

NOTICIAS DE ESCULTURA EN LORCA. LA VIRGEN DE LA CONCEPCIÓN DE JERÓNIMO QUIJANO Y UN SAN LÁZARO DE ALONSO DE MENA

* Eduardo Javier Sánchez Abadie

Archivo Municipal de Lorca

PALABRAS CLAVE

Lorca
Escultura
Virgen de la Concepción
Jerónimo Quijano
San Lázaro
Alonso de Mena

KEY WORDS

Lorca
Sculpture
Immaculate Conception
Jerónimo Quijano
St. Lazarus
Alonso de Mena

RESUMEN

Se estudian dos esculturas de los siglos XVI y XVII conservadas en Lorca. La Virgen de la Concepción, titular del hospital fundado en el siglo XVI, fue realizada por Jerónimo Quijano, un destacado artista del Renacimiento cuyas extraordinarias dotes como escultor se ponen de manifiesto en esta bella imagen de la Virgen sentada con el Niño sobre el regazo. La otra es una efigie de San Lázaro, el santo de los leprosos, una talla de pequeño tamaño que coronaba el retablo principal de la ermita con esta advocación próxima al castillo de Lorca. Obra de un Barroco pleno, está hecha en Granada a mediados del siglo XVII por Alonso de Mena. Ambas imágenes, de gran calidad, correspondientes a épocas, estilos y presupuestos estéticos bien distintos, confirman el elevado nivel que alcanzó en nuestra ciudad esta especialidad artística.

ABSTRACT

Two sculptures of the Sixteenth and Seventeenth centuries preserved in Lorca, are being studied. The Immaculate Conception, head of the hospital founded in the Sixteenth century, made by Jerónimo Quijano, an important Renaissance artist whose extraordinary talent as a sculptor is shown in this beautiful image of the Virgin seated with the Child on her knees. The other one is the effigy of St Lazarus, the saint of lepers. This is a small size figure that has crowned the main altarpiece of a hermitage with dedication, near the castle of Lorca. This baroque work is made in Granada in the middle of the Sixteenth century, by Alonso de Mena. Both are high-quality statues, corresponding to very different periods, the have different style and aesthetic principles. It emphasizes the high level of this artistic speciality achieved in our city.

* eduardo.sanchez@lorca.es

1. INTRODUCCIÓN

Entre las disciplinas artísticas que han contribuido a enriquecer el patrimonio cultural de Lorca se encuentra la escultura, especialidad que logró en el pasado notable prestigio y perfeccionamiento. En una sociedad inspirada por un profundo sentimiento religioso, fue la imaginería sacra la que alcanzó mayor difusión, sobre todo los temas dedicados a Cristo, la Virgen y los santos, pues era un medio que fomentaba la oración y el fervor a Dios. Estas imágenes de culto y devoción se ejecutaban generalmente en madera policromada, técnica que en España consiguió particular estimación, y eran encargadas por el clero secular y regular y asociaciones de fieles, como cofradías y hermandades, así como por familias piadosas que afirmaban su sentimiento religioso más personal e íntimo con obras destinadas a altares y oratorios de sus viviendas particulares. Además de su utilidad religiosa y hechura simbólica, esto es, de su capacidad mediadora y poder espiritual, las imágenes también eran apreciadas por su propia dimensión estética.

Aunque tenemos noticias de esculturas de época medieval, fue avanzado el siglo XVI cuando la imaginería conoció en Lorca decisivo progreso. El aumento de población y la correspondiente expansión urbana motivaron el establecimiento en la ciudad de nuevas órdenes religiosas y la construcción de conventos e iglesias –La Merced, Madre de Dios de Consolación, Santa Ana y Magdalena, Santo Domingo, San Francisco, la colegial de San Patricio– en cuyo interior se incorporaron retablos, imágenes y repertorios ornamentales que dieron significado y decoro a estos espacios sagrados. Este florecimiento de la efigie religiosa, exaltada en funciones y celebraciones públicas y particularmente en las procesiones que hacían las cofradías penitenciales durante la Semana Santa, persistió tras la Contrarreforma y durante el Barroco, y tuvo su apogeo entre 1660 y 1760, la llamada “edad de oro” de la ciudad, época en la que se erigieron importantes monumentos civiles y religiosos, como el Ayuntamiento, palacio de Guevara, casa del Corregidor y la portada, trascoro y salas capitulares de San Patricio. Entre los imagineros y retablistas que trabajaron en estos tres siglos merecen recuerdo Jerónimo Quijano, Nicolás Salzillo, Nicolás de Bussy, los Caro, Antonio Dupar, Jerónimo Caballero, Francisco Salzillo, Roque López, etc., célebres autores que dieron gloria artística a la localidad. Infortunadamente, las desamortizaciones del siglo XIX y, sobre todo, la masiva devastación de bienes de la Iglesia en 1936, conllevaron la pérdida de buena parte de este extraordinario legado, incluidas imágenes tan populares y de tan honda significación como el Cristo de la Misericordia que hiciera Nicolás de Bussy para la capilla mayor del Calvario, la Virgen de las Angustias, de Francisco Salzillo, la Virgen de las Huertas, patrona de Lorca, o las muy queridas efigies titulares de las dos principales cofradías de Semana Santa, la Virgen de la Amargura y la Virgen de los Dolores¹.

Es un hecho apuntado tradicionalmente en la historiografía que Lorca, lugar de paso obligado entre levante y Andalucía, se vio favorecida a lo largo de los años por los intercambios comerciales y artísticos habidos entre estos territorios limítrofes. En el siglo XVI llegaron a ella para satisfacer la demanda de trabajo de una ciudad en crecimiento numerosos canteros, albañiles y otros artífices especializados, como pintores, escultores, bordadores y plateros. Por lo que nos interesa subrayar aquí, en esa centuria y en el XVII certificamos la presencia de Hernando de Torquemada, Juan Pérez de Artá y demás escultores de procedencia granadina, entre los que cabe

1 Podemos encontrar información de muchas de estas imágenes en los conocidos trabajos de ESCOBAR, 1919; MONTTOYA, 1928; y ESPÍN, 1931.

mencionar a Cristóbal de Salazar. La relación comercial y artística con esta zona de Andalucía se intensificó durante buena parte del siglo XVII, y prueba de ello es la llegada de obras procedentes del círculo granadino en las que se advierte la influencia de Cano, Alonso y Pedro de Mena, reputados imagineros que determinaron tipologías y gustos estéticos. No fue hasta bien entrado el siglo XVIII cuando Lorca vuelva decididamente su mirada hacia Murcia y al área levantina, constituidos en ámbitos artísticos destacados, con Salzillo y su escuela como principales referencias.

Llegados a este punto, nos vamos a ocupar a continuación de dos esculturas que a nuestro entender no han sido estudiadas con suficiente detalle pese a su indudable interés y mérito artístico. Nos referimos a la Virgen de la Concepción, obra del siglo XVI que fue depositada tras la desamortización en la iglesia de San Francisco, y a una pequeña talla de San Lázaro, el pobre leproso, realizada en el XVII para la ermita de su advocación en los alledaños del castillo, que se conserva en San Patricio. Se trata de dos imágenes de dispar alcance y significación, correspondientes a diferentes épocas y estilos artísticos –el clasicismo de raíz italianizante en un caso y el naturalismo barroco por otro–, cuyo análisis nos permitirá valorar sus aptitudes funcionales y formales, así como reconocer el importante desarrollo que tuvo en Lorca esta modalidad artística.

2. LA VIRGEN DE LA CONCEPCIÓN

Esta espléndida escultura era la titular del Hospital de la Concepción, establecimiento benéfico en el que quedaron unificados en el siglo XVI los antiguos de San Julián, Santa Ana y San Antonio. Su autor es el insigne arquitecto y escultor Jerónimo Quijano (h. 1500-1563), figura bien representativa del panorama artístico del Renacimiento español, con una obra escultórica no muy extensa pero de excelente calidad. Formado con Felipe Bigarny, trabajó en Burgos, Jaén y Granada, y su aprendizaje estuvo muy imbuido de los influjos italianos en sus orígenes, que supo interpretar y sintetizar, destacándose de él “la tendencia a la expresión y a la individualización de sus modelos que le permitieron incorporar la delicadeza formal y ensoñadora de Andrea Sansovino, la calidad caligráfica de los relieves de Desiderio da Settignano y la honda expresividad de los modelos borgoñones” (BELDA y HERNÁNDEZ, 2006: p. 178). En 1526 fue nombrado maestro mayor de las obras de la catedral de Murcia, cargo en el que sucedió a Jacobo Florentino y desempeñó hasta su fallecimiento en 1563. En Lorca conocemos su participación en la colegial de San Patricio, que comenzó a erigir en 1533, y en el edificio del Pósito, de mediados de esa centuria, que proclaman su habilidad como arquitecto. Algunas de sus obras escultóricas se encuentran en la catedral de Murcia, como la portada de la antesacristía, el altar de la Encarnación y la capilla de los Junterones, ejemplos de perfección clásica y de los valores plásticos de su escultura (HERNÁNDEZ y GUTIÉRREZ, 1996: p. 33). Al parecer también es de Quijano la Inmaculada del antiguo convento de Justinianas de Albacete, posteriormente sustituida por otra de Francisco Salzillo. En su testamento de 1545 declara que hizo una imagen de la Virgen con el Niño para los frailes de la Santísima Trinidad de Murcia (LOPEZ, 1977: p. 121-127). La Virgen de la Concepción la ejecutó en plena madurez de su

