorporar la inscripción *Ecce Agnus Dei*, señalando al cordeiro. No es común mostrar al santo como un joven recostado sobre una roca con las piernas extendidas. Normalmente se le representa niño (San Juanito), o bien adulto, como un asceta demacrado, con barba descuidada y cabellos hirsutos, vestido con un sayo de pelo de camello ajustado en la cintura con un cinturón de pelo, que en occidente es reemplazado por una piel de oveja o de cabra, que le deja los brazos, piernas y parte del torso desnudos.⁷⁶ La actitud relajada que aquí exhibe San Juan no tiene parangón, y lleva a pensar que sea una transposición iconográfica ajena a la representación tradicional de este santo o que el pintor se valiera de un grabado.

⁶⁹ RÉAU, L: *Iconografía del arte cristiano...*, op. cit., vol. 4., pp. 167-168. San José está representado según su iconografía, portando al niño Jesús y la vara florecida que simboliza su casto matrimonio.

⁷⁰ *Ibid.* Vol. 3., pp. 276-277. Santa Catalina de Alejandría es identificada, entre otros atributos, por aquellos que tienen que ver con su martirio, los que aparecen en nuestra pintura: la rueda que recuerda la maquinaria de su martirio, destruida por un rayo y la espada con la que su verdugo la hizo decapitar.

⁷¹ También podrían hacer alusión a la advocación del templo que desapareció en pos de la construcción de San Patricio, San Jorge.

⁷² RUIZ SÁNCHEZ, I.: *La excolegiata de San Patricio. Un posible...*, op. cit. S.P.

⁷³ A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fol. 48 v.

⁷⁴ MUÑOZ CLARES, M.: *El pintor Pedro Camacho Felices de Alisen (1644-1716) y su entorno artístico*. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1988, pp. 69-128.

⁷⁵ BELDA NAVARRO, C.; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista...*, op. cit., pp. 291 y 292.

⁷⁶ RÉAU, L: *Iconografía del Arte Cristiano...*, op. cit., vol. 1, pp. 495-497. La juventud de San Juan Bautista ha sido representada por artistas barrocos de referencia como Caravaggio, Velázquez o Ribera, más cercanos al momento y al estilo de la obra que estudiamos.



Inmaculada en la capilla del Sacramento (fotografía de Manuel Carrillo).

La Inmaculada Concepción está atribuida a Ambrosio Martínez Bustos, aunque, por lo general, sus inmaculadas son más carentes de vida y presentan menor movimiento de pliegues y colores más apagados que la obra que nos ocupa.⁷⁷ La Virgen, de carácter monumental, aparece representada sobre un fondo anaranjado, que se torna grisáceo en la parte inferior, que hace destacar la figura gracias al contraste con los colores blanco y azul de sus vestiduras. La composición es abierta en lo que a los pliegues se refiere, con una desproporción de cintura hacia abajo en la curva que marca su cuerpo, presentando una postura algo forzada en la posición de las



Antiguo retablo de la Virgen del Alcázar (AML. P. Menchón, h. 1930).

manos y un difícil equilibrio en la zona de las piernas. A sus pies, sobre una oscura nube, los querubines, a modo de clásicos amocillos, portan sus atributos: la hoja de palmera, los lirios y las rosas, símbolos de pureza y virginidad.⁷⁸ En la parte superior, sendos serafines alados cierran el plano visual con nubes acartonadas de tono más sombrío que permiten enmarcar el resplandor del sol, que actúa como nimbo y que aquí sustituye a la corona de doce estrellas.⁷⁹ Por la brillantez de sus colores, tonos anaranjados en los fondos, el vuelo de las vestiduras y otras características expuestas, esta pintura está más cercana a la escuela madrileña del último tercio del siglo XVII que a la granadina.

La reparación de la Capilla del Alcázar, también llamada del Santísimo Sacramento, concluye en febrero de 1946, inaugurándose el día 4 de ese mes. López Cerón añade que la rehabilitación de la capilla incluyó la incorporación de una nueva imagen de la Virgen del Alcázar que emula a la

⁷⁷ CAZORLA GARCÍA, C: "La vida de la Virgen en la escuela granadina de pintura. Estudio Iconográfico". En PITA ANDRADE, J.M.; PÉREZ MONTOYA, C: *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo XI, Número 22. Fundación Universitaria Española, Seminario de arte e iconografía «Marqués de Lozoya», Madrid, 1988, pp. 250-258.

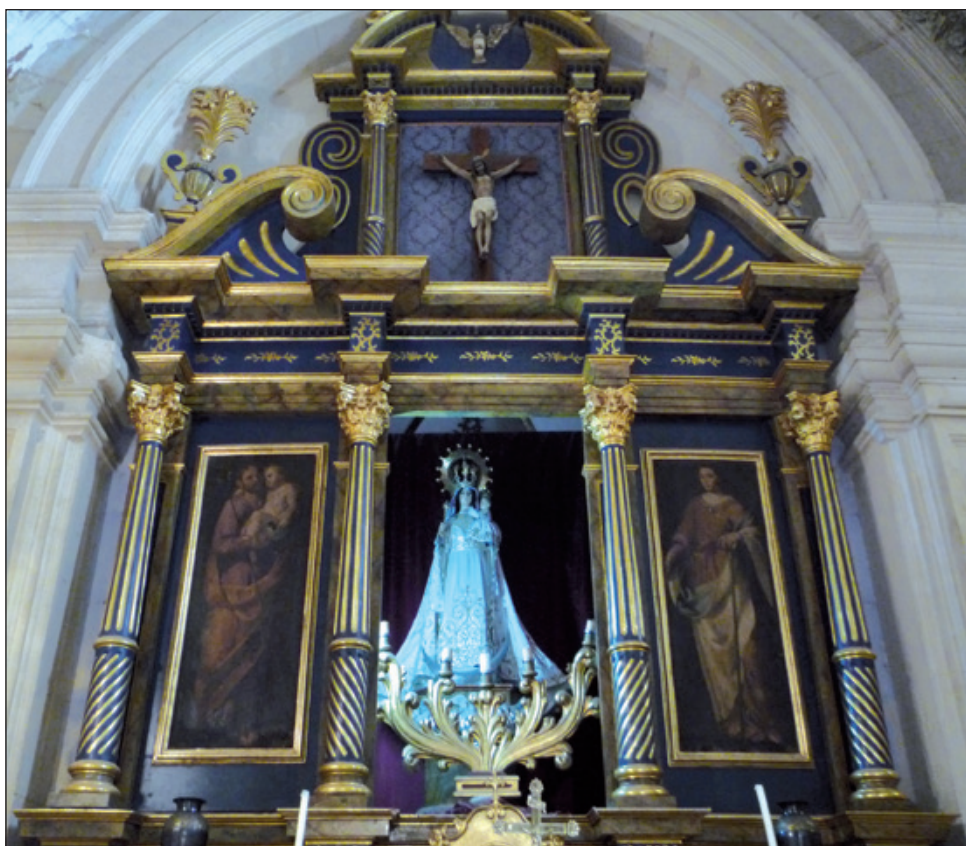
⁷⁸ RÉAU, L: *Iconografía del arte cristiano...*, op. cit., vol. 2, pp. 81-90.

