

CONFIGURACIÓN DE LOS CENTROS DE PODER EN EL BARROCO Y PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS. LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE LA CASA DEL CORREGIDOR DE LORCA

* Cristina Gómez López

Historiadora del arte y gestora de patrimonio histórico-artístico y cultural

PALABRAS CLAVE

Virgen
Inmaculada Concepción
Barroco
Trento
Lorca
Casa del Corregidor
Escultura
Iconografía

KEY WORDS

Virgin
Immaculate Conception
Baroque
Trent
Lorca
Casa of the Corregidor
Sculpture
Iconography

RESUMEN

La funcionalidad del arte ha sido objeto de debate desde que se tiene conciencia del mismo, estando entre consensuadas la propagandística y representativa. De este modo, el arte está presente de un modo u otro en lo cotidiano, habiendo sido aprovechado por las élites sociales para estos y otros fines al tener acceso al mismo. La creación de espacios de representación fue otra constante que sirvió además para rivalizar entre los diversos poderes, los cuales en muchas ocasiones aunaron fuerzas para conseguir un beneficio común, relación que en ocasiones se escenificaban de manera muy simbólica mediante, por ejemplo, el arte y los modos de representación. Esto fue lo que ocurrió con la Casa del Corregidor de Lorca, un edificio representativo situado en un lugar privilegiado ubicado en la nueva zona de expansión, de representatividad y poder de la localidad y que albergó distintas funciones a lo largo del tiempo, debiéndose relacionar con los edificios de su entorno. No obstante, el inmueble fue demolido y reconstruido en diversas ocasiones, siendo el que nos interesa el realizado hacia mediados del siglo XVIII, del cual se han conservado unos pocos elementos decorativos de su fachada, creyéndose otros perdidos que reaparecieron hace tres años, siendo pues este último el objeto de estudio del presente artículo.

ABSTRACT

Propaganda and representation are the most usual functions of art, functions that the most powerful social strata have always known and who tend to use the art for their own benefit, sometimes using complicated iconographies. That is the case of the Casa of the Corregidor (Lorca), a building that has had different functions and a decoration that has believed destroyed or lost until now. This article studies especially the Immaculate Conception that was in the main facade.

* gestiondepatrimonio1@gmail.com

Si bien existe una gran controversia en torno a la definición del arte, en la que los expertos no se ponen de acuerdo, este podría ser considerado como la expresión cognitiva materializada a la que se le asigna una función o simbolismo. Dejando de lado los debates sobre la funcionalidad y definición del arte, lo cierto es que fue creado como un medio de expresión sin el cual el hombre no sería tal, puesto que ello marca una de las grandes diferencias respecto al resto de animales dado que el hombre posee la necesidad innata de expresarse intelectualmente y, una de las mejores maneras de conseguirlo, y tal vez la más antigua, sea precisamente mediante la expresión artística, la cual ha servido desde sus orígenes además, como medio de comunicación con otros grupos humanos. Pero además de esto, el arte ha ido adquiriendo con el paso del tiempo y su propio desarrollo interno una serie de valores añadidos que han ido completando paulatinamente el uso que de este se ha hecho; de modo que el arte y su estudio son valorados o desprestigiados según el momento en el que se desarrolla. Así, por ejemplo, el valor otorgado al arte durante la teocéntrica Edad Media no es el mismo que en el antropocéntrico y humanístico Renacimiento aunque compartan valores tales como la propaganda socio política y religiosa. En cuanto a la valoración de la arquitectura, esta difiere del resto de las artes por su utilidad como contenedor en el que llevar a cabo acciones como vivienda, educación o asistencia entre otras, además de compartir otras características como la plasticidad y capacidad estética propias de la pintura, las artes suntuarias o la escultura con las que se ornamenta y completa, yendo así más allá del mero contenedor.

Pero entre todas ellas cabe destacar para el tema que nos ocupa una característica en concreto, esto es, el valor representativo, el cual ha sido desde siempre explotado por los poderes y entes sociales en beneficio propio, existiendo todavía el común sentimiento entre las masas de que el arte es propio de estas élites aunque actualmente se está viendo transformado por elementos externos y el uso que del arte y la cultura hace la sociedad de masas, de la comunicación y de la información. En este sentido, y ligado siempre a la política, está la construcción de complejos artístico-culturales (independientemente del grado de utilidad que tengan), con la única finalidad de dejar constancia del paso de sus mecenas por la vida pública aún a sabiendas del gasto fatuo que ello constituye en ocasiones, algo que no es nuevo y que se viene realizando desde antiguo. Tal vez uno de los mayores ejemplos de estas “obras faraónicas” sea la Ciudad de la Cultura de Galicia¹, una obra con un coste elevadísimo y del que se está utilizando una mínima parte del total construido ya que el coste de mantenimiento es muy alto y no existe tanta demanda para un complejo de tal capacidad. Pero retomando el tema, la función propagandística del arte fue característica especialmente de la época de los absolutismos y que, en el caso de España aumentó como consecuencia de la política de centralización borbónica, ya que muchos de sus monarcas fueron conscientes del ingente poder de manifestaciones artísticas y que, por lo tanto, debían arrebatarse y controlar a otros poderes y estamentos sociales, algo que conseguirían no sin grandes esfuerzos aunque tampoco totalmente. Un ejemplo de esto último es la fundación en 1752 de la Real Academia para “desterrar definitivamente las chocarrerías populares no sólo de la arquitectura cortesana sino de la nacional”². No obstante, estos esfuerzos necesitaron de varias

1 Este es solo uno de los grandes ejemplos, no siendo necesario ejemplificarlo con algo en concreto ya que podemos encontrar en nuestro entorno próximo, edificios cuyo potencial se desaprovecha por carencias en su gestión y exceso de grandilocuencia en su concepción y proyección como consecuencia de políticas de despilfarro y propagandísticas y que olvidan por completo las necesidades reales.

2 RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, 2003: 640.

órdenes para conseguirlo, de modo que en 1777 se dictaminó una norma según la cual los proyectos de obras públicas debían ser aprobados previamente. Ante la insuficiencia de esta medida, en 1786 se creó la Comisión de Arquitectura para la aprobación de los proyectos de obras públicas, consiguiendo, según Rodríguez de Ceballos, el control eficaz de la arquitectura³. Además hay que tener en cuenta otros factores como la mayor libertad de creación las zonas periféricas al carecer igualmente de la proximidad de ejemplos de gran peso como El Escorial o la catedral de Valladolid, los cuales propiciaron en este caso la adopción del rigorismo desornamentado clasicista. Así por ejemplo, mientras que en Castilla se seguían los dictámenes escorialenses, en zonas como Galicia o Andalucía el estilo y decoración eran más relajados, permitiendo influencias de distintos lugares y propios, dando como resultado soluciones que difieren de la estricta norma castellana.