trayectoria vital y profesional, y es la única que podemos atribuirle con certeza de las que se conservan en Lorca. Un acta del Hospital de la Concepción de 16 de abril de 1542 documenta su autoría: *“Este día Martín Muñoz hizo relación diciendo que en días pasados le dieron comisión al canónigo Piñero e a él para que hablasen a maestre Jerónimo [así es citado con frecuencia Jerónimo Quijano en los documentos] que concertasen la imagen de la Concepción por lo que fuere justo, e que él y el dicho canónigo han hablado con el dicho maestre Jerónimo, e que él quiere hacerla por seis mil maravedíes de sus manos solamente, e que en esto vean lo que fuere más pro e servicio de nuestra señora. Este día, vista la relación del dicho Martín Muñoz, diputado, dijeron que los mayordomos, juntamente con los dichos canónigos Piñero e Martín Muñoz, concierten e den asiento en el hacer de la dicha imagen de nuestra Señora, por todo el menos precio que pudieren, e si no que le den los dichos seis mil maravedíes que el dicho maestre Jerónimo pide de sus manos, e madera; e asimismo se concierten con el dicho maestre Jerónimo tome a cargo de hacer dorar y encarnar la dicha imagen, por lo menos e más provechoso que pudieren concertarse, conque el dicho maestre Jerónimo se encargue de hacer la dicha imagen y hacerla encarnar y dorar, y que se pague todo lo necesario a costa del arca de la cofradía. E así lo mandaron, e que si fuere necesario que den señal, que se dé y se saque de la dicha arca”*.

La escultura muestra a la Virgen sentada en una silla y al Niño en sus rodillas (Lám. 1). La advocación del Hijo de Dios descansando en el regazo materno es la estampa más familiar de la piedad cristiana, una tipología consagrada en el arte gótico que tuvo amplia difusión. Desde la Edad Media hay testimonios y expresiones artísticas que vinculan la defensa de la creencia en la concepción sin mancha original de la Virgen con la condición de María como Santa Madre de Dios, de ahí que las primeras representaciones inmaculistas de este misterio sean de María como madre, con el Divino Niño en brazos (BANDA, 2004: p. 60). La Virgen está representada aquí como Madre de Dios, entronizada y sedente (*Cathedra Christi*), con aspecto de figura humana y maternal, acompañada del Niño, que está enteramente desnudo. Al respecto, conviene señalar que las imágenes de la Virgen del románico y del gótico solían mostrar al Niño con vestido de talla o esculpido, como asimismo ocurrió a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuando el Concilio de Trento ordenó el decoro de las imágenes en las iglesias. Sin embargo, en la segunda mitad del XV y en la primera del XVI encontramos imágenes de la Virgen con el Niño completamente desnudo con la intención de mostrarlo como verdadero niño, un auténtico manifiesto de la teología de la encarnación, de la “humanación” de Cristo, que, siendo Hijo de Dios y Dios, es simultáneamente Hijo de la Virgen María y hombre³.

La escultura, de 1,12 metros de alto, está realizada en madera de ciprés, policromada y estofada (Lám. 2). Popularmente fue conocida como Virgen de la Silla o de la Pera, referencia esta última a la fruta que al parecer llevaba en la mano y ofrecía a su hijo (ESPÍN, 2004: p. 109). La Virgen, que mira al frente, al igual que el Niño, lleva indumentaria de pesados paños. El manto terciado, de color azul y guarnecido con un ribete dorado en los bordes, cae por el hombro y brazo derecho, cubre las piernas y describe en el borde una línea zigzagante. Viste túnica larga de un llamativo color carmesí, con escote redondo de orla dorada, formada por pliegues verticales dispuestos con regularidad y por la que asoma ligeramente un pie por debajo del

2 Real Chancillería de Granada. Cofradía y Hermandad de la Concepción, 1542 (Cabina 3ª, leg. 102, n.º 10). Agradezco a Juan Guirao García la noticia y otras referencias documentales.

3 http://www.alfayomega.es/Revista/2008/615/15_contraportada.php [consulta 15 mayo de 2013].

filo. Su decoración es a base de elementos vegetales y florales, similares motivos a los que aparecen en el manto. La Virgen sujeta al Niño con su mano izquierda, al que toma por el muslo, gesto de visible ternura que subraya el talante maternal y el vínculo madre e hijo, y dispone a media altura la mano diestra en la que sostenía la pera, símbolo de Cristo Encarnado. Tiene la cabeza ligeramente girada hacia un lado, lo que resta rigidez, y un velo cubre parcialmente el cabello. El rostro de delicados rasgos –ojos grandes y expresivos, cejas bien perfiladas, nariz recta, mentón pronunciado, amplia frente–, la expresión dulce y amable, casi de alegría, junto al ademán de los brazos, le imprimen cercanía y naturalidad. Sus bellas facciones, y particularmente la morfología de la mano derecha, nos recuerdan vivamente la alegoría de la Fe de la puerta de la antesacristía de la catedral de Murcia. Por su parte, el Niño, sutilmente vuelto hacia su derecha, lleva el brazo hacia delante, con la mano cerrada, mientras con la otra sujeta el orbe esférico, símbolo de su poder sobrenatural sobre el mundo y los hombres. Las piernas, extendidas en diagonal, atenúan la frontalidad y ayudan a establecer una mayor relación afectiva y de humanidad entre las figuras. El semblante es también dulce, con tímida sonrisa, líneas redondeadas, boca carnosa, acusados mofletes, cabellos ensortijados, y la anatomía destaca por su suave modelado y ajustado tratamiento de las formas. En cuanto a la silla, es de montantes curvos, con brazos y respaldo, denominada jamuga o de cadera. En la peana incluye, como añadido posterior, la siguiente inscripción: “*Tota Pulcra es amica mea et macula originalis non est in te*” (Toda pura es mi amada y no hay mancha en ti), versos tomados del *Cantar de los Cantares* (Cantar, IV, 7), elogio de la mujer, que en el siglo XII, como metáforas, empezó a aplicar San Bernardo a la Virgen. Ninguna de las figuras va tocada con corona o nimbo, aunque la Virgen ha portado modernamente una poco apropiada corona de metal dorado.



Lámina 1. Virgen de la Concepción (h. 1980).



Lámina 2. Virgen de la Concepción (h. 2001).

El referido documento detallaba también el encargo a Quijano de la encarnación y el dorado, técnicas de la escultura policromada sumamente especializadas que eran ejecutadas tradicionalmente por diferentes manos. Sin embargo, tal vez porque el precio convenido ya era muy ajustado para una estatua de estas características, estas tareas no las acometió Quijano, pues en 1582 se le pagaron a Juan de Salazar 3.600 maravedíes por aderezar y dorar la imagen, tal y como recoge la inscripción de la parte inferior del trono: *“A IV de diciembre MDLXXX años se acabó de renovar esta santa ymagen siendo los Ilustres Señores el canónigo Alonso Márquez Administrador y Miguel Oloriz Navarro Escribano Mayor y Juan Navarro de Guevara Mayordomos por orden de la Ilustre Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción en la muy noble y muy leal Ciudad de Lorca por mano de Juan de Salazar”*⁴. A este Juan de Salazar, que fue también maestro de escuela, lo encontramos ya en Lorca en 1562. Los documentos revelan que en 1566 constituyó una compañía minera con el pintor Alonso de Monreal, lo que puede sugerir una posible relación de aprendizaje con este artista, y que al poco decide ausentarse de la ciudad y traspasar su oficio de “maestro de enseñar niños” en favor de Diego Montesinos⁵. Por otra parte, nueva leyenda en el respaldo de la silla revela otra ulterior intervención: *“A 18 de nobre. del año 1713 se volvió a renovar esta santa ymagen de N.S. de la Concepción siendo Prior el Padre Fray Francisco Villarin”*. De este momento son la policromía y carnaciones que hoy presenta, que ocultan lo realizado por Salazar en el siglo XVI.