⁷⁹ La Virgen es la Mujer vestida de Sol con la luna bajo sus pies y coronada de doce estrellas recogida en las escrituras de San Juan Ap. 12, 1-6. Identificada con diversos pasajes de las escrituras del Antiguo Testamento como el Génesis, los Proverbios, el Cantar de los Cantares y el profeta Miqueas.

destruida en 1936. A esa imagen se la dotó de vestido, manto bordado en oro, corona y cetro del mismo metal, así como al Niño.⁸⁰ No aclara más datos en torno a la realización y dotación de esa escultura.

Ibáñez Martín, junto al Marqués de Lozoya, donó el 10 de marzo de 1944 un ostensorio,⁸¹ que vino a sustituir al desaparecido procedente de la escuela de platería madrileña, obra de inicios del reinado de Felipe V sobre el que el profesor Segado centró su atención.⁸² De los dos conservados en las Salas Capitulares, uno encaja perfectamente en la descripción que realiza López Cerón, esto es, un ostensorio de plata y metal plateado y dorado que incorpora las téc-

nicas del repujado, el cincelado y la fundición. La base ovalada está formada por un sólido pedestal sobre el que se ubica la pestaña decorada vegetalmente y la propia base sobre la que se incorporan motivos del Evangelio, el Cordero Místico y dos ramos de uvas. Todo ello converge en el arranque del astil. Sobre una moldura dividida en toro y escocia, de transición, se dispone el gollete, que ofrece en su parte superior una forma semiesférica achaparrada decorada con ovas. Sobre este, el nudo que acoge la forma de un mundo de plata, que a su vez soporta una serie de pájaros que pican la carne de un pelicano, alusión eucarística del animal que se da de comer para que sus crías vivan, y que conforman el cuello del astil. El conjunto lo corona



Actual retablo de la capilla de la Virgen del Alcázar (fotografía de Manuel Muñoz).

⁸⁰ A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fol. 25 r.

⁸¹ *Ibíd.*, fol. 14 v.

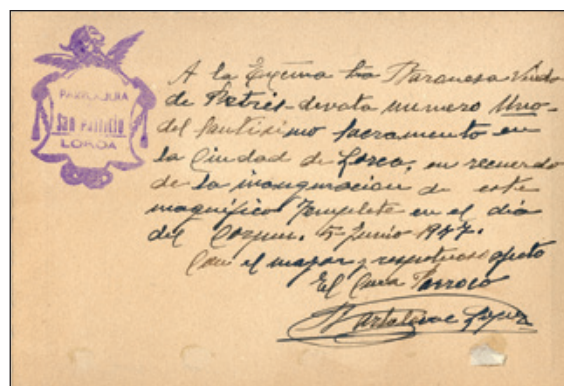
⁸² SEGADO BRAVO, P: “La difusión de la platería madrileña: la ‘desaparecida’ custodia barroca de la Colegiata de San Patricio de Lorca”. En RIVAS CARMONA, J (Coord.): *Estudios de Platería*. San Eloy 2007. Universidad de Murcia, Murcia, 2007, pp. 357-372.



Templete del Santísimo Sacramento [ACG. Blas Aledo. 1947].

el sol que arranca desde la parte inferior con un ramo de espigas de trigo. Rodeando el viril hay un rompimiento de gloria con seis serafines y dos querubines portadores de vid y trigo que surgen de la nube. Por último, el viril de oro con diez y ocho brillantes rosas, centrando el sol y una cruz griega trebolada, que cierra la pieza.⁸³

Para la procesión del Corpus este ostensorio necesitaba una carroza, y en 1947 se sacó en un carro primitivo bajo un templete dorado y plateado financiado por el Ayuntamiento de Lorca,⁸⁴ Falange Tradicionalista y de las J.O.N.S.⁸⁵ y particulares.⁸⁶ Se le añade entonces una plataforma



Templete del Santísimo Sacramento. Dedicatoria de Bartolomé López Cerón a D.^a Encarnación Moreno Musso. [Reverso].

donada por el Regimiento de Infantería Mallorca nº 13: una plataforma cuadrada de madera tallada y dorada realizada por José Leal Sánchez que incorpora decoración vegetal y avenenada, además de cabezas de serafines que brotan del centro de cada lado.⁸⁷ Templete y ostensorio, con diferente carroza, se mantienen en la actualidad, presentando una planta cuadrada achaflanada en las esquinas en las que incorpora columnas pareadas de capitel compuesto, terciadas y con éntasis que adelgaza el fuste desde el tercio inferior, con decoración vegetal hacia los dos superiores, en donde se hace estriado. Sobre ellas, a los cuatro lados vuelan arcos de medio punto que permiten la visión del ostensorio y del Santísimo Sacramento. La clave del arco está decorada por estructuras que imitan los cueros recortados manieristas, incluyendo el interior como motivos decorativos el escudo de Lorca o la imagen de la Virgen de las Huertas. Las enjutas incorporan decoración vegetal y las esquinas ángeles que recuerdan los del Arca de la Alianza.⁸⁸ Por encima, una crestería de flores trifoliadas y, sobre ella, una estructura octogonal —que alude a la promesa de Resurrección— que presenta en cada lado

⁸³ A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fols. 14 v-15 r.

⁸⁴ ARCHIVO MUNICIPAL DE LORCA (A. M. L.): Presupuesto Municipal Ordinario de Gastos e Ingresos del Ayuntamiento de Lorca para el ejercicio de 1947. Relación Nº 43, Capítulo 9, Artículo 7º. El Ayuntamiento contribuyó con 5.000 Pesetas.

⁸⁵ También financió las barras para el palio con 300 pesetas, según una misiva que incluye el libro de fábrica.

⁸⁶ *Ibid.*, fol. 34.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Éx. 25, 18-20.

tres arcos pareados insertos en otro más grande, con un óculo en la parte superior. La moldura que rodea cada paramento se decora en la parte superior por una serie de arcos ciegos trilobulados y sobre este cuerpo se asienta otro templete dodecagonal con hornacinas para los doce apóstoles.⁸⁹ Rematándolo todo, una cúpula de media naranja con escamas imbricadas que corona el Cordero Místico en su trono, con un pendón y el libro de los Siete Sellos.⁹⁰

En junio de 1950 se estrena en la procesión del Corpus Christi una carroza costeada por instituciones privadas, particulares,⁹¹ diputación provincial⁹² y el Ayuntamiento de Lorca.⁹³ Realizada también en el taller de José Leal Sánchez,⁹⁴ el día 24 de mayo de 1951, se le añaden cuatro ánforas de plata financiadas por los vecinos de las diputaciones lorquinas de Tiata, Cazalla y Pulgara, que contribuyeron con mil pesetas.⁹⁵