Otro factor a tener en cuenta es el de la religión y la ideología, es decir, la Iglesia y la tradición artística, denominada “castiza”, las cuales pugnaban igualmente por mantener su hegemonía y que, en el caso de la Iglesia, y para conseguirlo, se ha valido desde siempre del arte como instrumento para un fin. De este modo, el arte, los modos de representación o lo representado han sido preocupaciones presentes en los distintos concilios celebrados, destacando para el caso que nos ocupa el de la pequeña localidad de Trento, cuyas repercusiones llegan incluso hasta nuestros días. Si bien no se trató expresamente en Trento sobre el arte, sí se hizo en tratados posteriores que tienen en cuenta lo dicho en estas reuniones y que influenciaron en el arte del momento y posterior como ocurre con el tratado que escribiera Andrea Pozzo (*Perspectiva Pictorum et Architectorum*); pero especialmente los de Francesco Borromini (*Opus Architectonicum*) y Guarino Guarini (*Architettura Civile*). Así por ejemplo, y respecto a esto mismo, Maurizio Faiolo dell’Arco dice que “*others events of moments in the seventeenth century were (...) the confirmation of the legislation arising out of the Council of Trent. (...) Standing at the centre of power, the religious spirit was ardent and tormented, as in Bernini and Mochi, (...) or visionary and rich, as in the early Bernini and in Puget, or mystical to the point of morbidity, as in Bernini’s last period*”⁴.

De este modo, y como es sabido, fue en este concilio cuando se oficializó el culto a los santos, haciendo además especial hincapié en la figura de María, legitimando así su papel preponderante dentro de la historia de la Salvación difundida por la Iglesia católica y alcanzando tal grado que algunos estudiosos han llamado a este hecho Mariolatría, constituyéndose de este modo como protectora de diócesis y localidades, multiplicándose sus advocaciones y levantándose templos en su honor por doquier. En cuanto a los santos⁵, cabe destacar que la Iglesia no solo no aceptaba el culto a todos ellos sino que eliminó unos mientras ensalzó a otros cuyas hagiografías resultaban más propicias a las pretensiones eclesiásticas. Así, se controlaron también las hagiografías y se eliminaron las apócrifas mientras se perpetuaban aquellas con interés dogmático aunque no estuvieran avaladas oficialmente por la Iglesia; siendo una

3 Ibid.: 642 y 643.

4 “Otros acontecimientos del siglo XVII fueron (...), la confirmación de la legislación derivada del Concilio de Trento (...). La posición del centro de poder, el espíritu religioso era apasionado y atormentado, como en Bernini y Mochi (...), o visionario y rico, como en la primera época de Bernini y Puget, o místico hasta el morbo, como en el último período de Bernini”. FAGIOLLO, 2002: 708.

5 El culto a los santos será abordado directamente en 1564 en “Sobre la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las Sagradas Imágenes”, aunque en el caso de España esto mismo había sido tratado con anterioridad, agudizándose el control habido hasta el momento sobre el hecho en cuestión.

de sus consecuencias la habitual práctica de denominar a un mismo santo de distinto modo, dando lugar así a gran confusión ante la abundancia de santos similares que en realidad son uno, al verse legitimados por la tradición que poseen en un determinado territorio y que en el caso del reino de Murcia se ejemplificó en San Ginés de la Jara⁶.

En cuanto a los modos de representación, Trento tendrá presente a Nicea, destacando una serie de normas a seguir a la hora de crear imágenes de culto: no llevar a error en las representaciones, hacerlo con decoro, mover a la devoción⁷ y exponer hechos hagiográficamente aprobados por la Iglesia. Así por ejemplo, se dictaminaba que las imágenes debían de estar vestidas no al modo secular sino según “las propias dictadas por la historia ‘de la moda’ o ser de bulto redondo y pintadas”⁸. Refiriéndose a las iconografías, Marías va más allá al decir que “es posible que la doctrina inquisitorial fuera decisiva en la desaparición de las iconografías antiprelaticias, anticlericales y antijerárquicas, abundantes en épocas anteriores (críticas e ironías en las misericordias corales, ‘democráticas’ danzas de la muerte y Juicios Finales, en los que tanto el populacho como papas, cardenales, obispos, frailes, emperadores, reyes y príncipes bailaban con los esqueletos o confraternizaban en el infierno). Esta era, sin lugar a dudas, poco decoroso, impropio e inconveniente”⁹.

Por otra parte, Trento afectará de igual manera en la concepción de nuevos y simbólicos espacios, en la renovación de espacios y elementos decorativos propios para el culto, aunándose ambos en tanto a espacio-marco en donde se expondrán las imágenes, imágenes que recordemos, han de contar una historia de la manera más conveniente posible, para lo que se valdrá de todos los recursos a su alcance hasta convertirse en ocasiones en las denominadas como obras de arte total, en donde se incorporarán, al menos, las conocidas tradicionalmente como “artes mayores”¹⁰. De este modo, las obras estarán presentes en todas aquellas superficies donde se considere oportuno, desde paredes, techos o altares, pasando por puertas o retablos entre otros; tendentes además a la monumentalidad¹¹ y exaltación de lo representado, saltando además de superficie en superficie la decoración de las mismas; es decir, un elemento decorativo presente en un retablo puede “saltar” del mismo y prolongarse

6 GÓMEZ, 2013: 98.

7 “Pero sobre todo controlaba –como la propiedad con respecto a la iconografía– el posible desbordamiento del drama histórico narrado en imágenes. Los personajes divinos o santos, aún más si eran vejados o martirizados, no podían llegar a una expresividad desnuda, directa y descontrolada, impropia de su “rango” e indecorosa: esta libertad en la manifestación de los efectos podía llevar a un emocionalismo excesivo, a un patetismo que entraba más por los ojos del sentimiento que por la razón; y perderse, a fuerza de estridencia, el sentido de devoción uncial que debía presentar la imagen sacra. Importaba más la compostura didáctica y ejemplificadora que conmover las fibras –demasiado humanas– sentimentales del espectador llano”. MARÍAS, 2003: 502.

8 *Ibíd.*

9 *Ibíd.*: 502-503.

10 El término “artes mayores” lleva implícita la superioridad tradicionalmente atribuida a la pintura, escultura y arquitectura, denostando otras como las suntuarias, las cuales han demostrado y siguen demostrando que poseen una riqueza igual o incluso mayor que las anteriores en muchos casos, de ahí que personalmente considere que habrán de valorarse tanto las unas como las otras según su propio valor como obra individual y colectiva. Por poner uno de los grandes ejemplos, la custodia de Arfe de Toledo sería erróneo considerarla una “obra menor” dada la magnificencia y calidad de la misma; de igual modo que, en el caso de Lorca, con la custodia gótica de la iglesia de Santa María, teniendo en cuenta lógicamente las más que evidentes diferencias entre ambas y su círculo de influencia.