Otras imágenes sedentes de la Virgen con el Niño que existieron en Lorca eran la Virgen de la Pera de Santa María, de rasgos más arcaizantes, y la Virgen de la Piedad, una muy notable talla de la Virgen con el Niño sita en Santo Domingo, cuya belleza anatómica, equilibrio compositivo y calidad de modelado presumen la mano de un artista de primer orden (Lám. 3 y 4). También respondía a esta tipología la Virgen de Gracia, titular de la ermita erigida en el camino hacia Andalucía, que se comprometió a hacer en 1584 el maestro de imaginería Hernando de Torquemada, la cual debía ser, como declaraba el documento, *“de talla y encarnado, conforme a la imagen de Nuestra Señora de la Paz que está en el convento de San Francisco”*⁶. En dicho convento franciscano se fundó en 1600 una cofradía de moriscos granadinos, vecinos de Lorca, bajo esta advocación de Nuestra Señora de la Paz, los cuales pidieron licencia para realizar una procesión cada Martes Santo en memoria de la prisión de Jesús (JIMÉNEZ, 1992: p. 127-128). Por su parte, la hechura de la Virgen de la Concepción sirvió igualmente de referencia a otras efigies, como manifiesta la escritura de concierto entre Martín de Teruel, cura de San Mateo, en nombre de la Cofradía de los Morenos, y el escultor Cristóbal de Salazar, por la que este se obligaba a hacer *“una imagen de Nuestra Señora de los Remedios sentada en una silla francesa o imperial, que todo es uno, y sentada la dicha imagen ha de tener de alto cuatro palmos y medio de vara, como tiene de alto la imagen de Nuestra Señora de la Concepción de esta dicha ciudad; y la cual imagen ha de tener un niño en el brazo izquierdo, y en la otra mano, a arbitrio del dicho Cristóbal de Salazar”*⁷. Este Cristóbal de Salazar, al igual que Juan Sánchez Cordobés, son escultores procedentes del vigoroso círculo

4 El 10 de julio de 1582 se hace efectivo el libramiento de 12 de febrero 1581 (AML, leg. Hospital de Beneficencia. Cuentas del hospital).

5 Archivo Histórico de Lorca, en adelante AHL, prot. 63, ante Juan Pallarés, 1566, fol. 171; y prot. 65, ante Ginés García, 1566, fols. 164 y 166 v.

6 AHL, prot. 129, ante Francisco de Peralta, 1584, fol. 365 y ss. Esta Virgen de la Paz la había encargado en Murcia el presbítero Juan de Bustos en 1582, y estuvo primero en Santiago, hasta que al año siguiente decidió donarla a la iglesia de San Francisco, donde fue colocada en el altar mayor, junto al Santísimo Sacramento (AHL, prot. 82, ante Sánchez Ossorio, 1583, fol. 36).

7 AHL, prot. 257, ante Luis Martínez Salazar, 1609, fol. 235 v. y ss.



Lámina 3. Virgen de la Pera (iglesia de Santa María).



Lámina 4. Virgen de la Piedad (iglesia de Santo Domingo).

artístico granadino, adscritos en su formación y etapa inicial de trabajo al taller de Alonso de Mena. Espín Rael le atribuye a Salazar el grupo del bautismo de Cristo para el retablo de la capilla mayor de San Juan, además de un sagrario (ESPÍN, 1931: p. 81). También hizo por encargo del capitán Gómez García de Guevara en 1604 la imagen titular de la colegial de San Patricio⁸.

La Cofradía de la Concepción se fundó en Lorca en 1526, y en un primer momento radicó en el Hospital de Santa Ana, hasta que en los años 40 de esa centuria se estableció en el hospital de su advocación erigido en la calle Parrica⁹. La pintura y dorado del retablo de este hospital lo realizó en 1573 Guillermo Olivier, pero al fallecer sin concluirlo, fue terminado por Artus Brandt mediante encargo de la viuda del primero, Luisa de Salazar (ESPÍN, 1931: p. 49-50). En 1594 el inventario del hospital describe un retablo grande en el altar mayor, dorado y pintado al óleo, y en medio “una imagen de la Concepción de Ntra. Sra. con un sol dorado a las espaldas”, que se bajaba para la procesión. El inventario de 1663 hecho a raíz de hacerse cargo del hospital la Orden de San Juan de Dios refiere a su vez “una imagen de Nuestra Señora de la Concepción con una diadema de plata sobredorada y un Niño con su corona de plata” (ESPÍN, 2004: p. 109)¹⁰. El P. Santos alaba en 1715 las buenas condiciones de la iglesia y capilla mayor y alude a la presencia

8 AHL, prot. 238, ante Melchor de Caicedo, 1604, fol. 187.

9 Fondo Espín: Real Cédula de 6-10-1526 ordenando la fundación de la Cofradía de la Concepción para la asistencia y curación de enfermos en los hospitales. Para este hospital y cofradía, véase GUERRERO (2008).

10 Espín recoge ambos inventarios. El de 1663 consta en AHL, prot. 454, ante J. Ferrer, 1663, fol. 709, e incluye, además de la Virgen de la Concepción, otras esculturas del hospital, como el Santísimo Cristo en la cruz; Nuestra Señora de la Soledad; una hechura de San Juan, otra de San Juan de Dios; y dos retablos, el de San Julián y el de Santa Ana.

en el altar de la “milagrosa imagen de la Purísima Concepción de María Nuestra Señora, que es de mucha devoción en la ciudad y muy festejada de ella” (SANTOS, 1977: p. 302-303). Poco después Morote indica que “esta antiquísima imagen de tan bellissimo título” se encontraba en el camarín, y que la virgen se representaba con el Niño Jesús en los brazos, “cosa muy particular y fuera de lo común en imágenes de Concepción”. Más adelante, para explicar esta advocación, relata la leyenda de que al abrirse los cimientos durante la construcción de la capilla mayor, tras una gruesa muralla, se halló oculta prodigiosamente esta imagen de la Madre de Dios, y que tras dudar del nombre que debía tener, “*de los títulos y misterios de los muchos que tiene esta soberana Reyna, le pusieron el de su Purísima Concepción*” (MOROTE, 1741: p. 294). Sobre la iconografía que llama la atención del historiador franciscano, hay que recordar que hasta el siglo XVI el modo más habitual de interpretar la “absoluta pureza de Nuestra Señora” era con la Virgen sentada y el Niño en su regazo, mientras que la composición de la Virgen apocalíptica de pie y sola, antes del nacimiento de su hijo, no se impuso definitivamente hasta el siglo XVII. O sea, Quijano representa a la Virgen de la Concepción a la manera como hacían los antiguos, como diría Francisco Pacheco, esto es, como Virgen Madre, junto con el Niño, “Hijo de Dios e Hijo de María, Verbo Encarnado y símbolo de la Redención y la Salvación obrada por él” (CARRASCO, 1982: p. 576).

Otra versión de la Inmaculada con el Niño, esta vez con la Virgen erguida y sobre la luna, la hallamos en la portada de la iglesia de los observantes de San Francisco, orden estrechamente ligada a la defensa de las tesis inmaculistas, escultura en piedra realizada posiblemente por Cristóbal de Salazar en el siglo XVII. Por lo que se refiere a su ajuar, hay noticias en mandas testamentarias, como la que establece María Collantes para “*que se compren cuatro varas de tafetán de color para un velo a Nuestra Señora de la Concepción del Hospital de San Juan de Dios*”, o la donación realizada por Rosario García Menchirón de una cruz, pendientes de diamantes y un guardapié de tapicería, donde ordena además se le haga un manto¹¹.

La fiesta de la Concepción del día 8 de diciembre fue formalizada como festividad grande de Lorca en 1578, y se celebraba con toda solemnidad con una procesión general en la que participaban los cabildos eclesiástico y civil, sacando este último el pendón real (GUERRERO, 2008: p. 137). De la devoción a la imagen por destacadas familias lorquinas es ejemplo la pía memoria establecida en 1691 por Francisca García de Alcaraz, viuda de Juan Fernández Menchirón, en la que vinculaba una casa de su propiedad en la plaza Mayor, con carga y obligación de realizar en el Hospital de San Juan de Dios “*la fiesta de Nuestra Señora de la Concepción todos los años para siempre jamás en el mismo día de la festividad o en cualquiera de los de su octava, cuya fiesta se ha de entender haciendo decir misa cantada con diáconos y sermón*”¹². También Agustina Alburquerque, mujer de Gonzalo Manuel Musso, instituyó en 1767 un vínculo y patronato, dotando algunos días de la fiesta del octavario, “*por cuanto ya mucho tiempo me hallo con ardientes deseos de explicar mi cordial afecto y devoción a la soberana imagen de la Purísima Concepción de Nuestra Reina y*

11 AHL, prot. 354, ante Pedro de Cueto, 1632, fol. 333; AHL, prot. 1076, ante García Alarcón, 1779, fol. 387. Esta última manifiesta también que por su particular aprecio y devoción le había concedido gracia al prior del convento para “abrir una ventana al camarín de la Purísima Concepción para su mayor adorno, la cual ha de dar vista al descubierto de mis casas”.

12 También Isabel Pérez de Meca, viuda de Juan de Guevara García de Alcaraz, fundó un vínculo y patronato en 1732 con la obligación de celebrar anualmente el 13 de diciembre en el Hospital de San Juan de Dios la festividad de la Purísima Concepción, “reducida a misa cantada, con sermón y música, poniendo en el altar doscientas velas” (AML. Fondo Hospital de San Juan de Dios, 6).

*Señora María Santísima que se venera en la iglesia del convento hospital de Señor San Juan de Dios*¹³.