La capilla del Sagrado Corazón de Jesús, financiada por Ibáñez Martín, rompe con la advocación anterior a la Guerra.⁹⁶ El 15 de marzo de 1945, cuando López Cerón indica, se termina de montar el retablo de piedra en la capilla de San Julián, dedicado al Sagrado Corazón de Jesús por devoción del Ministro de Educación Nacional

don José Ibáñez Martín. Las trazas son de José Tomás Alarcón, que dirigía las obras de reparación arquitectónica, y la ejecución del cantero macaelense Eusebio Molina García.⁹⁷ Tomás diseña un austero y desornamentado retablo de pilastras dóricas toscanas, de tres calles, la central algo más amplia que las otras dos, que en el piso inferior sugiere un arco de triunfo clásico, con el vano central de medio punto y los vanos laterales adintelados en los intercolumnios. Sobre esos vanos adintelados, dos molduras cuadradas albergan en su interior guirnaldas bajo las letras alfa (a la izquierda) y omega (a la derecha). Las tres calles modulan a una en el piso superior a través de dos sencillos aletones sin decoración. En el centro de la misma hay una ventana entre dos ménsulas que sostienen un frontón triangular. A los extremos superiores dos pirámides escorialenses que carecen de bolas. La capilla fue inaugurada el 29 de junio de ese mismo año⁹⁸ y se colocó en ella una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, copia de la realizada para la Parroquia de la Concepción de Madrid por el escultor compostelano Urbano Parceros.⁹⁹ Esta seguía la iconografía tradicional del Sagrado Corazón de Jesús, de pie sobre el orbe esférico, con los brazos abiertos, uno de ellos en actitud de bendecir, y el corazón sobre el pecho, que en este caso dejan ver las vestiduras entreabiertas.¹⁰⁰

⁸⁹ En Ap. 21, 12-14. Se dice lo siguiente sobre la Jerusalén Celeste: Tenía un muro grande y alto y doce puertas, y sobre las doce puertas, doce ángeles y doce nombre escritos que son los nombres de las doce tribus de Israel [...] El muro de la ciudad tenía doce hiladas y sobre ellas los nombres de los doce Apóstoles del Cordero.

⁹⁰ Ap. 5.

⁹¹ A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fols. 53 v-54 r.

⁹² *Ibid.*, fol. 56 r. La diputación provincial de Murcia participó con un donativo de mil pesetas para la construcción de la carroza, siendo presidente de la misma don Miguel Álamo.

⁹³ A.M.L.: Actas Permanente, 28 de febrero de 1950, fol. 86 v. El Ayuntamiento contribuyó con cuatro mil pesetas.

⁹⁴ Este carro saldrá en la procesión del Corpus hasta Junio de 2009, cuando se sustituya por uno nuevo realizado en los talleres de Aragón-Pineda de Motril y se restaure el antiguo templete y plataforma según La Verdad. 13 de Junio de 2009. [Consulta en línea: <http://www.laverdad.es/murcia/20090613/lorca/procesion-corpus-saca-manana-20090613.html>. Fecha de Consulta: 10/ 03/ 2014].

⁹⁵ A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fol. 67 r.

⁹⁶ RUIZ SÁNCHEZ, I.: *La Excolegiata de San Patricio. Un posible ...*, op. cit.

⁹⁷ *Ibid.*, fol. 18 r.

⁹⁸ *Ibid.*, fol. 21 v.

⁹⁹ Sobre este escultor, el diario La Voz de Galicia, 19 de Febrero de 2005, [Consulta en línea: <http://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2005/02/19/3478652.shtml> Fecha de Consulta: 10/ 03/ 2014] publicaba un artículo en el que se revela que su taller estuvo activo desde 1927 a 1965, produciendo para toda España, Marruecos e incluso Puerto Rico. Enseñó la profesión en la Escola de Artes e Oficios gallega entre 1930 y 1942.

¹⁰⁰ CHARBONEAU-LASSAY: *Estudios sobre simbología Cristiana. Iconografía del Corazón de Jesús*. Ediciones de la Tradición Unánime, Barcelona, 1983, 123 p. La iconografía del Corazón de Jesús tiene orígenes medievales. Fue a partir de su implantación y autorización papal



Coloquio Santísima Trinidad, por Pedro Atanasio Bocanegra (fotografía de Manuel Muñoz).

en el siglo XVIII cuando se estableció definitivamente. Así para HERADÓN FIGUEROA, M.A.: “Reinaré en España. La devoción al Sagrado Corazón de Jesús”. En *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, Tomo 64. Vol. 2. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C. S. I. C.), Madrid, 2009, pp. 202-205, esta iconografía es un trasunto de la Inmaculada Concepción a Cristo y sus primeras representaciones vienen de la mano de la pintura de Pompeo Batoni en el *Gesú de Roma*, de 1767 y la escultura neoclásica que hiciera Thorvaldsen en 1825 para la catedral de Copenhague. A partir de éstas se produciría su difusión mundial, especialmente por Francia, España y Latinoamérica.

El 16 de marzo de 1944 la marquesa de Montefuerte y su hijo el marqués de las Claras¹⁰¹ donan un óleo de más de cuatro metros de alto de asunto teológico del pintor granadino Pedro Atanasio Bocanegra, que se instala en la antigua capilla de San Ildefonso, alterando, pues, la advocación original.¹⁰² Obra del último tercio del siglo XVII, estamos ante una pintura bastante dinámica, sobre todo en la parte inferior, una herencia de Valdés Leal según apreciación de Orozco Díaz.¹⁰³ El dibujo es el punto flaco de Bocanegra, y por ello recurre a estampas para las composiciones complejas, una carencia equilibrada con elegancia y menudez en el color, herencia de Alonso Cano.¹⁰⁴ La pintura tiene tres partes: una superior, con la Trinidad sostenida y rodeada de ángeles querubines y mancebos, sobre un fondo de gloria anaranjado; una parte media en la que aparecen una serie de obispos, un cardenal y un papa; y la parte inferior, donde un movido grupo de ángeles cierra la escena. Exceptuando la Trinidad, el resto de personajes no son identificables, y lo que interesa es afirmar el mensaje del dogma trinitario.

El 29 de junio de 1946 se inaugura la actual capilla de San Pedro, que vuelve a variar la advocación original pues anteriormente estaba dedicada a Santa Ana.¹⁰⁵ Aquí se coloca ahora una escultura del apóstol realizada por el escultor valenciano Francisco Cuesta López, donada por María

O'Shea.¹⁰⁶ San Pedro está representado sedente, como primer papa y obispo de Roma, con la tiara papal sobre su cabeza, en actitud de bendecir con la mano derecha y portando las llaves en la mano izquierda. Su rostro, frío y distante, sigue el tipo habitual de barba corta y rizada con el que se ha representado a este santo en occidente. Tras el trono se sitúa el báculo episcopal.¹⁰⁷

La imagen de San Clemente,¹⁰⁸ hoy en el altar mayor, fue pensada, encargada y pagada por el Ayuntamiento. A propuesta del alcalde Montoya Lillo,¹⁰⁹ el 9 de julio de 1948 salían las bases del concurso para la realización de una talla de San Clemente y pocos días después el Ayuntamiento nombraba como su representante a Jesús Lumeras Fernández para que se encargara del proceso.¹¹⁰ No hay otra noticia sobre el particular hasta el 19 de noviembre de ese mismo año, fecha en la que se recibe la imagen realizada por el escultor granadino Eduardo Espinosa Cuadros.¹¹¹ Aceptada la obra por el Ayuntamiento, el 26 de noviembre se le abonaron al escultor veinte mil pesetas.¹¹² Las fotografías conservadas del altar mayor antes de 1936 nos muestran al santo sedente, en una mano con la cruz de triple travesaño y la otra aferrada a las escrituras; el ancla, para unos alusión a su martirio y para otros a su firmeza en la fe en tiempos de persecuciones, apoyaba sobre sus piernas, y sobre su cabeza portaba la mitra

¹⁰¹ Por la cronología, según VALVERDE FRAIKIN, J: *Títulos nobiliarios andaluces*. Editorial Andalucía, Granada, 1991, pp. 364, 409, estamos hablando de doña María de las Mercedes Márquez y Castillejo, hija de la VII marquesa de Montefuerte, de la que le viene el título, y nieta del tercer Conde de Floridablanca, casada con Alberto de Elzaburu y Fernández, IV Marqués de las Claras de quién heredó el título su hijo, Fernando de Elzaburu y Márquez junto al de Marqués de la Esperanza, siendo ellos dos a los que se refiere López Cerón.

