

LA DECORACIÓN INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN ANDRES DE MAZARRÓN (MURCIA). SU PROCESO DE RESTAURACIÓN.



M^a del Loreto López Martínez.

.INDICE

- I. INTRUDUCCIÓN.
- II. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS.
 - II.1. Siglo XVI.
 - II.2. Siglo XVIII.
 - II.3. Siglo XX.
- III. LAS PINTURAS MURALES.
- IV. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y DECORATIVO.
 - IV.1. Retablo Mayor.
 - IV.2. Retablos del crucero.
 - IV.3. Retablo hornacina nave central lado derecho.
 - IV.4. Capilla del Calvario.
 - IV.5. Capilla de Santa Lucía.
 - IV.6. Otros.
- V. NATURALEZA Y TÉCNICA DE LAS PINTURAS.
- VI. ESTADO INICIAL DE CONSERVACIÓN.
- VII. EL PROCESO DE INTERVENCIÓN.
- VIII. BIBLIOGRAFIA.

I. INTRODUCCIÓN.

Los remotos orígenes de Mazarrón, ligados estrechamente a la riqueza de su subsuelo, han forjado su historia a través de una sucesión encadenada de distintos asentamientos, fundamentalmente vinculados a la explotación minera, antes de tener una población propia.

Pero es a mediados del S.XV cuando se inicia una reactivación económica en esta población del sureste murciano, entonces dependiente del Concejo de Lorca, al descubrirse la presencia de “el alumbre”, el preciado sulfato de alúmina y potasio utilizado para fijar los colores en la industria textil, la elaboración del vidrio y medicinas, entre otras aplicaciones. Esta materia, abundante en las antiquísimas minas de la zona, dio el primer nombre a un pequeño grupo de casas, al que entonces se denominó como “Casas de los Alumbres de Almazarrón”.

En el año 1462 Juan Pacheco, Duque de Escalona y I Marqués de Villena, consigue de Enrique IV que le conceda la explotación del alumbre; Pacheco, con una visión política y económica muy avezada, cedió la mitad de sus derechos a Pedro Fajardo, Adelantado Mayor del Reino de Murcia y titular del marquesado de los Vélez, a quien pertenecían por derecho las explotaciones de esta zona, con el fin de no entrar en disputas cuando el de los Vélez descubriera los pingües beneficios que suponía el comercio de dicho material. Entre ambos organizaron la explotación del alumbre, personalmente o mediante contratos de arrendamiento.

Entre los años 1485 y 1550 aproximadamente, gracias al auge de la minería del alumbre, se produce el asentamiento de una importante población fija en torno al Cabezo de San Cristóbal, dando como resultado que en 1572 le sea concedido por Felipe II el título de villa, constituyéndose así Mazarrón en municipio independiente de Lorca.

En 1565 se incorporan a la Corona las explotaciones de alumbre y comienza la decadencia en esta explotación motivada por la competencia de los alumbres italianos, la excesiva fiscalidad y los conflictos con Flandes e Inglaterra, que dieron lugar a que se prohibiese la exportación a estos países que eran el principal mercado del alumbre mazarronero, lo que provoca una grave crisis hacia finales del XVI; queda bajo la explotación de los dos marquesados la almagra, arcilla de óxido de hierro, material unido a los depósitos de alumbres y cuya explotación se encuentra documentada en Mazarrón desde época árabe (s. XIII), aunque sin duda era muy anterior, de uso en recubrimientos de fábricas, como más adelante veremos, muy valorado por su cualidad hidrófuga, también para elaboración de pólvora y, en aquel momento, para dar frescura y suavidad al preciado tabaco colorado de Sevilla.

Será durante el momento de mayor auge económico cuando se configura la peculiar estructura urbana de esta localidad, con la construcción de edificios como la **Iglesia de San Andrés**, la mas antigua, construida en 1543 bajo el patronazgo de D. Diego López Pacheco (1503-1556), el poderoso e influyente Marqués de Villena, ubicada en la zona alta del pueblo, junto a otras construcciones promovidas por el mismo, y muy próxima al Castillo de los Vélez y también a la Iglesia de San Antonio de Padua, construida por estos últimos casi al unísono. Pocos años después, la devoción popular y la llegada de la orden franciscana a esta localidad, promueven la construcción de un tercer templo asociado al convento, la actual parroquia de La Purísima.

Con posterioridad y hasta nuestros días las distintas fluctuaciones económicas, estrechamente relacionadas con la actividad minera, han ido configurando tanto la trama urbana como el propio inmueble que nos ocupa, con ampliaciones y transformaciones profundas.



II. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS.