En 1831 todavía se seguía realizando esta tradicional función, como nos cuenta en su diario José Musso Valiente: “Por la mañana van procesionalmente los dos cabildos y todos los gremios a San Juan de Dios, donde con la advocación de este misterio se venera una imagen de Nuestra Señora que la representa sentada con el Niño en brazos” (MOLINA y GUIRAO, 2001: p. 93). La escultura permaneció allí, hasta que tras el periodo desamortizador se trasladó a la iglesia de San Francisco, entonces capilla del hospital de beneficencia que desde 1838 quedó instalado en este convento. En 1840 la imagen se hallaba en San Juan de Dios, fecha en la que la solicitaron los fieles de la diputación de Béjar y caseríos anejos para llevarla a su ermita, como refiere un acta de la Junta de Beneficencia: “*Se vio un memorial de D. Manuel José Marín, presbítero, capellán en la Ermita de San Ildefonso, sita en Los Casarejos de Arriba, feligresía del Puerto Lumbreras de este término, en nombre de los vecinos de la diputaciones de Béjar, Zarzalico y parte de la de Nogalte, haciendo presente que, interesados en dar todo el culto posible en la citada ermita a nuestra religión santa, habían hecho por su parte para ponerla en un estado de decencia capaz para ello, y queriendo al mismo tiempo tener una imagen de la Concepción, por ser a la que más devoción profesaban dichos vecinos, desde luego, y sabedores de que esta Corporación tenía una en la capilla del Hospital del extinguido convento de San Juan de Dios, suplicaban se les concediese el trasladarla a la referida ermita bajo las condiciones que tuviere a bien dictar esta Junta, ofreciendo al mismo tiempo por vía de gratitud la limosna de una fanega de trigo cada año para los pobres enfermos del Hospital*”.

A lo que la Junta respondió: “*Que si bien estaba animada del deseo de contribuir en cuanto le fuere posible en el aumento del culto a nuestra religión, no le era dable acceder a que la imagen de que hacían mención se les concediese, por la circunstancia de su antigüedad y [¿memoria?] de ser la primera de la fundación [ilegible] en esta ciudad, por cuya razón solo estaba dispuesta a que se les diese la imagen de Nuestra Señora de la Paz que se halla en la capilla de este establecimiento [...] bajo las condiciones de tenerla bien conservada y predispuesta a devolverla a esta misma iglesia cuando esta Corporación lo tuviere a bien*”.

Seguidamente acordaron que se mandase oficio al cura de San Mateo, del que dependía aun la antigua capilla del extinguido Hospital de San Juan de Dios, para que diera las disposiciones convenientes al objeto de “*poner en poder de las personas que al efecto nombrará esta Junta la imagen de la Purísima Concepción que está en la capilla del hospital del extinguido convento de San Juan de Dios, para que se traslade a esta de Beneficencia y darle el culto debido*”¹⁴.

La imagen despertó un mayor interés de los historiadores locales en la nueva centuria. Escobar Barberán, en los artículos de prensa que dedicó a la Orden y Hospital de San Juan de Dios, señalaba: “Era otra de esas ermitas o capillas la que nombraban de la ‘Purísima Concepción,’ por su titular, arcaica imagen que, aun cuando sentada y con el Niño Jesús en los brazos, llevó la advocación de tan augusto Misterio a causa de las circunstancias particularísimas que concurrieron en su descubrimiento”, hecho que, como hemos dicho, ya había referido Morote. Luego, tras hacer mención a la

13 *Ibidem*.

14 AML. Fondo Hospital de San Juan de Dios, I. Actas de la Junta de Beneficencia, sesión de 15 de febrero de 1840.

inscripción de la peana y a los renglones que aparecían en el respaldo del sillón, indica que estaba situada en la capilla de Santa Rosa de Lima, entrando a la derecha (ESCOBAR, 1923)¹⁵. También confirma esta ubicación en una de las capillas laterales de la iglesia de San Francisco el inventario de 1926, así como una fotografía muy posterior que la sitúa en la hornacina de un retablo, aunque en esta ocasión en la capilla inmediata al crucero del lado de la epístola¹⁶. Su categoría artística no pasó desapercibida, y así lo certifica su inclusión en la Muestra de Arte Antiguo Local celebrada en 1944 en el Casino Artístico Literario para conmemorar el VII Centenario de la Conquista de la Ciudad, cuyo folleto la asignaba todavía a Juan de Salazar, artista que, como hemos subrayado, se encargó de aderezarla y dorarla en 1582. A finales de los años 60 se instaló en uno de los nichos del altar mayor de la iglesia de San Francisco, el inferior del lado derecho, donde estuvo la efigie de San Luis de Tolosa destruida en 1936, y ahí permaneció hasta que años después pasó a presidir el altar lateral del lado de la epístola, originariamente dedicado a Nuestra Señora de los Ángeles, en el que todavía está. En 1998 fue restaurada, aunque de manera muy superficial y sin particular acierto, en el Centro de Verónicas de la Comunidad Autónoma de Murcia.

Por lo demás, y casi a modo de excursión, en Lorca se conservan otras imágenes de la Inmaculada Concepción de especial interés artístico, ambas de procedencia granadina¹⁷. La primera es la pequeña talla barroca del oratorio de la casa de Guevara, obra de la segunda mitad del siglo XVII y autor desconocido que representa a la Virgen de pie sobre el globo terráqueo, con la luna invertida y aplastando al dragón, acompañada por cuatro querubes (Lám. 5). La figura, con característica forma de huso, exhibe un semblante de facciones infantiles y lleva la mano izquierda en el pecho y el brazo izquierdo extendido enseñando la palma de la mano, al modo de la composición de Bernardo Castello grabada por



Lámina 5. Inmaculada (casa de Guevara).

15 Un inventario de esculturas y pinturas de iglesias lorquinas en 1867, muy posible de F. Cánovas Cobeño, registra en San Francisco: "Una imagen de N. S. de un metro, tamaño natural, con el Niño Jesús, sentada. Fue encontrada en una excavación de la antigua muralla de Lorca en el sitio que ocupó después el convento de San Juan de Dios. Autor: [en blanco]. Conservación: regular" (AML, s/s).

16 AML, Fondo Hospital de San Juan de Dios, 5. Inventario de la iglesia de San Francisco de 1926: "Altar de la Purísima de san Juan de Dios. Un retablo pintado en azul y oro, una imagen en madera pintada de la Virgen con el Niño en los [brazos]". La fotografía se incluye en la *Guía turística de Lorca*, editada en 1965, p. 101.

17 Además de los ejemplos que exponemos, esta relación con Granada la certifica el pago de setecientos y cincuenta reales por la hechura de Ntra. Sra. de la Concepción que se trajo de Granada para ponerla en el nicho sobre la puerta de dicha cárcel, según se recoge en las cuentas de la cárcel de 1678 (AML, M-78).

Schiaminossi, que en España interpretó el pintor Carreño Miranda (SÁNCHEZ y TORRES, 1992: p. 66). El manto, de amplio vuelo y movidos pliegues, está decorado con rica labor de estofado y una policromía brillante, tan común a este centro artístico. En cuanto a la espléndida efigie de la segunda mitad del siglo XVII de la capilla secreta de la sala de Cabildos del Ayuntamiento, es obra de bonísima factura que afirma igualmente la estrecha relación artística con Granada (Lám. 6). La talla destaca por sus bellísimos rasgos, finura técnica y delicadeza de estilo, cualidades afines a la producción de Pedro de Mena Medrano, a quien ha sido atribuida (GARCÍA, 1976). La figura presenta rostro ovalado, frente ancha, nariz fina, boca diminuta, ojos almendrados de amplias pupilas, pómulos sonrosados, pronunciado mentón con hoyuelo y cuello alargado, facciones armoniosas que le confieren dulzura y singular atractivo. La túnica posee amplias bocamangas por las que asoman las exquisitas manos unidas delante del pecho, sutilmente ladeadas hacia su izquierda en actitud de oración. En la peana, entre nubes, el dragón junto a dos querubines con rostros mofletudos de graciosa ejecución. La pieza ha sido objeto recientemente de una meticulosa restauración que ha sacado a luz la policromía primigenia y los símbolos marianos que estaban ocultos en la cenefa del manto.

Espín Rael, en su conocido libro *Artistas y artífices levantinos*, no habla de Pedro de Mena, ni tampoco de su padre Alonso, pero sí de Juan de Mena, un escultor granadino que trabajó en la iglesia de San Juan, para la que hizo en 1635 una imagen de la Encarnación. Las cuentas del cura fabriquero de la iglesia en ese año recogían el pago de cincuenta ducados a Juan de Mena, escultor, vecino de Granada, y al pintor Raxis, “por la hechura y dorar y estofar una imagen de Nuestra Señora” (ESPÍN, 1931: p. 101). Según el autor, esta Virgen de la Encarnación, también denominada de la Concepción en los inventarios, se hizo y decoró en Granada por Juan de Mena y Pedro de Raxis, desde donde se trajo a Lorca. Esta alusión a Juan de Mena, como bien apunta la profesora García Gainza, pudo ser un error, y podría tratarse en realidad de Alonso de Mena, del que el pintor Pedro de Raxis era en estos años asiduo colaborador (GARCÍA, 1976: p. 204).