¹⁰² A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fol. 15 r.

¹⁰³ OROZCO DÍAZ, E: *Pedro Atanasio...*, op. cit., p. 94.

¹⁰⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura Barroca...*, op. cit., p. 384.

¹⁰⁵ RUIZ SÁNCHEZ, I.: *La Excolegiata de San Patricio. Un posible...*, op. cit. Desconocemos la razón por la que no se colocó esta imagen en la capilla que históricamente era la de San Pedro ya que la Virgen de la Soledad de la Hermandad de la Curia, que ocupa la capilla hasta la actualidad, no fue realizada por Sánchez Lozano hasta 1950.

¹⁰⁶ A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fol. 28 r.

¹⁰⁷ RÉAU, L: *Iconografía del arte cristiano...*, op. cit., vol. 5, pp. 50-51.

¹⁰⁸ No se repusieron los dos grandes retablos en los que se encontraban las imágenes de San Patricio y San Clemente a ambos lados del tabernáculo Eucarístico de Juan López Almagro. En el ajuar del altar mayor se reutilizaron algunos fragmentos de la antigua Sacristía.

¹⁰⁹ A.M.L.: Acta Capitular de 6 de febrero de 1948 a 13 de agosto de 1948, fol. 154 r.

¹¹⁰ *Ibid.*, fol. 186 v.

¹¹¹ Continuador de la plástica barroca imaginera granadina, dedicado íntegramente a la escultura religiosa, es conocido por sus esculturas pasionarias en Andalucía.



San Pedro (fotografía de Manuel Carrillo).



San Clemente (fotografía de Manuel Carrillo).

pontifical. Espinosa Cuadros realiza ahora una efigie de San Clemente erguido, majestuoso, de un metro y medio aproximadamente. En la escultura, dorada y policromada posteriormente, el santo empuña con la mano derecha la cruz de triple travesaño y con la izquierda el ancla. Va ataviado como papa, pero en la cabeza porta tan solo el solideo. La tiara es presentada por un pequeño querubín que tiene a sus pies.

Entre los años 1945 y 1951 Muñoz Barberán repone cuatro obras y repara otras tres. En estas

podemos ver a un pintor más maduro y suelto en la pincelada y en la composición, que deja en cada una de ellas su personal impronta.¹¹³ La primera es San Camilo de Lelis, réplica de la pintura del mismo asunto de la catedral de Murcia que tiene como destino una de las capillas rasas de la girola,¹¹⁴ capilla que antes de la Guerra Civil estaba dedicada a San Blas.¹¹⁵ La nueva advocación responde a la particular devoción de doña Amalia Muñoz, viuda de Camilo Mazzuchelli.¹¹⁶ El patrón de los enfermos terminales y moribundos aparece sobre un fondo os-

¹¹² A. M. L.: Acta Capitular de 13 de Agosto de 1948 a 1 de Diciembre de 1949, fols. 110 v, 114. 127

¹¹³ Dentro de su segunda fase. Sus contactos madrileños le permiten desarrollarse como pintor.

¹¹⁴ MUÑOZ BARBERÁN, M: *Copiadore de Cartas. Selección de correspondencia...*, op. cit., pp. 76-79, 81-82.

¹¹⁵ RUIZ SÁNCHEZ, I.: *La Excolegiata de San Patricio. Un posible...*, op. cit. Advocación que sustituyó a otra anterior de San Bartolomé cuando se levantó el altar del lado del Evangelio.

¹¹⁶ A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fol. 22 r.



San Eduardo (fotografía de Manuel Muñoz).

curo, con el hábito de su orden, los Camilianos o padres de la buena muerte (negro con una cruz roja en el pecho), de rodillas ante un altar desde el que Cristo crucificado ha soltado sus brazos y en actitud amparadora se inclina hacia él.¹¹⁷ La otra pintura de Muñoz Barberán destinada a las capillas rasas de la girola, financiada por el industrial don Eduardo Bertrand, representaba a San Eduardo rey de Inglaterra,¹¹⁸ y como en el caso anterior, confirma esa tendencia de que el comitente encargara obras que obedecían a

su piedad particular o a la de sus familias consagradas a los santos de la fiesta de su nombre. En la pintura, San Eduardo, en el centro, representado con barba prominente, larga cabellera y ataviado con corona y rojas y blancas vestiduras reales, se dispone a dar un pan a un mendigo que se sitúa delante de él, de rodillas en actitud petitoria, sobre cuya cabeza posa su mano derecha.¹¹⁹ A su lado, un joven paje ayuda al rey a portar los panes en una bandeja. Todo se enmarca en un oscuro interior, con una única referencia arquitectónica en el arco ojival del fondo que cierra la composición y varias figuras que reciben la luz exterior a través de él.

La pintura del Martirio de San Bartolomé¹²⁰ en el crucero del lado del Evangelio, copia exacta del Martirio de San Felipe que pintara Ribera en 1639, fue realizada por Wssel de Guimbarda en 1898.¹²¹ Destruída en 1936 su parte inferior aproximadamente hasta la mitad, la obra fue reparada por Muñoz Barberán entre el 24 de agosto y el 8 de septiembre de 1949.¹²² López Cerón quería ya desde mediados de la década acometer la restauración de este lienzo, pero no podía gravar al pintor con más encargos, pues además de otras reposiciones pagadas por particulares trabajaba entonces en restaurar las pinturas de Las Tentaciones de Job y La Muerte de Abel del pintor Cornelio de Beer, que se situarán en los laterales del coro en 1949.¹²³ En el martirio observamos cómo se respeta el lienzo primitivo que no se destruyó,

¹¹⁷ RÉAU, L: *Iconografía del arte cristiano...*, op. cit., vol. 3, p. 258.

¹¹⁸ MUÑOZ BARBERÁN, M: *Copiador de Cartas. Selección de correspondencia...*, op. cit., pp. 83-88.

¹¹⁹ Esta acción del Santo se confunde con la leyenda según la cual le entregó su anillo a San Juan Evangelista que se le apareció como mendigo para probar su fe y al no llevar el rey dinero en la alforja le entregó su anillo. Ver en RÉAU, L: *Iconografía del arte cristiano...*, op. cit., vol. 3, pp. 216-217.