11 No ha de entenderse el término “monumentalidad” solo de manera literal, ya que podemos encontrar exquisitos y menudos elementos decorativos en el barroco de Andalucía, tal vez como consecuencia de la influencia preciosista musulmana apuntada en múltiples ocasiones; aunque no hay que olvidar la existencia de ejemplos de escultura y pintura con personajes de tamaño natural y enormes retablos que cubren amplias superficies arquitectónicas.

por los muros adyacentes, ayudando así a crear sensación de continuidad en el espacio. A este respecto, hay que hablar de la gran importancia y desarrollo adquirido por los retablos, los cuales evolucionarán hasta convertirse en protagonistas del espacio circundante, llegando incluso a presidir el espacio donde se encuentra al focalizar la atención y guiar al creyente hasta el mismo al crear un espacio-camino. Además, y por la importancia que adquirieron, los retablos “salieron al exterior”, a las portadas, convirtiéndolas de este modo en “retablos exteriores” realizados en piedra con una riqueza ornamental que podía ser igual o más suntuosa que la de aquellos hechos en madera para el interior de los templos, siendo incorporados en edificios tanto religiosos como civiles, tal cual es el caso de palacios y edificios públicos, de los que en Lorca se conservan algunos y se perdieron muchos otros. Así, y como es sabido, el retablo irá reduciendo el número de calles, cuerpos y entrecalles según evolucione el arte, independientemente de los elementos ornamentales que los componen hasta crearse una gran calle central que hace que la imagen que en ella se halla se convierta en la verdadera protagonista, o lo que es lo mismo, disminuyendo el número de escenas hasta crear una gran calle central, lo cual acabará influyendo en la concepción de las portadas. De este modo, las calles se llenaron de santos y vírgenes en portadas y hornacinas, tanto en edificios públicos como religiosos. Un ejemplo de los primeros en la localidad lorquina fue la carnicería sita en la plaza de San Ginés¹² o las puertas de la ciudad¹³; ya fuera en forma de escultura y/o pintura.

Estas disposiciones y otras muchas fueron retomadas por los concilios provinciales y sínodos diocesanos. En este sentido cabe destacar especialmente otro de los objetivos perseguidos tanto en Trento como en los sínodos como es la legitimización del poder de los obispos frente a otros estamentos eclesiásticos, y recordar las obligaciones de los primeros en sus respectivas diócesis, tales como las labores pastorales y la obligatoriedad de residir en sus sedes y celebrar sínodos periódicamente¹⁴. De este modo, Trento tuvo entre otras cosas presente, por un lado, la problemática dogmática, y por otra, la reorganización de los estamentos eclesiásticos para a su vez fortalecerse frente a los crecientes poderes civiles, y que en el caso de la diócesis de Cartagena culminaría en ambos sentidos en la figura de Belluga¹⁵, cuya máxima sería el culto a María y el centralismo político como características de su etapa político-religiosa en la diócesis. Así, como cabeza de la Iglesia en su territorio, el obispo era uno de los máximos mecenas mientras exaltaba su propia figura y poder detentado, ya fuera frente al propio clero como frente a las autoridades de la localidad y sus gentes, mediante la erección de nuevas construcciones (ermita de San Indalecio en Lorca por el obispo Sancho Dávila), renovación de espacios sagrados e incluso vías públicas¹⁶, comple-

12 Existen muchas noticias sobre la reparación y reforma de esta carnicería en las actas capitulares del concejo, situada en la exigua plaza de San Ginés, y pudiéndose constatar la presencia de una imagen de María en su fachada.

13 Así por ejemplo, en 1606 se acordó la renovación de las imágenes de las puertas de Nogalte, San Ginés y de la Palma, tal cual consta en las capitulares de 1609 y 1607 (GÓMEZ, 2013, *op. cit.*: 101).

14 CAÑESTRO Y GÓMEZ, (e.p.): “El obispo Gallo y su papel en la nueva imagen contrarreformista de la diócesis de Orihuela”.

15 No obstante, para llegar a este punto no hay que olvidar la labor de otros obispos de la diócesis como Sancho Dávila o Zapata entre otros, sin cuyo trabajo anterior la situación que se encontró Belluga hubiera sido probablemente bien distinta.

16 Como consta en las actas capitulares del 24 de enero de 1595, reflejado por Espín en sus anotaciones manuscritas, el obispo del momento mandaría abrir una calle para “subir a Santa María y a San Pedro”, considerando oportuno colocar al término de la misma como testigo y agradecimiento “las armas en mármol para que los venideros quede memoria de tan santo prelado (...)”, para que a su vez sirviera de ejemplo para los futuros obispos la construcción de otras obras en la ciudad. ESPÍN, notas manuscritas. Año 1595. 24 de enero de 1595. Fol. 1. FCE-CAM.

tados con las artes suntuarias (terno rojo, regalo del obispo Victoriano López para la colegiata de San Patricio), o la donación de reliquias como las que se custodiaban en la colegial lorquina. Pero esta fiebre renovadora de los ajuares y arquitecturas no fue exclusiva del poder del obispo sino que este mismo método fue empleado por cabildos como el catedralicio murciano y el de la colegiata de Lorca, compitiendo con los primeros mediante la construcción de la gran colegiata, con vistas a catedral, o el encargo de magníficas obras de orfebrería cuando los metales preciosos eran destinados a sufragar la guerra de Sucesión, concretamente con la custodia de origen madrileño fechada entre 1707 y 1708¹⁷, también de San Patricio.

Pero la citada rivalidad no se daría exclusivamente entre los poderes eclesiásticos sino también entre los primeros y el cabildo municipal, ejemplificándose en numerosas ocasiones y siendo tal vez la mejor conocida el litigio mantenido entre ambas por la construcción de San Patricio¹⁸, aunque también se dieron otras como el traslado de la torre del Reloj al arco de la calle del Águila y disminución de su altura para que el sonido de las campanas de esta no perjudicara a las de la colegial.

De este modo, fue habitual la pugna por el control de los espacios representativos, tanto antiguos como de nueva configuración, propiciando consecuentemente la evolución urbanística, la cual a su vez estaba ligada a las características inherentes del espacio, la situación económica, artística, social y política. Así, en el caso de la ciudad del sol es sobradamente conocido que su situación fronteriza y paulatina pérdida de utilidad de murallas y puertas harán que el poder socio-político y religioso se vaya desplazando de un lugar a otro de la ciudad hasta asentarse definitivamente en la plaza de Afuera con la construcción de algunos de los edificios más importantes de la localidad y del antiguo reino de Murcia, y cuyo prestigio se mantiene hasta hoy. Así, la elección de dichas ubicaciones no fue baladí ya que buscaban lugares preeminentes en los que ensalzar su importancia frente al pueblo en general, de modo que se ubicaban cerca de puertas o incluso en su interior (Puerta de Gil de Ricla) y plazas importantes y que, en el caso de la Casa del Corregidor, no hay tal vez mejor testimonio que el dado por Morote a propósito de su ubicación cuando dice que *“ocupa esta hermosa casa el más favorable sitio, pues sus vistas señorean, así / a las tres Plazas, Principal, la de el Merca / do, y la de la Carnicería, como a mucha / parte de la Ciudad, y de su dilatada Vega”*¹⁹ (Fig.1).