Lámina 6. Inmaculada (sala de Cabildos).

3. SAN LÁZARO

En los siglos XIV y XV, junto al fomento de prácticas piadosas individuales y colectivas de religiosidad, vamos a asistir a la difusión y devoción de santos protectores a los que se imploraba para preservarse de enfermedades y epidemias que afectaron a buena parte de la población de Europa. Si para la peste se invocaba a San Francisco, San Roque y San Sebastián, para enfermedades de la piel se encomendaban a San Lázaro, el más afamado abogado contra la lepra, otro santo con propiedades taumátúrgicas que en esas centurias vio extenderse su popularidad con la fundación de hospitales y santuarios que iban a servir de socorro y amparo contra la temida enfermedad contagiosa.

La ermita lorquina de Nuestra Señora de los Remedios y Señor San Lázaro, de origen medieval, estaba situada en el barranco de los Albaricos, extramuros de la ciudad (Lám. 7). Aunque no hay fecha precisa sobre su construcción y son raras las indicaciones históricas, se ha señalado que por lo particular de su advocación quizá habría que pensar en un templo de escasas dimensiones, levantado posiblemente por voto de ciudad hacia la primera mitad del siglo XV (MUÑOZ, 1993). En el siglo XVI hay referencias a la fuente o pozo de San Lázaro y al manantial de agua que había junto a la ermita, que al parecer tenía propiedades medicinales, lo que motivó la edificación allí del pequeño santuario y de algunas casas particulares¹⁸. Morote, al hablar de cómo es el tiempo en Lorca, dice: *“las noches siempre son buenas, por el viento fresco, tenue, que a las nueve de la noche, con poca diferencia, suele de ordinario levantarse [...] Lllaman de San Lázaro a este ayre, por originarse en la montaña, donde está la grande Hermita de este Santo, a la parte del poniente de la Ciudad”* (MOROTE, 1741: p. 259). La ermita ha sido descrita de planta rectangular y de una sola nave, con contrafuertes interiores y artesonado de lacería en madera formado por armaduras de pares y nudillo. Tenía un ventanal de piedra de forma circular, de tracería flamígera bajo medieval, en el lado de la epístola, y elementos ornamentales del Renacimiento, “época de que proceden algunas de las tablas del altar mayor, cuyo retablo fue restaurado en el siglo XVII, según prueban sus exornos barrocos” (GONZÁLEZ, 1997: p. 869). Pocos años después era Escobar quien escribía sobre su ubicación y arquitectura, aunque sin precisar su cronología, que situaba en los siglos XIV o XV (ESCOBAR, 1919: p. 266).

Una carta de 1620 remitida en nombre de la ciudad por Alonso García Alcaraz a Manuel Valcárcel, canónigo de la colegial, provisor y vicario general del obispado de Cartagena, nos ofrece información sobre cómo se encontraba entonces el templo: *“En esta ciudad hay una ermita de San Lázaro, tan pobre y malparada cuanto necesitada del celo y caridad de una persona como la que hoy tiene por mayordomo. Este es el licenciado Bartolomé de Zafra, presbítero, persona muy religiosa y de grande ejemplo. Tiene nombramiento del vicario de esta ciudad y ha tomado tan a pecho el reparo de aquella ermita, que nos esperamos muy grande aprovechamiento de las almas por el adorno y recreo que va poniendo, en una sierra áspera y desierta en que está, cosa que ha movido a gran devoción, así [...] porque este bien no cese y tengamos seguridad, se ha de perfeccionar la obra [...] dando su licencia para que el ermitaño que lo fuere de la ermita pida su limosna por las casas y eras de pan, como siempre se ha hecho [...] para alentar una obra tan piadosa, y ya que todos los vecinos de esta ciudad le acudirán con mucha voluntad”*¹⁹.

18 AML. M-167. En 1536 se les hizo merced de dos solares fuera de la puerta de San Lázaro a Juan García de Alcaraz, Andrés Vilar y Antonio Ros. En 1547 Alonso de Gea, Juan Jiménez y Alonso Simón solicitan tres solares junto al pozo de San Lázaro para edificar sus casas.

19 AML. M-8.



Lámina 7. Ermita de San Lázaro (J. Rodrigo, h. 1890).

La vinculación hacia la ermita y devoción a sus imágenes queda constatada a través de ofrendas de particulares establecidas en testamentos y por limosnas del concejo, donaciones que hicieron posible su sustento, el desarrollo del culto y la confección de un modesto ajuar litúrgico²⁰. Entre sus benefactores encontramos a miembros de la familia Salazar, como el acaudalado Luis Martínez de Salazar, escribano público, integrante de una influyente estirpe, que en su testamento y codicilo de 1614 dejó ocho ducados para hacer una corona de plata a la imagen de Nuestra Señora de los Remedios y ocho reales como pequeña ayuda para la fábrica de San Lázaro²¹. También nos habla en Lorca de la devoción y culto a San Lázaro una capilla dedicada a él en la iglesia de Santiago, aunque debe de tratarse del santo obispo²².

Los Salazar son un destacado linaje asentado en Lorca desde el siglo XVI, al que se refiere Morote en su nobiliario (MOROTE, 1741: p. 242-243). Activos comerciantes, con negocios en el sector ganadero, tratantes de telas, alumbres, etc., ocuparon significativos cargos públicos, como regidurías, y fundaron mayorazgos. Entre ellos sobresalió fray Francisco de Salazar, obispo de Salamina, que consagró la iglesia de San Francisco de Lorca en 1565. Otros miembros de esta saga entroncaron con familias de origen italiano, y más concretamente de Génova, como los Rosso o los Natarelo, poderosos mercaderes con decidida presencia social y económica. Uno de los más influyentes en esa centuria era Gaspar de Salazar, cuyo constante anhelo de ascenso social se vio favorecido por su matrimonio con Juana Rosso –hija de Jerónimo Rosso, un rico comerciante natural de Génova–, que pese a no pertenecer a una familia de hijosdalgo, poseyó el oficio de escribano mayor de ayuntamiento y

20 AHL, prot. 1, 1582, fol. 320 v. Catalina de Villanueva, viuda de Alonso Pérez de Briviescas, manda “que se haga un busto de cera, a parecer de mi señora madre, y se lleve a la ermita de San Lázaro”.

21 AHL, Prot. 200, ante Francisco Carvajal, 1614, fol. 380 v. y fol. 382 v., su testamento y codicilo. El referido Luis Martínez Salazar casó con Isabel García Menchirón y posteriormente con Juana Núñez de Beas. Sus hijos fueron el licenciado Alonso de Salazar, Casilda de Salazar, monja, y Gaspar de Salazar, regidor, casado con María [Catalina] Natarelo Salazar. En el testamento también indicaba que dejaba la casa y huerto en La Alberca a su hijo Gaspar de Salazar para que la poseyera en patronato de merelegos con carga y gravamen de hacer perpetuamente veinte misas rezadas en diferentes festividades, a celebrar en San Patricio, donde se mandaba enterrar. Declaraba además que “después de sus días sucedan en la dicha casa y huerto sus hijos, nietos y descendientes [...] encargando siempre que los poseedores tengan cuenta y cuidado de los reparos de la dicha casa y huerto [...] de manera que siempre vaya a más y no venga a menos”. Esta casa es la actual sede del Museo Arqueológico de Lorca.

22 AHL, Prot. 41, ante Miguel de Molina, 1559, sin foliar. Luisa García, viuda de Juan Mateos de la Moraleja, manda por su testamento de 24 de mayo de ese año que se haga un retablo para la capilla de San Lázaro en la iglesia de Santiago.

público de número, y otro de depositario que había servido por la minoría de edad de su hijo, Pedro López de Salazar (ROBLEDO, 2002: p. 58). Personaje asimismo importante lo fue Sebastián de Salazar Natarelo, hijo de Diego de Salazar, escribano público, y Clara Natarelo Salazar²³.

La imagen de San Lázaro que se conserva en San Patricio procedente de su ermita fue realizada en Granada mediado el siglo XVII, tal y como revela el documento inédito que ahora damos a conocer. Nos referimos al testamento del citado Sebastián de Salazar Natarelo, con fecha de octubre de 1643, en el que declara: “*Que por mi cuenta se hizo un San Lázaro, el cual está en la ciudad de Granada, en precio de cincuenta ducados que pagó por mi el licenciado Peraleja, y de ellos tengo pagados cuatrocientos reales a los herederos del dicho licenciado Peraleja, y resto, ciento y cincuenta reales, quiero y es mi voluntad que el día que se entregare el santo en la dicha ciudad de Granada a la persona que mis herederos quisieren, satisfagan y paguen los dichos ciento y cincuenta reales. Y el dicho santo se lleve con la veneración que se acostumbra a la ermita del bendito santo, a quien he tenido y tengo mucha devoción, y se ponga con toda decencia con su velo*”. Y más adelante dispone: “*Que de mi hacienda y bienes libres se saquen ochenta ducados y estos se den a censo a persona abonada, o mis herederos se encarguen de ellos, y con sus réditos, que son cuatro ducados de pensión en cada un año, se distribuyan en decir unas vísperas, misa y sermón perpetuamente para siempre el día del señor San Lázaro en la dicha su ermita, pagando al cura que es o fuere de la parroquial del señor san Pedro la limosna que suele y acostumbra dar la ermita en cualquier festividad, y lo restante, dando al predicador doce reales de limosna por el sermón que ha de decir, y pagando las dichas vísperas y misa cantada, se aplique lo demás para ayuda y reparo de la dicha ermita, y esta memoria se ponga en tabla para que se cumpla mi devoción y voluntad, y no se ha de poder hacer en otra parte ni iglesia si no fuere en la dicha ermita*”²⁴. Dos años después, es su codicilo el que nos informa de “*que la costa y gasto que se tuvo en la hechura del señor san Lázaro, y de traerlo a esta ciudad, está satisfecho y pagado, y no debo cosa ninguna*”²⁵.