¹²⁰ San Bartolomé fue desollado, no habiendo presencia de arma cortante en la pintura del Spagnoletto que durante mucho tiempo no se conoció como martirio de San Felipe. De hecho en ANGULO ÑIGUEZ, D: *Historia del...*, op. cit., vol. 2, p. 408, se habla del Martirio de San Bartolomé. La copia lorquina incorpora un verdugo con cuchillo a la derecha por lo que, se puede llamar así. La figura del Santo atada al madero en el que otros dos personajes intentan elevarlo, su desuello se va a producir.

¹²¹ ESPÍN RAEL, J: *Artistas y artífices levantinos*. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1986, p. 423. Para el estudio de Ussel de Guimbarda ver en la monografía GARCÍA ALCARAZ, R: *El pintor Ussel de Guimbarda*. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1986, 248 p.

¹²² A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fol. 50 r. López Cerón pagó a Muñoz Barberán tres mil ptas. MUÑOZ BARBERÁN, M: *Copiador de Cartas. Selección de correspondencia...*, op. cit., pp. 116-117.

¹²³ MUÑOZ BARBERÁN, M: *Copiador de Cartas. Selección de correspondencia...*, op. cit., p. 76. Las pinturas de Cornelio de Beer en San Patricio fueron estudiadas por ESPÍN RAEL, J: "De las pinturas de Cornelio de Beer en la Colegial de San Patricio de Lorca". En Revista *Murgetana*, Nº 12. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1959, pp. 9-13, y BARRIO MOYA, J.L.: "Las pinturas de Cornelio de Beer en la iglesia de San Patricio de Lorca y algunas noticias sobre el artista". En Revista *Murgetana*, Nº 102. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 2000, pp. 9-25.



Martirio de San Felipe (fotografía de Manuel Muñoz).



San José (fotografía de Manuel Muñoz).



San Miguel arcángel (fotografía de Manuel Muñoz).

y el trazo que divide original y repuesto. Una vez más, el pintor Muñoz Barberán demuestra su gran versatilidad al ser capaz de integrar su pintura con la de otro artista sin que se aprecie un gran cambio de estilo, y sólo destaca la potencia del color y la luminosidad de la parte inferior con respecto a la superior. Arriba, un querubín baja del nublado cielo a entregarle la palma de mártir al santo, mientras abajo, a ambos lados, un grupo de mujeres apenadas y un entristecido anciano y un joven contemplan el martirio. Alrededor, un marco fingido dorado que en la parte superior se decora por una simulación de rocallas.

En 1951 se reponen las pinturas de San José y San Miguel.¹²⁴ La primera, que era de José

Reboloso, fue objeto de múltiples misivas entre López Cerón y Muñoz Barberán, pues el artista quería realizar una composición propia para representar al santo, mientras que la condesa de San Julián, patrocinadora de la misma, quería una copia exacta de la pintura de Murillo del mismo tema, con el añadido del paisaje al fondo y el Espíritu Santo con querubines y serafines en la parte superior en un rompimiento de gloria. Finalmente la pintura reprodujo la obra de Murillo, pero el pintor no la firmó.¹²⁵ La segunda, financiada por la familia Pinilla Millán, se instaló en la capilla de San Miguel.¹²⁶ En ella, el arcángel San Miguel, de pose praxiteliana y con vestiduras que como *Miles Christi* aluden al solda-

¹²⁴ A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fol. 71 v.

¹²⁵ MUÑOZ BARBERÁN, M: Copiador de Cartas. Selección de correspondencia..., op. cit., pp. 80-83, 139, 142. Además la capilla se completó con un altar ejecutado por José Leal y el tallista lorquino Pedro Lizarán.

¹²⁶ A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fol. 71 v., capilla que con anterioridad contaba con un retablo barroco con estípites y una escultura de San Miguel según RUIZ SÁNCHEZ, I: *La Ex-Colegiata de San Patricio. Un posible...*, op. cit.

do romano,¹²⁷ con escudo y espada flamígera, aplasta bajo sus pies a Satanás, que marca un fuerte escorzo. Todo está envuelto en un confuso ambiente, que por la pincelada suelta no se concreta, en el que domina un colorido intenso en tonos rojos, amarillos y azules.

El Cristo de Esquipulas, que como hemos comentado había patrocinado la familia Casas, había dejando buena impresión, y prueba de ello es que, sin mediación del cura López Cerón y a título personal, Antonio Casas encarga a Muñoz Barberán un San Antonio para esta capilla, del que tenemos amplia información por las intere-



San Antonio (fotografía de Manuel Muñoz).

¹²⁷ La túnica, el manto volado rojo o paenula, atado a la túnica con fibulas y el balteus o cinturón para envainar la espada.

¹²⁸ MUÑOZ BARBERÁN, M: *Copiadore de Cartas. Selección de correspondencia...*, op. cit., pp. 146-147.



Inmaculada de San Patricio, de Antonio Dupar (AML. P. Menchón h. 1930).

santes misivas que se cruzan mecenas y artista.¹²⁸ El pintor concibe al santo franciscano en el momento de la aparición del Niño Jesús, de rodillas y con los brazos abiertos, cuando parece haberse levantado de la silla de tijera que tiene justo detrás.¹²⁹ Al mismo tiempo, mira hacia el rompimiento de gloria, en cuyo centro aparece el propio Niño Jesús, con actitud recíproca hacia él y sentado sobre el orbe. Un semicírculo de querubines cierra el rompimiento, disimulando la transición de los tonos dorados hacia los grisáceos en la parte superior derecha. Dos de los atributos del santo están representados a la derecha: el jarrón con los lirios, símbolo de pureza, y la sagrada escritura. Con ellos, Muñoz Barberán consigue ocupar un espacio compositivo que, de otra manera, hubiera quedado va-



Inmaculada del trascoro (fotografía de Manuel Carrillo).

cío. La plenitud del artista se hace patente en la pincelada ligera y en el hábil tratamiento de la luz, que surge de tres focos. En primer lugar, la luz natural que modela los atributos del santo; a continuación la luz sobrenatural del rompimiento de gloria que ilumina al santo, la silla de tijera y el telón que parece ambientar el espacio interior, un recurso muy del gusto de la pintura barroca. Y finalmente, el arco que se abre al fondo de la composición, además de cerrarla visualmente, deja pasar la luz a una zona en penumbra que sirve de contrapunto al primer plano.

La Inmaculada de Dupar que había en el trascoro fue destruida en agosto de 1936. Sin embargo, López Cerón nos revela que pudo salvarse la cabeza.¹³⁰ Es probable que la escultura se hi-

¹²⁹ RÉAU, L: *Iconografía del...*, op. cit., vol. 3, pp. 127.

ciera añicos antes de entregarla a las llamas, y que fuera rescatada la cabeza. Gracias al último crédito dado por el Ministerio de Educación Nacional, que va dirigido a la reparación y arreglo total del trascoro, se le encarga una reproducción de la escultura que integre la parte salvada al escultor valenciano José Gerique, artista que ya había repuesto en Lorca algunas obras.¹³¹ La reproducción, si bien pierde en cromatismo, es bastante cercana a lo que sería la antigua, y reproduce la elegancia dulce y liviana con la que Dupar dotaba a sus Inmaculadas, con el vuelo del manto y el contraposto característico, y la gracia de las figuras de los querubines situados alrededor de la nube y la media luna en la parte inferior. Aunque alejada por técnica y delicadeza del original, Gerique logra mantener la sensación de una imagen sobrenatural que aparece ante nosotros mediante el recurso ilusionista del movimiento descendente que despliega su manto, un rasgo propio de las Inmaculadas del escultor marsellés.¹³²