Además, el edificio estaba situado frente a la gran fachada pantalla de San Patricio y a la Puerta de los Santos²⁰, cuyas funciones variaron con el paso del tiempo al albergar una vivienda²¹ o una pescadería entre otros, constando la apertura de una calle

17 Ver SEGADO, 2007, y CAÑESTRO Y GÓMEZ, (e.p.).

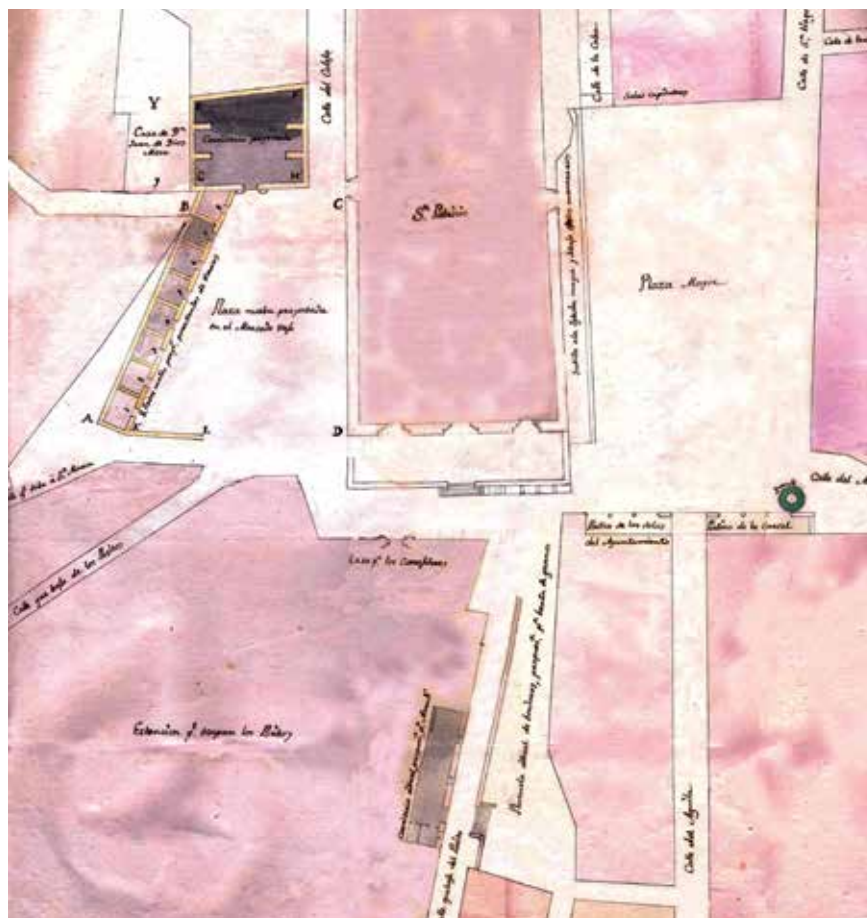
18 Aunque la construcción de San Patricio fue consecuencia del consenso civil, social y religioso por los beneficios comunes, no es menos cierto que en varias ocasiones se enfrentaron ambos cabildos por ocupar espacios que ambos consideraban como propios o bien por la ventilación de la torre de la cárcel.

19 MOROTE, 1741: 274.

20 Esta puerta, según las crónicas, actas capitulares y restos arqueológicos, estaría ubicada aproximadamente en el espacio existente entre la antigua colegial y el actual Ayuntamiento, puede incluso que entre el claustro de la colegial y su imafrente, según afirma Martínez, (MARTÍNEZ, 2013: 92) algo que cobra sentido al saberse de la existencia de un camino que terminaba o se iniciaba ahí mismo, así como la ubicación a ambos lados de un cementerio islámico, algo tradicional en el mundo islámico y constatado en otros caminos de Lorca.

21 ESPÍN, 2004: 86-87.

Figura 1. Plano de construcción de la plaza de la Verdura en 1791 realizado por Martínez de Lara. Se puede apreciar la situación de los edificios e incluso, como es el caso de la Casa del Corregidor, la situación y forma de la portada principal, situada frente al imafrente de la colegiata de San Patricio. Fuente: Archivo Municipal de Lorca (AML).



desde esta y separando la colegial y el Ayuntamiento²², y el camino que en ella terminaba. Por lo tanto, los edificios representativos, indistintamente de su carácter laico o secular, procuraron situarse en estos espacios, de modo que en los siglos del barroco esto se acentuaría, dando lugar en Lorca a la configuración de la plaza de Afuera. Así las zonas más representativas de época barroca quedarán configuradas con la construcción de una serie de edificios municipales y religiosos (puertas, carnicerías, pósito, casa de justicia, cárcel, iglesias, etc.).

Pero lo que realmente nos interesa para el presente estudio es la Casa del Corregidor, un edificio que será remodelado en diversas ocasiones y cuya importancia hizo que pasaran por sus dependencias entidades tan variadas como el Ayuntamiento, la sala de justicia, archivo de escribanías, estadística o correos entre otras, además de intentar convertirla posteriormente en sede de un instituto con gabinete de historia natural, herbario (con “más de dos mil objetos pertenecientes a la zoología, mineralogía y geología”), escuela y academia de dibujo²³. Recordar también que esto se llevó a

22 MOROTE, *op. cit.*: 177.

23 ESPÍN, 2004, *op. cit.*: 262. Además, transcribe Espín en la misma página que “En él [en el edificio] se instaló el Instituto por Real Orden de 20 de Septiembre de 1864, creado por Real Orden de 1 del mismo, y fue prorrogado el plazo de matrícula hasta el 10 de Octubre, autorizando al alcalde para nombrar el profesorado interino. (...) Además se excluyó de la venta de bienes desamortizados la casa de los corregidores para instalarlo en ella”.

cabo en varios edificios emplazados en el mismo lugar consecutivamente, siendo el que nos interesa el que se construyera entre 1750 y 1752²⁴ (Lám. 1), más concretamente su decoración exterior ya que es precisamente este el motivo del presente estudio, cuyo interés radica en la recuperación de un elemento decorativo que se creía perdido hasta ahora.

Así, muchas han sido las descripciones hechas hasta ahora de sus fachadas pero cabe hacer una más para el propósito del artículo para profundizar y teorizar sobre las mismas, además de relacionarlas con los elementos circundantes. De este modo, la antigua Casa del Corregidor tenía dos fachadas, cada una decorada con distintos motivos iconográficos que se han querido vincular con los de los edificios próximos, todos ellos de carácter representativo. Es de destacar que los motivos de una fachada son laicos, mientras que los de la principal poseen temática religiosa, de modo que se aúna en una misma construcción la dualidad existente en la época entre el gobierno laico y la influencia religiosa, la cual impregnaba lo cotidiano. De este modo, sería la fachada que miraba para el Ayuntamiento la que contaba con iconografías laicas, mientras que la que lo hacía para la colegial, estaba ornamentada con motivos religiosos, los cuales se detallarán más tarde.