La parábola del pobre Lázaro que describe el evangelista Lucas (Lc. 16, 19-31) narra el pasaje de este mendigo harapiento que yace para recoger las migajas de la mesa junto a la casa de Epulón, un hombre rico que vestía ropas lujosas y celebraba copiosos banquetes. Lázaro muere, y su alma es acogida en el paraíso, mientras que el destino de Epulón son las llamas del infierno. Frente al rico avariento, Lázaro es ejemplo de sencillez y humildad, símbolo de caridad cristiana, y ha pasado a transmitir el sufrimiento de aquellos que son víctimas de la pobreza y enfermedad. Fue santo muy popular, patrono de leprosos y mendigos, y su devoción, muy extendida en Francia, llevó a que los hospitales se pusieran bajo su protección y se denominaran lazaretos los establecimientos adonde iban para su curación los infectados de lepra

23 Para el testamento y codicilo de Gaspar de Salazar y su mujer Juana de Rosso, véase: AHL, prot. 114, ante Hernando de Aguilar, 27-8-1579; y 8-9-1581, sin foliar. Por el testamento de Clara Natarelo Salazar, conocemos que esta última tenía capilla privativa junto a la sacristía de San Patricio, donde estaban enterrados sus padres, Nicolás Natarelo, también de ascendencia genovesa, y María de Salazar, hija de Gaspar de Salazar y Juana Rosso. Hermanos de Sebastián fueron Nicolás, de la Compañía de Jesús, Alonso, que era sacerdote, Ana, Catalina y Antonia de Salazar Natarelo (AHL, prot. 299, ante Francisco Fernández Osorio, 18-10-1621).

24 AHL, prot. 392, ante Pascual García, 1643, fol. 263 y ss. El citado Peraleja, del que habla el referido documento, es Alonso García Peraleja, presbítero y mayordomo de la colegial de San Patricio, que en diversos documentos figura como administrador de los bienes de diferentes personas y establecimientos religiosos, como el convento de Madre de Dios de Consolación. Posteriormente, Alonso de Salazar, cura de San Patricio y mayordomo de la citada ermita, al no poder utilizar los bienes dejados por su hermano por ser propios del mayorazgo, se obligó a pagar todos los años los cuatro ducados destinados a las vísperas, misa y sermón, señalando para ello tres tahúllas de viña que tenía en la huerta de Marchena, y un bancal de cuatro tahúllas en la huerta de la Palma que lindaba con don Sebastián de Salazar y el huerto de dicho mayorazgo (AHL, prot. 405, ante Pascual García, 1647, fol. 244 y ss).

25 AHL, prot. 400, ante Pascual García, 1645, fol. 16 y ss.

y otras enfermedades infecciosas. No hay que confundir el San Lázaro de la parábola de San Lucas con el San Lázaro de Betania, hermano de Marta y María, al que resucitó Jesús, que según la leyenda fue el primer obispo de Marsella, si bien es frecuente ver fusionadas ambas identidades.

La talla de San Lázaro, de setenta centímetros de alto, sin incluir el nimbo y la peana, responde al conocido tipo iconográfico que lo representa en actitud de caminar, al modo como solían ir ataviados los personajes humildes que marchaban a pie, como Santiago o San Roque (Lám. 8). El santo está representado descalzo, con la pierna izquierda avanzada y ligeramente flexionada, los antebrazos a la misma altura y la mano izquierda adelante y abierta en ademán de súplica. Va caracterizado como un joven desvalido, magro de carnes, finas facciones y barba incipiente. El rostro demacrado, de gesto rogativo y humilde, exhibe rasgos de gran expresividad, con la mirada perdida y la boca entreabierta en un triste rictus de ahogado lamento. En sus carnes son bien visibles las llagas, fruto de esa vida de miseria y enfermedad, y la ropa maltrecha deja entrever la profunda herida del muslo de la pierna izquierda, así como las de la cabeza y el pecho, estas últimas apreciables gracias al amplio escote de la túnica. Luce manto corto decorado con vistosa labor esgrafiada sobre el oro bruñido a base de estilizados motivos florales dispuestos con regularidad, túnica andrajosa hecha jirones, estofada a punta de pincel, y faldones de amplio vuelo, casi acampanados, forma a la que contribuye el ceñidor de tela ajustado a la cintura. Toca su cabeza con ancho vendaje y en la mano derecha sujeta las tablillas que hacía sonar para anunciar su presencia y advertir de su enfermedad. La composición es atractiva y dinámica, el modelado suave, y la anatomía refleja rasgos naturalistas comunes a la escuela andaluza del momento, aunque sin la extremada carga expresiva que otros artistas coetáneos dotaron a sus obras en busca de un mayor verismo. Los pliegues caen perpendicularmente, dibujan profundas líneas alrededor y confieren volumen a la talla, acentuando los claroscuros. La policromía, de tonos pardos y dorados que refuerzan los efectos luminosos, es correcta, al igual que las carnaciones verdaderamente realistas, aunque es de lamentar que la figura presente hoy, debido a su deficiente restauración, un acabado demasiado brillante y pulimentado que dificulta una evaluación apropiada de estas técnicas escultóricas. Pese a la paradoja de que este leproso ostente nimbo de santidad, como señalaba el jesuita Johannes Molanus en su célebre tratado, el santo porta sobre la cabeza un gran disco dorado.

La efigie hay que atribuirla a Alonso de Mena Escalante (1587-1646), aunque sin descartar a su taller, del que manaron cuantiosas piezas que seguían los modelos y cánones estéticos definidos por el maestro. Como documentamos ahora, la escultura se realizó en 1643, fecha en la que Alonso de Mena está trabajando en el conjunto de relieves y esculturas de la portada septentrional de la catedral de Jaén (LÁZARO, 2009: p. 12). José Crisanto López Jiménez, en un artículo que incidía en la importante presencia en Lorca de imágenes granadinas, señaló con tino que la iglesia de San Patricio conservaba una talla de San Lázaro en madera, policromada y estofada, de la primera mitad del siglo XVI, “en la que se palpa la manera de trabajar de los escultores de Granada manifiesta en Alonso de Mena e inmediatos antecesores” (LÓPEZ, 1970).



Lámina 8. San Lázaro (Lorca).

A este artista asigna Sánchez-Mesa un San Lázaro del hospital homónimo de Granada, muy similar a la existente en Lorca, que hasta hace poco se encontraba en el palacio de Bibataubín de aquella ciudad y hoy está en el palacio de los condes de Gabia, sede de la Delegación de Cultura de la Diputación de Granada (Lám. 9). Sobre esta imagen expresa que “representa al santo vestido de túnica y capa y tocado con oriental turbante, portando en su mano derecha la carraca o tablilla. [...] La finura de la talla de la cabeza, de claros rasgos naturalistas, delatan la mejor época del artista, allá por los años 30” (SÁNCHEZ-MESA, 2002: p. 164). Anteriormente, Gallego y Burín, al escribir sobre el citado castillo de Bibataubín, menciona dos pequeñas estatuas de San Lázaro originarias del derribado Hospital de San Lázaro, y destacaba un pequeño



San Lázaro, “obra excelente de la imaginería granadina, de comienzos del XVII, que debió de sustituir a otra anterior del mismo santo que, muy deteriorada y repintada, había en el coro” (GALLEGO, 1996: p. 188-189 y 299)²⁶. Curiosamente, en Lorca se conserva una plancha de cobre grabada a buril del San Lázaro del Hospital de Granada, pieza anónima del siglo XVIII, en la que, siguiendo la iconografía tradicional, se representa al santo vestido pobremente, con vendaje en la cabeza, halo de santidad, bastón y carraca en las manos, acompañado por los perros que le lamen las heridas (Lám. 10).

Ambas imágenes de San Lázaro, la de Granada y Lorca, con idénticas dimensiones (setenta centímetros), revelan los principales presupuestos estéticos



Lámina 9. San Lázaro
(Granada, Alonso de Mena,
h. 1630).

Lámina 10. Plancha grabado
de San Lázaro (Fondo Espín).

²⁶ Agradezco a Diego Reinaldos Miñarro las pesquisas realizadas durante su estancia investigadora en Granada, y esta referencia bibliográfica.