CONCLUSIONES

La Guerra Civil tuvo fatales consecuencias para el patrimonio lorquino, e historiadores del Arte como Alfonso E. Pérez Sánchez manifiestan que aquí se destruyó todo lo religioso con mayor furia a ningún otro sitio.¹³³ Del desastre no escapó la antigua colegial de San Patricio, templo que vio como se perdían para siempre obras de excepcional valor histórico y artístico. Antonio Dupar, Pedro Camacho Felices, José Reboloso, los Llop, Jerónimo Caballero, Antonio Caro, ... son, entre otros, nombres de artistas significati-

vos que a lo largo del tiempo acrecentaron con su trabajo el patrimonio mueble del templo con notables esculturas, pinturas, retablos, órgano y muchas piezas más de gran interés artístico. Las obras que sobrevivieron íntegras a los episodios de destrucción ocurridos en 1936 fueron escasas, y las que lo hicieron parcialmente fueron reintegradas con nuevos fragmentos o integradas en reproducciones posteriores. La merma de todo este patrimonio significó el punto de inflexión de San Patricio, cuya decadencia desde el punto de vista de su relevancia religiosa se había iniciado tiempo atrás con la pérdida de la dignidad de colegial tras la firma del concordato entre España y la Santa Sede en 1851.

Como ha quedado reflejado, el marcado espíritu religioso vivido en la España de los años cuarenta del siglo pasado estimuló las labores de restauración, reconstrucción y reposición de elementos arquitectónicos y de las piezas artísticas dañadas y destruidas en la guerra. Desde muy diversos ámbitos públicos y privados se realizaron importantes donaciones para restituir en la medida de lo posible, y con la mayor celeridad, el vacío que dejaron todas estas obras lamentablemente perdidas. De una manera paralela a las intervenciones financiadas por el Estado, se produjo un lento y progresivo intento de reparación de la mayor parte de las obras artísticas de carácter mueble a las que afectó la guerra. Si la financiación estatal fue enfocada principalmente a rehabilitar el edificio, la reposición de los bienes muebles iba a depender en muchas ocasiones de la iniciativa popular y de la buena voluntad de particulares y familias piadosas. Aunque la intervención de

¹³⁰ (A.P. S. P.) LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, op. cit., fol. 74 r.

¹³¹ Según DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla (siglos XIII al XIII). En *Yakka*. Revista de Estudios Yeclanos, Nº15. Ayuntamiento de Yecla, Yecla, 1989, pp. 153-154. José Gerique Roig pertenece a una saga de escultores imagineros valencianos. Formado en la Academia de San Carlos, estuvo activo en el segundo tercio del siglo XX. Para 1953 Gerique ya había realizado la Virgen de la Encarnación de la Archicofradía del Resucitado, el Cristo del Rescate para los blancos, sustituido luego por el de Sánchez Lozano, y el Cristo de la Sangre para la Archicofradía que lleva su nombre según MUNUERA RICO, D; MUÑOZ CLARES, M; SANCHEZ ABADÍE, E: *Perspectivas de la Semana Santa de Lorca*. Editora Regional de Murcia, Ayuntamiento de Lorca, Murcia, 2005, pp. 325-326, 340. Además de otras para otros templos de la ciudad y el campo de Lorca.

¹³² BELDA NAVARRO, C.; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista...*, op. cit., pp. 374.

¹³³ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Guías artísticas de España. Murcia, Albacete y sus provincias*. Aries, Barcelona, 1961, p. 140. Apud. BARRIO MOYA, J.L.: "Las pinturas de Cornelio de Beer...", op. cit., p. 1.

Ibáñez Martín como benefactor de San Patricio fue muy destacada, de igual manera el pueblo de Lorca se comprometió activamente en esta regeneración artística, pues el valor histórico, representativo y simbólico de la que fuera su colegiata se mantenía vivo en la mente de los lorquinos. En una época en la que la religión era un pilar básico y determinante de la sociedad, destacadas familias lorquinas, muchas de ellas vinculadas al templo como patronos, y otras por su fervor y devoción religiosa, financiaron la reparación de capillas y altares, dotándolas de todo lo necesario y adecentándolas para el normal desarrollo del culto. En una época donde las instituciones militares y religiosas refuerzan sus lazos, también hay que señalar el papel del Regimiento Mallorca nº 13 establecido en el acuartelamiento Sancho Dávila de Lorca desde 1939, pues su contribución fue esencial para el adecentamiento del trascoro donde desde el siglo XVIII se hallaba la imagen de la Inmaculada Concepción, patrona de la infantería.¹³⁴ Asimismo se promovió el culto a nuevas advocaciones, como la devoción hacia la Virgen de los Desamparados, patrona de Valencia, sin duda favorecida por el gran número de soldados procedentes de esta región que se hallaban aquí destacados, cuya imagen quedó ubicada en una antigua capilla de San Patricio que anteriormente estaba dedicada a San Francisco de Paula.

Por su parte, el sacerdote don Bartolomé López Cerón, además de recoger textualmente todo lo relativo a la reparación del monumento y a la reposición de obra mueble, no se limitó a ser testigo de los hechos, y participó activamente en todo este proceso, haciendo de intermediario entre los artistas y los comitentes o siendo él

mismo en otros casos el que favorecía las reposiciones con ayuda de la financiación estatal. A lo largo de este estudio se han aportado datos reveladores que nos permiten conocer con más precisión su importante labor y personalidad.¹³⁵

La reposición del patrimonio artístico perdido tras la destrucción buscó dignificar el espacio interior de San Patricio para la nueva circunstancia del culto, aunque en ningún momento pudo recuperar el esplendor de antaño. Como hemos señalado, la visión de la religión como un elemento cohesionador del Estado y de unidad hizo que en los años cuarenta hubiera urgencia por restaurar y reponer un ajuar artístico ampliamente diezmado para que los templos se adaptaran con la mayor rapidez a la nueva situación. Sin embargo, no en todas las ocasiones la calidad siguió a la cantidad, y muchas de estas intervenciones fueron realizadas por carpinteros, tallistas y artífices locales que no tenían grandes conocimientos artísticos. En otras ocasiones, se recurrió a pintores y escultores cercanos que se hallaban disponibles, pues los recursos económicos limitados imposibilitaban que los encargos recayesen en artistas afamados o de mayor renombre. En este contexto, no es de extrañar que muchos templos de nuestra ciudad, como sucedió con San Patricio, incorporaran entonces obras de regular mérito en cuanto a calidad, aunque nada despreciables, pues era realmente difícil recuperar la riqueza de unas piezas cuyos valores históricos, estilísticos y artísticos sin duda escapaban a toda reposición. Ese tono dominante y en cierto modo algo provinciano tuvo sus excepciones, como las obras del pintor Muñoz Barberán, que, como hemos visto, desarrolló una importante labor a lo largo

¹³⁴ Regimiento de Infantería..., op. cit., pp. 16, 22, 49-56. El Regimiento colabora en el arreglo del trascoro lo cual podemos ver en múltiples misivas que acompañan al libro de fábrica.