Así, se trataba de un edificio que seguía los dictámenes de la arquitectura local de mediados del siglo XVII, diferenciándose de esta en tanto a su decoración, la cual sobresalía de los lisos paramentos para interrumpir la monotonía junto con la disposición de vanos repartidos de manera regular en las principales plantas y perdiéndola en las inferiores. En cuanto a la fachada secundaria (Lám. 2), estaba decorada con dos relieves y un pequeño escudo real con leones rampantes en la planta noble, escudo que actualmente se encuentra ubicado en la cárcel. Bajo el balcón corrido podían verse las figuras de la Caridad (la de la izquierda) y la Justicia (la de la derecha), representada la primera con un niño desnudo a sus pies que se aferra y tira de su falda para intentar llamar su atención y ser alzado, y otro niño de menor tamaño sostenido con un brazo. Por su parte, la Justicia aparece con sus tradicionales atributos, una balanza y una espada, además de estar



Lámina 1. Montaje fotográfico realizado a partir de las fotografías conservadas de ambas fachadas de la Casa del Corregidor realizadas hacia 1900. Fuente de las fotografías (por separado): Fondo Cultural Espín (FCE-CAM). Montaje: Cristina Gómez López.



Lámina 2. Detalle de la Casa del Corregidor en la que se puede apreciar una de las fachadas con varios edificios representativos y plaza de la localidad hacia 1900. Fuente: FCE-CAM.

24 Era afortunada costumbre de Espín la de transcribir aquellas inscripciones o dibujar escudos que viera, habiendo hecho lo propio con las inscripciones de esta fachada, añadiendo algunas cosas para su mejor entendimiento, y que rezaba del siguiente modo: "Reinando el señor D. Fernando VI a solizitud de esta M. N. y Leal Ciudad con particular comisión del Real Consejo hizieron esta obra los Señores Don Juan Tamariz y Vargas Correxidor Capitán a Guerra y Superintendente de Rentas y Don Juan Garzía Serón Regidor perpetuo de ella. — Año de 1750". ESPÍN, 1950: 4 y 5.



Lámina 3. Detalle de la fachada principal de la Casa del Corregidor en la que se puede ver además la cubrición de la iglesia de Santa María antes de ser destruida durante la guerra civil y su abandono posterior. Fotografía tomada hacia 1900. Fuente: FCE-CAM.

vestida con una falda que muestra ambas piernas y una coraza lisa. El gorro frigio de ambas figuras femeninas puede entenderse de dos modos: como símbolo de libertad, algo poco probable puesto que fue en el siglo XIX cuando simbolizó la libertad, aunque con sentido si tenemos en cuenta la simbología del fin del edificio y la faceta pasada de la ciudad como libertadora frente al vecino reino de Granada; o bien como vínculo con personajes orientales, ya que se cree que su origen estaba en Frigia, actual Turquía, de donde recordemos, eran originarios Elio y Crota; relacionando así nuevamente los míticos orígenes de la ciudad con su buen gobierno basado en la caridad y la justicia, faceta que se exaltarán en la fachada de la casa de la justicia²⁵.

Todas las figuras descritas se encontraban enmarcadas por dos pilastras cuyos capiteles llegaban aproximadamente a la altura de los hombros de las mujeres, cerrando el espacio por un frontón roto con una venera en su coronamiento, y sendas cabezas (¿de niños?) a los lados de una cartela, presumiblemente con una inscripción. El otro relieve de este lado del edificio muestra el esquinazo con los hermanos Elio y Crota, un esquinazo ampliamente estudiado en diversas ocasiones²⁶ y que iconológicamente se ha querido ver como la materialización artística de los míticos orígenes de Lorca transmitidos por Morote, quien muy posiblemente, a modo de Homero, recogiera por escrito algunas de las tradiciones, leyendas y creencias que circularían en la Lorca de aquel momento; junto con la relación y/o apoyo del concejo lorquino a la corona en general, y la adhesión a la causa borbónica en particular²⁷. Si bien no es inherente a este artículo la descripción y reflexión respecto a esta fachada, resta decir que presenta una serie de elementos formales que hacen pensar en la realización del mismo por parte de Juan de Uzeta, aunque también existen otras fuentes que lo niegan; no debiendo extendernos más a este respecto.

En cuanto a la fachada principal (Lám. 3), y al igual que ocurría en la anterior, se trataba de una fachada

25 Si vamos incluso algo más allá, podríamos ahondar en el mito, e interrelacionarlo con estos míticos orígenes de Lorca al recordar la procedencia de los hermanos. Como es sabido, Zeus, metamorfoseado en cisne, dejó encinta a Leda. De cuya unión nacieron dos parejas mixtas de gemelos, Clitemnestra y Cástor, Pólux y Helena, en dos huevos. Según la mitología griega, el rapto de Helena fue la excusa perfecta para propiciar la caída de la potente y opulenta Troya, situada en la península de Anatolia, actual Turquía, igual que caería la regia ciudad de Granada con la ayuda de las tropas lorquinas.

26 Uno de los estudiosos que más páginas le ha dedicado al mismo es Muñoz Clares, destacando el artículo "Una representación singular de los dioscuros en la Casa del Corregidor de Lorca", de 1990, y *La Ciudad del Sol*, 2004, p. 120 y ss.

27 *Ibíd.*

sencilla cuyo ritmo venía marcado por los vanos aunque no existía armonía en los que se encontraban en el cuerpo inferior. Además, sería la decoración la que cobrara protagonismo nuevamente, limitándose a la portada y al balcón corrido, habiendo servido este último además como conexión entre ambas fachadas para de este modo interconectar además el simbolismo inherente en cada una de ellas bajo un mismo estandarte; pudiéndose entender también de manera independiente la presencia de la portada al tener significado propio y característico en este momento.

Los motivos decorativos se limitarían al citado balcón corrido y a la sencilla portada (Lám. 4) con pilastras cajeadas y entablamento liso con un cuerpo principal sobre el mismo cuyos motivos decorativos se jerarquizan hasta focalizar la atención de quien la observaba en la figura más importante del conjunto, esto es, María. Así, sobre la cornisa se dispondrían dos jarrones²⁸ sobre pedestales, cuya decoración vegetal enlazaba o envolvía sendos escudos y que nuevamente no son identificables aunque con gran seguridad, pero como hipótesis, podría decirse que se trataba del escudo real, dada la corona que había sobre uno de ellos, y el del concejo al adivinarse la torre de un castillo²⁹; y entre ambos escudos, una gran cartela rodeada de hojarasca³⁰ que sirve de conexión entre ambos cuerpos al superar dicha decoración vegetal la cornisa, recurso que serviría de argumento para afianzar la creencia de la autoría del conjunto por Juan de Uzeta al saberse que este fuera un recurso que tomara de Jerónimo Caballero. Para asegurarse qué representaban estos escudos, hay que acudir a unos dibujos que se realizaron de las fachadas aunque teniendo en cuenta que no resultan ser completamente fidedignos al realizarse cambios en ellos, sirviendo no obstante de guía para determinados detalles como los heráldicos³¹. Así, en dicho dibujo pueden verse evidentes diferencias respecto al resultado final, un resultado que, recordemos, ha sido muy alterado pero que ayuda a aclarar posibles dudas cuando la perspectiva impide ver con nitidez los detalles. Esto mismo hace pensar que los citados escudos se corresponderían, por un lado, a la heráldica real y a la del concejo por otro, idea que se ve reforzada por los relieves de la puerta, en cuya hoja se advierte claramente el escudo del concejo y que, presumiblemente, tendría el real en la otra hoja, estando decorados los restantes entrepaños con relieves de decoración vegetal, apareciendo de este modo ambos escudos por duplicado (en piedra y madera), colocándose además en el mismo orden.