Lámina 11. San Lázaro, detalle (Granada).



Lámina 12. San Lázaro, detalle (Lorca).

de Mena, como la preferencia por imágenes de reducido tamaño, el verismo en los detalles de modelado, el gusto por lo expresivo y su inclinación por representar santos de carácter narrativo, personificados con la mera y clara expresión de sus símbolos, sin la tragedia íntima que posteriores artistas infundieron a sus figuras (GALLEGO, 1952: p. 53). Aunque las dos efigies presentan marcadas analogías formales y compositivas –igual apostura, indumentaria, tamaño–, y por supuesto estilísticas, se advierten leves diferencias (Lám. 11 y 12). En este sentido, el San Lázaro de Granada posee unos rasgos anatómicos algo más definidos, como evidencian los prominentes huesos del tórax, ropajes más ajados, rictus patético y un semblante macilento que lo hace parecer un hombre de más edad. La escultura de Lorca, por su parte, exhibe facciones más finas, cuello más largo y un aspecto juvenil y menos lastimero; también tiene los brazos un poco más separados del cuerpo, y el manto está decorado con estilizadas hojas y flores que se combinan con los tradicionales rajados del estofado, frente a los sencillos dibujos de líneas sinuosas que luce la prenda del santo granadino. Simultáneamente, en relación con imágenes de igual advocación y época alejadas estilísticamente del mundo

andaluz, como el San Lázaro procedente del antiguo Hospital de Ávila, observamos un notorio contraste en cuanto a factura y planteamiento (Lám. 13). Así, mientras que la escultura castellana destaca por su sobriedad y naturalismo, las tallas realizadas en Granada muestran un lenguaje expresivo menos realista, al tiempo que visten con mayor riqueza, una característica en Alonso de Mena, que siente predilección por representar santos ataviados a la moda de la época en que vivió el propio artista (GALLEGO, 1952: p. 52).

Entre las funciones a las que desde antiguo asistía la ciudad estaba la procesión a la ermita el llamado “viernes de Lázaro”, donde se celebraba misa y sermón. Del mismo modo se acudía a esta ermita, también dedicada a Nuestra Señora de los Remedios, tras sucesos verdaderamente trágicos en busca de consuelo, como ocurrió después de los terribles terremotos de agosto de 1674 que destruyeron buena parte de la ciudad²⁷. La obra del retablo principal de la ermita fue concertada con el maestro de carpintería y escultor Antonio González en 1664, que lo dejó sin acabar, por lo que al año siguiente firmó nuevo contrato con el presbítero y mayordomo de la ermita, Pedro Navarro Sagaspe²⁸.

27 AML. Acta Capitular, sesión de 29-8-1674.

28 AHL. Prot. 457, ante Diego de Cuadros, 1664, fol. 362; y prot. 465, ante Diego de Cuadros, 1665, fol. 170.



Lámina 13. San Lázaro (Museo catedralicio, Ávila).

Este mismo mayordomo acordaba en 1693 con el maestro Juan Gómez Rubio otros trabajos, como la nueva bóveda vaída, cornisas, pilastras, altares y dos nichos, y enlosar y revocar la capilla mayor²⁹. No pasó mucho tiempo hasta que la ermita y retablo padecieron un rápido y progresivo deterioro, en parte consecuencia del menor celo de quienes debían velar por su conservación y sostenimiento. Así al menos parece indicarlo un acta capitular del concejo lorquino ya bien entrado el siglo XVIII: “*En este ayuntamiento se ha visto un memorial de doña Juana de Mula, camarrera de María Santísima de los Remedios sita en la ermita de señor San Lázaro, por el que manifiesta hallarse su retablo amenazando ruina y, para que no se experimente, necesita de pronto remedio, sin tener con que poderlo hacer, por lo que suplica a esta ciudad se sirva franquearle la limosna que tenga por más conveniente. Y por la ciudad entendido, acordó: que el mayordomo de Propios dé y pague a dicha doña Juana María de Mula dos mil maravedís, los mismos que esta ciudad le libra por vía de limosna para la expresada obra*”³⁰.

Sabemos del contenido de la ermita por un inventario de 1777 confeccionado tras la toma de posesión de un nuevo sacristán, que detalla en cuanto al capítulo de bienes y alhajas las esculturas y pinturas siguientes: “*La imagen de Ntra. Sra. de los Remedios con su Niño; un niño Jesús; la imagen de San Lázaro de talla; la imagen de Santa Bárbara; el retablo del altar mayor, con diferentes pinturas, de talla, dorado; un cuadro grande de Cristo crucificado sin marco, y tres ángeles, y por colaterales cuatro fruteros, y al pie un cuadro de Milagro; otro retablo de talla dorado para la imagen de Santa Bárbara; otro retablo de talla corlado con el lienzo de Santa Rita, con sus dos graericos [sic] de madera; un cuadro grande con marco negro de la Purísima Concepción; otro cuadro grande con marco negro de la Resurrección de Lázaro; seis cuadros viejos con diferentes efigies que se hallan en el cuarto sacristía*”³¹.

La ermita fue habilitada por la Junta de Sanidad como hospital mientras se mantuvo activa la epidemia de cólera que afectó a la ciudad en 1885. La talla de San Lázaro ocupaba todavía la hornacina situada en la parte superior del retablo principal, encima de la escultura de la cotitular, donde permaneció hasta que a mediados de los años 30 del siglo pasado, tras el manifiesto deterioro de la ermita, fue llevada junto

29 AHL. Prot. 561, ante Navarro Ategui, 1693, fol. 434.

30 AML. Acta Capitular, sesión de 10-3-1739.

31 AHL. Prot. 1052, ante Ginés F. Flores Blázquez, 1777, fol. 91 y ss.



Lámina 14. San Lázaro (colegiata de San Patricio, h. 1970).

Lámina 15. Fachada de la ermita de San Lázaro (J. Rodrigo, h. 1890).

con otros objetos artísticos a San Patricio. Aquí se puso sobre una repisa, a la entrada, en el lado de la epístola, encima de la pequeña pila bautismal procedente de la ermita de San Roque instalada allí poco tiempo antes (Lám. 14). El quebranto de la ermita había sido denunciado públicamente en distintas ocasiones, como hizo en 1930 un anónimo personaje que firmaba simplemente como “un paseante”: “Hace bastantes años que es deplorable el estado de abandono en que se encuentra este pintoresco y típico edificio. Su cubierta, por el lado derecho especialmente, está destrozada, y el camarín ya hace tiempo destruido. [...] Muy sensible sería que desapareciera de tan ameno y salutífero lugar esta antiquísima ermita. Su artesonado de construcción mudéjar, de pares y tirantes, es de mérito y único en esta población, así como su bonito rosetón ojival en el crucero, a los que nuestro decoro y cultura, y también el buen nombre de Lorca, reclaman su debida conservación por imperativos del arte y de la historia.

[...] Lorca no debe dar lugar a que uno de sus edificios más antiguos se arruine y convierta en un montón de escombros por apatía e indiferencia”³² (Lám. 15).

Desgraciadamente, así aconteció sin alteración de las gentes. Años más tarde, la ruina era ostensible. Espín Rael escribió en la prensa un artículo titulado “Lamentación sobre las ruinas de San Lázaro” donde narraba con amargura esa realidad: “Ya ha quedado la mísera iglesia [...] reducida a pintoresca decoración de clásicas y teatrales ruinas, muros aislados, destacando sus mellados remates contra el cielo, puertas y ventanas desnudas de cierres mirando al cielo. [...] Todo lo productivo de este edificio, lo que puede valer pesetas, ha sido expoliado: tejas, techos, puertas y ventana; hasta la sillería que formaba la grada y pretil del pequeño atrio, ante la entrada, ha sido quitada para utilizar sus viejos sillares. Dejen pues lo que resta, que permanezcan sus muros enhiestos como hijos de lo

32 *La Tarde de Lorca*, 8 de agosto de 1930. Tal vez se trataba de Juan López Barnés, director de este periódico. Meses después se denunciaba de nuevo la situación en que se encontraban otras ermitas de la ciudad: “Quejas justas. Muchos de nuestros suscriptores del populoso barrio de San José se quejan del estado ruinoso en que se halla la subida y ermitas del Calvario. Por hallar muy justas las quejas, las trasladamos a quien corresponda para que no caigan en el vacío, como cayeron las que dimos de la de San Lázaro. Es bochornoso para un pueblo cristiano dejar en el más completo abandono antiguas ermitas donde se veneran imágenes sagradas.” (*La Tarde de Lorca*, 12 de noviembre de 1930).

que dejó de existir, y no continúe la profanación del cadáver de la triste ermita de la Virgen de los Remedios y de San Lázaro, reducida violentamente a escombros su esqueleto”³³.