¹³⁵ (A. P. S. B. A.)-LIBRILLA. Libro..., fol. 226. v. [Consulta en línea: <https://familysearch.org/pal:MM9.3.1/TH-266-11016-85931-45?cc=1784529&wc=12331791>]. Fecha de consulta: 15/02/2014]. Nos dice que nació en Librilla, el once de marzo de Mil Ochocientos Setenta y Ocho, hijo de Juan José y María. Las Provincias de Levante. Año XII.-Núm... P. 1. [Consulta en línea: <http://hemeroteca.regmurcia.com/issue.vm?id=0000265288&page=1&search=Bartolom%C3%A9+L%C3%B3pez+Cer%C3%B3n&lang=es>]. Fecha de Consulta: 15/02/2014] comunica que se ordenó sacerdote en la tarde del día dos de Abril de Mil Ochocientos Noventa y Siete, en la capilla del Palacio Episcopal y tomó posesión como párroco de San Patricio el diecinueve de Agosto de Mil Novecientos Cuarenta y Uno, según A.P. S. P. LÓPEZ CERÓN, B.: *Libro de...*, fol. 1 r. Extendiéndose su ejercicio pastoral hasta su fallecimiento en noviembre de 1954, según A.M.L. *El Lorquino*. Año III. Núm. 140. Lorca, 23 de noviembre de 1954, p. 8. Eso nos lleva a pensar que la razón por la que en 1953 se reducen considerablemente las noticias que da el libro de fábrica sea consecuencia del mal estado de salud de López Cerón.

de todos esos años, el San Clemente del escultor Espinosa Cuadros o la Inmaculada Concepción del trascoro rehecha por José Gerique. Sea como fuere, las obras repuestas jamás igualaron la magnificencia del patrimonio perdido.

Por otro lado, en algunos casos los vacíos fueron cubiertos por obras que fueron trasladadas desde otros templos que quedaron prácticamente destruidos, como el caso de la iglesia de Santa María, de donde vino el Resucitado de Roque López, casi milagrosamente salvado. La ruina de la ermita de San Lázaro, poco antes, también había propiciado la llegada a San Patricio de interesantes pinturas que quedaron colocadas en el retablo de la Virgen del Alcázar, o la propia efigie del santo sanador. Por fortuna, en San Patricio se preservaron algunas obras, bien porque se ocultaron o porque estuvieron inaccesibles en el momento de la destrucción.

La observación del patrimonio artístico de San Patricio, de las obras que había antes y las que se hicieron después, provoca cierto vértigo histórico y la crítica bien justificada del investigador Joaquín Espín Rael en una de las cartas que envió a Muñoz Barberán el 25 de junio de 1941: *“Por aquí están llenando las iglesias de santicos de cartón moldeado y, lo que es peor, de imitaciones de talla de estas efigies industriales de pacotilla. Todo devociones de mística cursi a la moda. Lorca, que después de Murcia, era la población que más y mejores efigies tenía de todo el obispado, está convirtiendo sus templos en almacenes de adefesios azul celeste, rosa pálido, purpurina y almidón”*.¹³⁶

El estado de decadencia de San Patricio persiste aún debido a avatares y circunstancias adversas. Es necesario que nos concienciamos tanto social como políticamente de lo que representa este templo, el más importante de la ciudad durante tantos siglos, que desde 1941 tiene la declaración de monumento histórico nacional. Debemos conservar en las mejores condiciones

este valioso patrimonio cultural y artístico, que es además un elemento esencial del paisaje urbano de Lorca, al que estamos unidos por vínculos históricos y afectivos. Esperemos que las obras de restauración que se están llevando a cabo en la actualidad le devuelvan parte de su antiguo esplendor.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Por motivos de extensión, tan solo se incluye en este apartado la bibliografía específica del tema tratado. Para la bibliografía general remito a las notas a pie de página.

ABELLÁN GARCÍA, A; COTES PORCEL, J: *Notas sobre el escultor, dibujante y pintor Francisco Rodríguez Larrosa*. Concejalía de Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Lorca, Lorca, 2003.

BARRIO MOYA, J.L.: “Las pinturas de Cornelio de Beer en la iglesia de San Patricio de Lorca y algunas noticias sobre el artista”. En Revista *Murgetana*, Nº 102. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 2000.

BARRIOS ROZÚA, J.M.: “Las destrucciones iconoclastas durante la Guerra Civil y su papel en la propaganda franquista”. En *Investigaciones Históricas*. Nº28. Universidad de Valladolid, 2008.

BELDA NAVARRO, C.; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Editora Regional de Murcia, Murcia, 2006.

BELDA NAVARRO, C: “Manuel Muñoz Barberán y la Decoración de los templos murcianos”. En *Muñoz Barberán*. Sala de Exposiciones de la Fundación Cajamurcia en Madrid. 25 de Enero al 25 de Febrero de 2007. Murcia Cultural S.A., Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, Fundación Cajamurcia, Murcia, 2006.

¹³⁶ MUÑOZ BARBERÁN, M: Copiador de Cartas. Selección de correspondencia... Op. cit., pp. 21-22.

- BUSTAMANTE MONTORO, R.: *La Conservación del Patrimonio Cultural Inmueble durante Conflictos Armados Internos: La Guerra Civil Española 1936-1939*. Tesis doctoral, Dirección Luis de Villanueva y Domínguez. Departamento de Construcción y tecnología arquitectónicas, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1996.
- CÁNOVAS COBEÑO, F.: *Historia de la Ciudad de Lorca*. Imprenta de "El Noticiero", Lorca, 1890.
- CAMPOS, V.; et al: *Tareas de Rescate de la Escultura Sacra en la Posguerra Valenciana*. En *Arché*. Publicaciones del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV. Nº3. Valencia, 2008.
- CARABAL MOTAGUD, M.A.; SAMARINA CAMPOS, B.; SANTAMARINA. "Tareas de Rescate de la Escultura Sacra en la Posguerra Valenciana". En *Arché*. Publicaciones del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV. Nº3. Valencia, 2008.
- ESCOBAR BARBERÁN, F.: *Esculturas de Busi, Salzillo y don Roque López en Lorca (Algo de Bellas Artes en la localidad)*. Ayuntamiento de Lorca, Lorca, 2000.
- ESPÍN RAEL, J: *Artistas y artífices levantinos*. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1986.
- ESPÍN RAEL, J: "De las pinturas de Cornelio de Beer en la Colegial de San Patricio de Lorca". En Revista *Murgetana*, Nº 12. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1959.
- GILA MEDINA, L.; GARCÍA LUQUE, M.: "Sobre el desaparecido tabernáculo de la capilla mayor de la antigua colegiata de San Patricio de Lorca, obra del ensamblador granadino Juan López Almagro". En Revista *Imafronte*, Nº 21-22. Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte, Murcia, 2009-2010.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena: (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia, 1987.
- MOLINA MARTÍNEZ, J. L.: *Política altar-trono: el cabildo de la Colegial de San Patricio (Lorca, 1800-1851) (una aportación a la Historia de la Iglesia en Murcia en el siglo XIX)*. V.V.E.E., Lorca, 1996.
- MONTOYA, J.B.: "Una jornada de dolor en la historia de Lorca"; ESPÍN, J.: "Incendios y destrucciones". En revista *Lorca*. Publicaciones Blanco y Azul, Valencia, 1939.
- MUÑOZ BARBERÁN, M: *Copiador de Cartas. Selección de correspondencia y escritos (1941-1972)*. Ed. de M. Muñoz Clares. Ediciones Tres Fronteras, Murcia, 2009.
- MUÑOZ BARBERÁN, M. *Dibujos y bocetos*. Ed. de M. Muñoz Clares. Huerto Ruano del 22 de Enero al 15 de Marzo de 2009. Ayuntamiento de Lorca, Lorca, 2009.
- MUÑOZ CLARES, M: *El pintor Pedro Camacho Felizes de Alisen (1644-1716) y su entorno artístico*. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1988.
- OROZCO DÍAZ, E: *Pedro Atanasio Bocanegra*. Publicaciones de la Facultad de Letras, Universidad de Granada, Granada, 1937.
- PAULA COTS MORATÓ, F. DE: *Los Plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX)*. *Repertorio Bibliográfico*. Universidad de Valencia, Valencia, 2004.
- PAZ SOLÓRZANO, J: *Historia del Santo Cristo de Esquipulas*. Unión Tipográfica, Castañeda, Ávila y Compañía, Guatemala, 1949.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura Barroca en España. (1600-1750)*. Cátedra, Madrid, 1992.
- REGIMIENTO DE INFANTERÍA MALLORCA Nº 13 "EL INVENCIBLE". TRES SIGLOS AL SERVICIO DE ESPAÑA. Texto Comisión redactora RIMZ-13. Colabora: Andrés Barnés Sánchez-Fortún. Diseño de Impresión: Cayetano Méndez, Lorca, 1994.
- RUIZ SÁNCHEZ, I.: *La excolegiata de San Patricio. Un posible proyecto de Museo de Arte Sacro*. Dirección de Pedro Segado Bravo. Trabajo fin de Máster. Universidad de Murcia, Murcia. Presentado en septiembre de 2013. S. P.
- SAAVEDRA ARLAS, R.: "El Patrimonio Artístico español en 1939. ¿Cambio de rumbo en la política cultural republicana?".