Lámina 4. Detalle de la portada principal de la Casa del Corregidor hacia 1900. Fuente: FCE-CAM.

28 No sería de extrañar que dichos jarrones contuvieran azucenas para reforzar la iconografía mariana aunque no se puede asegurar a partir de la fotografía conservada.

29 Esta teoría cobra fuerza si tenemos en cuenta la naturaleza del edificio, los escudos dispuestos en los relieves de Elio y Crota y el escudo del concejo en la hoja de una de las puertas de la fachada principal.

30 Espín dice que había una lápida con la inscripción trascrita más arriba, la cual Segado admite no apreciar en la fotografía. No obstante, y sin ningún tipo de duda, esta lápida se correspondería con el gran espacio que sirve de “predela” al pedestal que eleva la nube de querubines sobre la que se asienta María.

31 Además de los dibujos propiamente dichos de las fachadas, poseen un texto que refiere bajo el mandato de quién se realizaron y su cargo, y que varían muy poco entre los tres dibujos. Así, en el de los relieves de la Caridad y la Justicia se dice que el “*Diseño de los costados de Casas de Justicia de la Ciudad de Lorca que cae a la Plaza que llaman de arriba Construido por D. Juan Antonio Garzia Seron Regidor perpetuo de dicha Ciudad, Capitan de Ynfanteria y Juez Privativo por Su Magestad, de obras publicas de la misma*”. Por otra parte, hay que tener en cuenta que, como se ha dicho, los dibujos no se ajustaban totalmente a la realidad sino que pueden resultar un tanto ideales aunque hay que tener en cuenta también que el edificio sufrió muchas modificaciones, lo que sin duda alteró el aspecto que ofrecía en el momento de tomar las fotografías hacia 1900. Por lo tanto, ¿se corresponden estos planos a un proyecto que no llegó a materializarse? ¿Fue el germen de un proyecto sobre el que se realizaron reformas o se trata de una reproducción ideal?.



Lámina 5. Detalle de la portada principal donde se puede observar con mayor detenimiento la Inmaculada Concepción sobre un pedestal que a su vez se dispone sobre la nube y cuatro ángeles en torno a ambos (dos bajo el frontón y dos a los lados de la nube). Fotografía tomada hacia 1900. Fuente: FCE-CAM.

Por último, aparecería la figura central como si de un retablo se tratara, la cual estaba guardada por un frontón triangular a modo de guardapolvo sobre entablamento liso, que a su vez apoyaba sobre pilastras en cuyo interior se situaba una hornacina avernerada, colocándose la escultura delante de la misma y no dentro como cabría esperar (Lám. 5). En torno a la misma se disponían dos ángeles en altorrelieve con una decorosa banda cruzada, custodiando y mostrando así la figura protagonista, la Inmaculada Concepción, sobre una nube con querubines y rodeada por dos ángeles arrodillados que también se encontraban fuera de la hornacina. Antes de analizar y describir esta imagen, hay que decir que en el citado dibujo la imagen aparece en esta disposición pero bajo un guardapolvo que podría haber sido de forja también.

Como se ha dicho en varias ocasiones, la imagen que protagoniza la portada es una Inmaculada, una imagen que, al igual que el edificio donde se ubicaba originalmente, ha sufrido remodelaciones y una serie de vicisitudes consecuencia en gran parte del derribo del edificio. Se trata de una imagen menor que el natural de una Inmaculada sobre una nube de donde salen cabezas de querubines y otros dos ángeles más en sendos lados de la nube (Lám. 6) y cuyo movimiento general viene dado por los voluminosos pliegues superiores del manto de María, los cuales envuelven su cuerpo de manera elegante hasta crear planos acentuados por el claroscuro, destacándose la pierna doblada³², la cual ayuda también a romper con la planitud y el estatismo de la escultura; contrarrestándose con la dirección y forma de los pliegues inferiores del mismo manto (Lám. 7). De rostro sereno y ausente, gira graciosa y levemente la cabeza hacia abajo mientras posa sus delicadas manos sobre el pecho (Lám. 8), cayendo sus largos mechones de pelo castaño ondulado por la espalda tras jugar caprichosa pero ordenadamente sobre sus sienes. La iconografía se completa con una corona y una aureola de metal colado.

¿En qué estado se encontraban ambas fachadas hacia 1900? Para ello hay que revisar lo que dijera un testigo de excepción, alguien encargado de testimoniar y catalogar los monumentos de la provincia de Murcia y que visitaría la ciudad en varias ocasiones³³. Sin duda se trata de González Simancas, el cual lógicamente describió lo que pudieron ver sus ojos y el estado en que se encontraban, describiendo en ocasiones minuciosamente y transcribiendo las inscripciones que encontrara a su paso. Así, hizo lo propio con la Casa del Corregidor, que él denominó Audiencia, y en cuya descripción habla de todos los ángeles pero no de la Virgen. Si bien hay que tener en cuenta que dicha descripción es muy parca, parece lógico pensar que de haber visto una talla como la que hubo sin duda hubiera sido descrita por González Simancas dada la calidad de la misma y su importancia respecto a la portada. Por lo tanto ¿estaba en su sitio la imagen en la fachada cuando González Simancas visitó Lorca por primera vez? A tenor de lo anteriormente dicho, lo más probable que la respuesta fuera no, ya que de haber sido así, hubiera quedado reflejado de algún modo, aunque de una breve pincelada se tratara.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que la imagen ha pasado por muchos avatares e incluso por varias manos antes de llegar al lugar donde se custodia actualmente. De

32 Una de las características formales de Uzeta observadas es el modo en que soluciona las piernas dobladas y el modo de disponer los pliegues en torno a las mismas, dando sensación de robustez y pesadez de dicha pierna.

33 Existen discrepancias en torno al momento de realización de dicho catálogo, adelantando unos y atrasando otros la fecha de realización del mismo, algo que resulta de vital importancia a la hora de analizar determinadas obras, como es el caso.



Lámina 6. Conjunto de piezas que conforman la Inmaculada Concepción de la desaparecida Casa del Corregidor constituido por la cabeza y el cuerpo policromados, corona y aureola. La primera sigue atornillada a la cabeza mientras que la aureola se mantuvo incrustada parcialmente en el cuerpo hasta que su retirada para llevar a cabo el traslado a los fondos del MUAL, hecho que constata la originalidad de la misma junto con su comparación con la fotografía conservada en la que se puede identificar formalmente, y el lugar donde se ubicaba. Fotografía y montaje: Cristina Gómez López.



Lámina 7. Cuerpo de la escultura en la que se pueden apreciar el movimiento en la disposición, tipología y agrupación de pliegues en el manto, el cual destaca frente a la túnica inferior aunque, ante la falta de policromía y sombras a la hora de realizar la fotografía no se distinguen fácilmente en la misma. Fotografía: Cristina Gómez López.