La hechura de San Lázaro, al igual que la Virgen de la Concepción, formó parte de la exposición de Arte Antiguo Local celebrada en 1944, donde también estuvieron las pinturas del antiguo retablo que representaban a San José, Santa Catalina, San Francisco y San Antonio de Padua, excelentes tablas atribuibles a Mateo Gilarte. En 1949 José Guirao López sitúa la imagen en la sala capitular de San Patricio, y la adscribe, al igual que el folleto de la citada exposición, al siglo XVI (GUIRAO, 1949: p. 27). Años después se localizaba de nuevo en la repisa que había a la entrada del templo en su acceso por el carrerón. A mediados de los años 90 la efigie fue sometida a un proceso de restauración poco afortunado que ocultó la policromía original, de ahí que en 1997 fuera nuevamente intervenida en un taller murciano, labor que al menos pudo restituírle su primigenia apariencia, aunque todavía presenta abundancia de tonos dorados y brillo en las carnaciones que restan a la imagen realismo y fuerza expresiva. En esta última actuación se suprimieron definitivamente los pequeños restos de las patas de los perros que, a cada lado, acompañaban al santo. Desde entonces, protegida por una urna de cristal, la escultura se halla en una de las capillas de la girola, la más cercana al crucero del lado del evangelio.

4. CONCLUSIÓN

Pese a configurar un campo de estudio de enorme interés en el ámbito de la historia local, el capítulo de la escultura en Lorca, a diferencia de la arquitectura y la pintura, no ha recibido de los investigadores del arte igual atención, hecho que se explica por la merma sufrida por este patrimonio artístico en los tristes sucesos de agosto de 1936 que ha dificultado en gran medida su análisis y conocimiento científico. El presente trabajo se centra en dos muy notables tallas de tipo religioso, de las que se ofrecen datos sobre su realización, pautas estéticas, devenir histórico y los comentarios que merecieron a lo largo del tiempo. Se trata, en definitiva, de dos obras con sus propias cualidades plásticas que, además de un testimonio de la piedad y fe religiosa que inspiraban en la sociedad de la época este tipo de representaciones, son patente demostración del singular desarrollo que alcanzó en Lorca el arte de la escultura en dos momentos concretos de su historia.

El misterio de la Inmaculada Concepción es uno de los conceptos teológicos de mayor significación de la religiosidad cristiana, que tempranamente encontró eco en el arte y de manera pródiga en la plástica escultórica, que la interpretó en sus múltiples variantes iconográficas. Esta versión de la Inmaculada Concepción con la Virgen sentada y el Niño en su regazo, afirmando el cariz maternal de María y la naturaleza humana de Dios, fórmula que estuvo vigente hasta bien entrado el siglo XVI, es una inspirada talla de Jerónimo Quijano, artista que nos ha legado un reducido número de representaciones escultóricas, y menos aun de bulto redondo, lo que da mayor interés a esta pieza y añade un nuevo elemento a la consideración del

autor en esta faceta creativa. Encargo del Hospital y Cofradía de la Concepción a este magnífico escultor, estamos ante una obra de excelente factura técnica, que está elaborada en un lenguaje emotivo e intimista, como manifiesta la dulce expresión de los rostros y el talante próximo y afectivo de las figuras, en la que resalta la galanura y actitud dinámica del Niño. Es talla de fuerte aire italianizante, rasgos naturalistas y sereno clasicismo, de la que cabe destacar su aquietada elegancia, armonía compositiva y vitalidad cromática, así como el delicado modelado y sus líneas suaves y atraentes. Obra alejada ya de la rigidez y hieratismo de piezas anteriores, tratada en forma y espíritu con una nueva sensibilidad, pronto adquirió prestigio y estima por su belleza, dimensión litúrgica y sentida devoción, sirviendo por su tipología y canon estético de modelo a otras esculturas.

Por su parte, el estudio de la efigie de San Lázaro, hecha a instancias de Sebastián de Salazar en el taller granadino de uno de los más importantes escultores de la época, Alonso de Mena, además de atestiguar el amplio alcance de este centro artístico, refiere el proceso creativo y las características más destacadas de esta imagen, incidiendo en sus similitudes formales y compositivas con otra talla de este artista que se conserva en Granada. Obra de gran calidad formal y realismo intenso tan del gusto de la escultura española de la época, la figura del santo de los leprosos busca mover a la compasión mediante su pose dramática, la descripción realista de sus rasgos físicos, unos distintivos atributos –heridas, vendas, tablillas– y los recursos estilísticos que son propios en la producción de Alonso de Mena y su activo taller. Aunque su bonísima factura fue advertida por los investigadores, el pequeño formato de la imagen, tan afín a la escultura granadina, su ubicación originaria en lo alto del retablo principal de su ermita, que dificultaba su contemplación, los sucesivos repintes que han alterado de manera ostensible la policromía original y el rico estofado de los ropajes, además del hecho de exhibirse posteriormente en condiciones poco adecuadas, le han restado una más justa ponderación que sin duda merece por su acertada composición, eficacia expresiva y valores plásticos.

BIBLIOGRAFÍA

- BANDA Y VARGAS, A. de la, 2004: *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma*, Córdoba.
- BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., 2006: *Arte en la Región de Murcia. Desde la Reconquista a la Ilustración*, Murcia.
- CARRASCO TERRIZA, M.J., 1982: "Aspectos cristológicos en la iconografía de la Theotokos", *III Simposio Internacional de teología de la universidad de Navarra*, Pamplona, pp. 573-586.
- ESCOBAR BARBERÁN, F., 1919: *Esculturas de Bussi, Salzillo y D. Roque López en Lorca*, Lorca.
- ESCOBAR BARBERÁN, F., 1923: "Los hospitalarios de San Juan de Dios, en Lorca". *La Verdad*, 4-11-1923; 6-11-1923; 4-12-1923, Murcia.
- ESPÍN RAEL, J., 1931: *Artistas y artífices levantinos*, Lorca.
- ESPÍN RAEL, J., 2004: *Anales de Lorca*, Lorca.
- GALLEGO BURÍN, A., 1952: *Un contemporáneo de Montañés. El escultor Alonso de Mena y Escalante*, Sevilla.
- GALLEGO BURÍN, A., 1996: *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Granada.
- GARCÍA GAÍNZA, M.C., 1977: "Una Inmaculada Concepción del taller de Pedro de Mena en Lorca", *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*, Murcia, pp. 203-210.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M., 1997: *Catálogo monumental de España. Provincia de Murcia (1905-1907)*. v. 3, edición fac-símil, Murcia.
- GUERRERO ARJONA, M., 2008: "La sanidad en Lorca en el siglo XVI. El hospital de Nuestra Señora de la Concepción", *Clavis*, nº 4-5, Lorca, pp. 125-157.
- GUIRAO LÓPEZ, J., 1949: "Monumentos y obras de interés", *Guía de Lorca*, Lorca.
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. y GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., 1996: "Escultura y mecenazgo en el siglo XVI", *El legado de la escultura. Murcia, 1243-1811*, Murcia, pp. 33-38.
- JIMÉNEZ ALCÁZAR, J.F., 1992: "Moriscos en Lorca. Del asentamiento a la expulsión (1571-1610)", *Áreas*, nº 14, pp. 117-140.
- LÁZARO DAMAS, M.S., 2009: "El programa iconográfico de la portada norte de la catedral de Jaén y su vinculación con el escultor granadino Alonso de Mena", *Códice*, nº 22, pp. 7-28.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C., 1970: "De Lorca a Huércal-Overa. San Lázaro de Lorca y la Dolorosa de Bellver", *Línea*, 22-2-1970, Murcia.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C., 1977: "Jerónimo de Quijano en Murcia: su testamento y otras noticias documentales", *Archivo Español de Arte*, nº 198, Madrid, pp. 121-127.
- MOLINA MARTÍNEZ, J.L. y GUIRAO GARCÍA, J., 2001: "Lorca (1829-1834) en el Diario de José Musso Valiente", *Clavis*, nº 2, Lorca, pp. 61-115.
- MONTOYA LILLO, J.B., 1928: *Imágenes y principales retablos de las Iglesias de San Juan Bautista, San Pedro y Santa María de la ciudad de Lorca*, Lorca.
- MOROTE PÉREZ-CHUECOS, P., 1741: *Antigüedad y blasones de la ciudad de Lorca*, Murcia.
- MUÑOZ CLARES, M., 1993: "Notas para la historia de la ermita de San Lázaro", *Tu Ayuntamiento*, enero, Lorca.
- ROBLEDO DEL PRADO, M.L., 2002: *Formación y evolución de una oligarquía local: Los regidores de Lorca*, Madrid.
- SÁNCHEZ ABADÍE, E. y TORRES MORA, S. de, 1992: *Casa de Guevara. Selección de Bienes Muebles*, Lorca.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., 2002: "Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo: nuevas obras de Alonso de Mena", *Juan de Mesa (1627-2002): visiones y revisiones*, Córdoba, pp. 151-168.
- SANTOS, J., Oh., 1977: *Chronologia hospitalaria y resumen historial de la Sagrada Religión del glorioso patriarca San Juan de Dios*. Segunda parte, libro segundo, segunda edición, Madrid.
- VV.AA., 1988: *Las edades del hombre: el Arte en la Iglesia de Castilla y León*. Salamanca, p. 284.