- Tzintzun*, Revista de Estudios Históricos. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Nº. 50. México, 2009.
- SALA VALLEJO, R.: *Lorca y su historia*. Edición propia con la colaboración del Ayuntamiento de Lorca, Cajamurcia y la Cámara de Comercio e Industria, Lorca, 1998.
- SÁNCHEZ BAEZA, E.: *La Persecución Religiosa en la Diócesis de Cartagena (1931-1939)*. Madrid, 1988.
- SEGADO BRAVO, P.: *El escultor Salzillo y el trascoro de la Colegiata de San Patricio de Lorca*. En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Nº 20. 1985.
- SEGADO BRAVO, P.: *Arquitectura y retablistica en Lorca durante los siglos XVII y XVIII*. Dirección de Francisco Javier de la Plaza Santiago, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Murcia, 1992.
- SEGADO BRAVO, P.: “La Colegiata de San Patricio de Lorca: su intento de reconversión como catedral de un obispado independiente”. En RAMALLO ASENSIO, G. (Ed.): *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Universidad de Murcia, Murcia, 2003.
- SEGADO BRAVO, P.: *La Colegiata de San Patricio de Lorca: arquitectura y arte*. Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, Murcia, 2006.
- SEGADO BRAVO, P.: “La difusión de la platería madrileña: la ‘desaparecida’ custodia barroca de la Colegiata de San Patricio de Lorca”. En RIVAS CARMONA, J (Coord.): *Estudios de Platería*. San Eloy 2007. Universidad de Murcia, Murcia, 2007.
- SEGADO BRAVO, P.: *Lorca Barroca: arquitectura y arte*. Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2012.
- FUENTES PRIMARIAS CONSULTADAS.
- ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN (A. G. A). *Proyecto de obras de reparación y reconstrucción en la Colegiata de San Patricio de Lorca - Año 1943 -*. IDD (05)014.002, caja 31/06019, exp. 14045-19.
- G. A. *Proyecto de obras de reparación y restauración en la Colegiata de San Patricio de Lorca - Año 1948 -*. IDD (05)014.002, caja 31/06019, exp. 14045-18.
- ARCHIVO PARROQUIAL SAN PATRICIO. LÓPEZ CERÓN, B.: Libro de fábrica 1941-1953.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE LORCA
Presupuesto Municipal Ordinario de Gastos e Ingresos del Ayuntamiento de Lorca para el ejercicio de 1947. Relación Nº 43, Capítulo 9, Artículo 7º.
Actas Permanente, 28 de febrero de 1950, f. 86 v.
Acta Capitular de 6 de Febrero de 1948 a 13 de agosto de 1948, f. 154 r.
Acta Capitular de 13 de Agosto de 1948 a 1 de diciembre de 1949, f. 110 v, 114.
El Lorquino. Año III. Núm. 140. Lorca, 23 de noviembre de 1954, p. 8.
- FUENTES CONSULTADAS A TRAVÉS DE RECURSOS INFORMÁTICOS.
- FISCALÍA DEL TRIBUNAL SUPREMO:
Causa General Ramo de Lorca. En Causa General. Causa General de la Provincia de Murcia. Pieza 1 “Principal”: Expedientes de averiguaciones sobre los hechos delictivos cometidos en los distintos municipios de la provincia de Murcia durante la Guerra Civil. 1941-1947, Ff. 5 r, 146-149. [Consulta en línea: http://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?pref_id=2288140. Fecha de consulta: 29/01/2014]. Documento original conservado en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca; Leg. 1066-1. Originalmente se encontraba en el Archivo Histórico Nacional con la siguiente referencia: FR, AHN, R86/3.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL.
Decreto de 27 de Enero de 1941. En Boletín Oficial del Estado (BOE). Nº 34. 3 de Febrero de 1941, 1941, P. 793. [Consulta en línea: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1941/034/A00793-00793.pdf>. Fecha de Consulta: 22/01/2014]. Agencia Estatal

de Boletín Oficial del Estado. Ministerio de la Presidencia. Gobierno de España.

ARCHIVO PARROQUIAL SAN BARTOLOMÉ APÓSTOL-LIBRILLA. Libro Bautismal 1872-1880. F. 226. V. [Consulta en línea: <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-266-11016-8593145?cc=1784529&wc=12331791> . Fecha de consulta: 24/01/2014].

Las Provincias de Levante. Año XII.-Núm. 3353. Murcia, 4 de Abril de 1897, P. 1. [Consulta en línea: <http://hemeroteca.regmurcia.com/issue.vm?id=0000265288&page=1&->

[search=Bartolo m%C3%A9+L%C3%B3pez+Cer%C3%B3n&lang=es](#) . Fecha de Consulta: 10/ 01/ 2014].

La Verdad. 13 de Junio de 2009. [Consulta en línea: <http://www.laverdad.es/murcia/20090613/lorca/procesion-copus-saca-manana20090613.html>. Fecha de Consulta: 10/ 03/ 2014].

La Voz de Galicia, 19 de Febrero de 2005, [Consulta en línea: <http://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2005/02/19/3478652.shtml> Fecha de Consulta: 10/ 03/ 2014].