Lámina 8. Detalle de las manos y pecho de la escultura. Fotografía: Cristina Gómez López.

este modo, y tal como se dijo, el edificio fue demolido hacia 1905-1907 y desmantelados unos elementos decorativos y destruidos otros, práctica por otra parte tristemente habitual en el mundo del arte. Así, la Virgen pasó de unas manos a otras hasta caer en la tienda del anticuario Espín, ubicada en la plaza de España hasta su reciente cierre, y que vendió la misma a Francisco Martínez Guijarro, el cual adquirió el molino de Buenavista o del Escaranbrujo en la década de 1970, colocándola en uno de sus evocadores jardines³⁴. Así, y según puede apreciarse en unas fotos tomadas por José María Galiana para el diario "La Verdad"³⁵, aparece dicha escultura en el antaño cuidado y mimado jardín de uno de los cuerpos del molino sobre el pedestal del que caería por el movimiento provocado por los terremotos que sacudieron la ciudad el 11 de mayo de 2011, y cuyas principales consecuencias para la escultura fueron la fractura de la cabeza, y consecuente separación del cuerpo, así como de la deformación de la corona, la rotura de la aureola, y la posterior custodia de la obra en los fondos del MUAL, en calidad de depósito temporal tras localizarse en dicho molino durante las obras de emergencia llevadas a cabo en el mismo por los arquitectos Francisco José Fernández Guirao, Jerónimo Granados González e Isabel María Hernández Sánchez, habiendo realizado el primero un breve informe de la imagen que fue entregado al Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia en agosto de 2011.

Una vez recuperada la imagen se ha procedido a un análisis y contextualización más pormenorizados, teniendo en cuenta los interrogantes que se presentaban tales como tutoría, fecha de realización y localización junto con la posibilidad de que se tratara de la imagen de la casa de la justicia.

La imagen recuperada es una talla de bulto redondo en piedra arenisca policromada y de tamaño algo menor que el natural (Lám. 9). Se trata de una escultura cuya iconografía se completa con una corona y una aureola de metal colado que en origen estuvieron unidos entre sí por un espárrago que parte de la cruz, la cual estaría situada a su vez sobre un orbe. En cuanto a la corona, se encuentra todavía atornillada a la cabeza, no habiendo sido retirada de la misma para evitar posibles deterioros por parte de alguna

³⁴ Según algunos de sus conocidos, y que visitaron en ocasiones el molino, la obra estaba integrada en el paisaje de tal modo que provocaba sorpresa, algo que, según las fuentes consultadas, era propio del dueño.

³⁵ "Rutas - Molino del Escaranbrujo". *La Verdad*, 17 de marzo de 2004.



Lámina 9. Reconstrucción de los elementos que componen la escultura, para lo que se ha tenido que deformar ligera y digitalmente la aureola para así situarla aproximadamente en el lugar original. Fotografía y montaje: Cristina Gómez López.



Lámina 10. Detalle de la corona todavía adherida a la cabeza en la que se puede constatar su mal estado de conservación y los elementos decorativos, así como el espárrago de la cruz sobre el orbe. Fotografía: Cristina Gómez López.

o ambas partes (Lám. 10). La aureola, al igual que la corona, es una pieza de metal colado con un estado de conservación malo, con un proceso de oxidación avanzado que requiere una restauración urgente o al menos consolidación, tal cual ocurre con la policromía de la escultura. Como ocurriera con la corona, la aureola también sufrió previsiblemente daños el 11 de mayo de 2011, no solo doblándose como ocurrió con la primera, sino que se encuentra fragmentada en dos partes, habiéndose desprendido además un elemento decorativo (Lám. 11). Por otra parte, no se ha conservado el pedestal de nubes y serafines sobre el que se encontraba. Así, la imagen presenta aun restos de policromía azul en el manto ribeteado en amarillo que pretendería recordar al dorado, blanco en la túnica y verde en cuello y cingulo, carnación y marrón para el pelo. Es precisamente el modo de ejecución del cuello el que, junto con otras características formales tales como la expresión del rostro, el tratamiento del pelo en grandes mechones ondulados y pliegues hacen pensar en la más que posible ejecución de la misma por Juan de Uzeta al compararlos por ejemplo con los que realizara en la escultura de la Justicia de la fachada del Ayuntamiento de Lorca. No obstante, se trata de una conjetura que puede ser refutada en cualquier momento. Pero volviendo a la imagen propiamente dicha, se trata de una escultura que representa a una María joven de generosas caderas cuya representación no rompe con los cánones iconográficos establecidos, de modo que adelanta una pierna que sirve además para sujetar los abigarrados pliegues del filo del manto, el cual otorga, como se dijo, el único movimiento a la imagen y que además rompe con la verticalidad de la misma al imprimir un movimiento helicoidal que eleva la mirada del espectador hasta el rostro, y que a su vez se ve acentuado por el movimiento lateral de los grandes pliegues que envuelven la pierna adelantada para crear un claroscuro respecto a la túnica sobre la pierna derecha. En cuanto a la parte trasera de la misma, hay que decir que en origen estuvo totalmente policromada y trabajada aunque la minuciosidad del trabajo es menor en las zonas menos visibles de la espalda (recordar que la escultura no estaba embutida en la hornacina sino que sobresalía de la misma).

Finalmente hay que tener en cuenta las evidencias en la propia escultura que cuentan las intervenciones posteriores en la obra, siendo sin duda la más destacable la sustitución de los ojos originales posteriormente por otros de pasta vítrea con córnea marrón que hacen que pierda la serenidad y equilibrio original en pos de una obra perturbadora sin ningún tipo de gusto (Lám.

12), y cuyo vaciado de órbitas para llevar a cabo la adición resulta incluso tosco al practicarse incisiones que han quedado como mudos testigos de lo padecido por la misma.

Como conclusión, decir que la traslación de los centros de poder y prestigio a lugares más propicios y/o afines para la consecución de un mayor grado de representatividad es algo tenido siempre en cuenta por los poderes establecidos, los cuales se valen del arte como uno de los principales instrumentos para conseguir sus objetivos y cuyo simbolismo es más que evidente, un simbolismo que por otra parte no se duda en utilizar y que suele estar acompañado de un programa iconográfico que legitima aquello que se pretende exaltar aunque en ocasiones su significado escape a los no iniciados por el alto grado de conocimientos culturales que requieren y que todavía siglos después puede resultar incluso más difícil de interpretar al cambiar la mentalidad y situación, siendo pues obligatorio indagar en el pensamiento y cultura del momento.

Por otra parte, cabe destacar el triste hecho de maltratar el patrimonio sin tener en cuenta su valor histórico, cultural, artístico e incluso económico, siendo habituales ciertas prácticas que hacen que el hallazgo de una obra que se creía perdida sea una muy buena noticia, independientemente del valor o calidad que esta pueda tener. Así, la aparición de las mismas ayuda a comprender mejor el devenir histórico-artístico de una localidad y que en el caso que nos ocupa se corresponde con la Inmaculada Concepción que decoraba la portada principal de la derribada Casa del Corregidor y que le otorgaba entidad a la misma. De este modo, se trata de una talla de autor desconocido pero cuyas trazas hacen pensar en la autoría de Juan de Uzeta, un escultor que trabajó y vivió en Lorca cuya “valoración artística (...) se polarizaría en dos tendencias: Uzeta fue un artista modesto, uno de tantos que trabajaron durante el siglo XVIII en el barroco lorquino, y del que la fortuna ha permitido conservar nombre y obra realizada, o, más bien, tuvo una personalidad destacada en la segunda mitad del citado siglo que le condicionó a dejar su impronta en puntos tan notables de la topografía urbana como es la plaza del Ayuntamiento”³⁶. Al margen de esto, si bien Uzeta no estaba entre los grandes escultores, no hay que caer en el error de negarle también su importancia dentro del



Lámina 11. Detalle de la aureola, tanto fragmentada como completa al recolocar los fragmentos para realizar la fotografía. Fotografía: Cristina Gómez López.



Lámina 12. Cabeza antes y después de la intervención a partir de la obra en la actualidad y un detalle de la fotografía realizada hacia 1900, pudiéndose apreciar perfectamente el cambio producido en la expresión del rostro. Fotografía hacia 1900: FCE-CAM. Fotografía 2014: Cristina Gómez López.

panorama local y territorial, debiéndosele considerar en consecuencia como uno de los escultores más prolíficos que trabajó en distintas localidades, que enriqueció escultóricamente la ciudad de Lorca y cuyas obras se han conservado en gran medida, no pudiéndose decir lo mismo de otros artistas debido a la falta de conciencia de conservación patrimonial.

Por último, la talla de la Inmaculada completa el panorama escultórico local y regional, arrojando una pequeña luz sobre la Casa del Corregidor, la cual no estaba decorada únicamente por el relieve que pervive en la actualidad. La obra pone de manifiesto las intervenciones poco acertadas y de mal gusto en obras artísticas, así como la desidia que en ocasiones sufre el arte. En cuanto a la obra en sí, se trata de una obra de cierto mérito si tenemos en cuenta el grado de sofisticación de la escultura local en piedra aunque ello no quita que existieran obras de mayor valor y calidad como sin duda las hubo, por lo que habría que contextualizarla también dentro del conjunto conservado y valorarla cuando ello sea propicio.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., 2003: *Manual del Arte Español*, Madrid, pp. 409-682.
- ANDRÉS SARASA, J.L.; EIROA GARCÍA, J.J.; EIROA RODRÍGUEZ, J.A., 2006: *Estudios sobre Lorca y su comarca*, Murcia.
- BAQUERO ALMANSA, A., 1913: *Catálogo de Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos: con una introducción histórica*. Murcia. (Fecha de acceso Mayo de 2014). Disponible en Internet: <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=442208>
- CÁNOVAS, F., 1890: *Historia de la ciudad de Lorca*, Lorca.
- CAÑESTRO DONOSO, A.; GÓMEZ LÓPEZ, C. (e.p.): "El obispo Gallo y su papel en la nueva imagen contrarreformista de la diócesis de Orihuela", *I Congreso Nacional de Jóvenes Historiadores del Arte*.
- CERÓN GÓMEZ, J.F.; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J., 1999: *Cien años de cine en Lorca*, Murcia, p. 107.
- CHECA CREMADES, F.; MORÁN TURINA, J.M., 2001: *El Barroco*, Madrid.
- ESPÍN, J., 1986: *Artistas y artífices levantinos*, Murcia.
- ESPÍN, J., 1950: "La Casa del Corregidor", *Arco. Cuaderno de literatura*, 1, Lorca, pp. 4-5.
- ESPÍN, J., 2004: *Anales de Lorca ss. XV-XIX*, Lorca.
- ESPINALT Y GARCÍA, B., 1778. Edición 1981: *Atlante Español ó descripción general de todo el Reyno de España. Reyno de Murcia*. pp. 95-105. Murcia. (Fecha de acceso julio de 2014). Disponible en Internet: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/atlante-espanol-reino-de-murcia--0/>
- FAGIOLO DELL'ARCO, M., 1996: "Baroque", *Sculpture. From Antiquity to the present day*, Spain, pp. 707-715.
- GÁLVEZ, 1991: *Mussato Polihistor*. Mula.
- GÓMEZ LÓPEZ, C., 2013: "Aportaciones a la escultura barroca local. San Ginés de la Jara: protector en ciudades amuralladas", *Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca*, 11. Lorca, pp. 93-107.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M., 1997: *Catálogo Monumental de la Provincia de Murcia*, Murcia, pp. 392 y ss.
- JIMÉNEZ ALCÁZAR, J.F., 1994: "Corregidores y poder municipal: Lorca 1475-1516", *1490 en el umbral de la modernidad: el Mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI*, Vol. 2., pp. 87-96.
- JIMÉNEZ, J.F. (coord.), 1999: *Lorca histórica. Historia, arte y literatura*, Murcia.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, A., 2013: *Lorca almohade: ciudad y territorio*, Murcia.
- MOROTE, 1741: *Antigüedad y Blasones de la Ciudad de Lorca, y historia de Santa María la Real de las Huertas, que el Rey D. Alonso [sic] el Sabio trajo para su Conquista, y dexò en ella, para su amparo, y defensa, año de 1242*, Murcia.
- MUÑOZ CLARES, M., 1990: "Una representación singular de los dioscuros en la casa del corregidor de Lorca (Murcia)", *Lecturas de Historia del Arte Ephialte*, 2, Vitoria-Gasteiz, pp. 409-414.
- MUÑOZ CLARES, M., 2002: "Documentación sobre las torres y puertas de la muralla de Lorca (1490-1526)", *Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca*, 1, pp. 149-160.
- MUÑOZ CLARES, M., 2004: "Nave del buen gobierno", *Ciudad del Sol*, Murcia.
- NAVARRO SUÁREZ, F.J., 1994-1995: "Manuel González Simancas. Autor del Catálogo monumental de España. Provincia de Murcia (1905-1907)", *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, vols. 11-12. Murcia, (Fecha de acceso mayo de 2014). Disponible en Internet: <http://revistas.um.es/apa/article/view/63841>
- PELEGRÍN GARRIDO, M., 2005: "Presa subálvea de la Fuente del Oro en Lorca", *Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca*, 3, pp. 5-10.
- REVILLA, F., 2007: *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid.
- SEGADO BRAVO, P., 2012: *Lorca barroca*, Murcia.
- SEGADO BRAVO, P., 1992-1993: "Juan de Uzeta (1697?-1779), escultor y retablista del siglo XVIII en Murcia", *Imafronte*, 8-9. Murcia, pp. 403-421.
- SEGADO BRAVO, P., 2007: "La difusión de la platería madrileña: la 'desparecida' custodia barroca de la Colegiata de San Patricio de Lorca", *Estudios de Platería. San Eloy 2007*, Murcia, pp. 357-372.