La iglesia está orientada al nordeste, por donde se encontraba anexa a otras propiedades de carácter privado. La fachada actual se encuentra en la calle Ramón y Cajal y está circundada por las calles Pablo Picasso, al sureste, y San Andrés, al noroeste.

El estado actual de este templo es fruto de las diferentes etapas y modificaciones que en él se han desarrollado. Se construyó en el siglo XVI, siendo ampliado en el siglo XVIII y principios del XIX. Con posterioridad, ya en la primera parte del siglo XX, fue devastado, y en 1.978, al ser reconocido Monumento Histórico Artístico, se realizó en él una importante obra de restauración.

II.1. Siglo XVI.

En origen el edificio de San Andrés corresponde al tipo de ermita de planta rectangular, con nave única, cuya cronología, en función de los datos y motivos decorativos originales, está en la primera mitad del S.XVI, datándose su sacralización en 1543.

Sus dimensiones originales eran, aproximadamente, de 10,50 m. por 26,50 m.¹.

Los muros exteriores son de mampostería y piedra tallada en las esquinas y portadas. La puerta de entrada se encontraba, curiosamente, en uno de sus laterales mayores. Esta puerta principal es quizás uno de los elementos más característicos de la Iglesia, tal y como lo refleja Cristina Gutiérrez-Cortínez Corral en su obra sobre el *Renacimiento y Arquitectura Religiosa en la Antigua Diócesis de Cartagena*. Se trata de una buena construcción de piedra, formada por un arco con dovelas de rectos sillares, dispuestos de forma radial, que recuerda a las casas cántabras. Posee un alfiz realizado con moldura de media caña, con una concavidad en los lados descendentes, que alberga unas pequeñas flores talladas, en trechos equidistantes, y apoyado en bellos modillones. El conjunto recuerda el gótico final.

En las enjutas aparecen unos elegantes escudos con las armas de Guzmán, Cisneros y Enríquez, junto a otros inscritos en coronas circulares de flores y frutas, semejantes a los de la torre y capilla de Junterón de la Catedral de Murcia, aunque más apretados y con cintas, según relata Manuel González Simancas en el tomo dedicado a Murcia de su *Catálogo Monumental*. Este dato permite suponer, como bien indica Gutiérrez-Cortínez, que la fecha de ejecución, de dicha portada, debió ser posterior a 1.523, año en que los Florentinos iniciaron el primer cuerpo de la torre de la Catedral.

¹ Antonio Jorquera Zamora, en su libro *Cosas y Hechos de Mi Pueblo Mazarrón*.



En el interior se conserva la primitiva cubierta de armadura de par y nudillo, de tirantes calados y limas moamares que, a pesar de la pérdida de algunos de sus elementos decorativos, aun guarda la esencia de esta tipología de larga trayectoria y pervivencia en la zona².

El techo que queda por debajo del coro es plano, alfarje, y en sus tabicas se observa una labor de menado formando rombos con los ángulos redondeados. Originalmente contaba con una decoración policromada de la que apenas quedaban restos, en rojo, blanco y azul, salvo en la zona en la que se encontraba oculto por un falso techo, al inicio de las obras de restauración, el aseo, situado a los pies de la Iglesia, en la que todavía quedan partes con restos de color. Lo que indica que en la última restauración de la lacería se perdieron definitivamente estas decoraciones, excepto en las zonas en las que no se actuó por su difícil acceso.

Aún en el XVI se realiza la primera ampliación en el inmueble, con la apertura de una capilla en el lado de la Epístola, la de Santa Lucía, de formas y proporciones renacentistas, con simplicidad y pureza de líneas, abriéndose a la nave central a través de un juego de arcos recercados de molduras que adaptan el interior al exterior. Tras la restauración se puede establecer una cronología anterior a la que tradicionalmente se le

² Manuel González Simancas, en el tomo dedicado a Murcia de su *Catálogo Monumental* (1905-7), comenta que las alfardas y estribado en el que se apoya, apenas muestran restos del arte mudéjar. Por otra parte Cristina Gutiérrez-Cortínez Corral, en su tratado sobre el *Renacimiento y Arquitectura Religiosa en la Antigua Diócesis de Cartagena*, hace una detallada descripción del artesanado.

ha ido atribuyendo, gracias a la aparición de la fecha en la zona dorsal del pinjante de la clave, formando parte de una breve inscripción de difícil lectura, por lo endeble de la pintura y los deterioros sobre la base de madera, “Seiso A° 1567”, descubrimiento efectuado al desmontar dicha pieza para su intervención; el patrocinio en esta época le corresponde al IV Marqués de Villena, D. Francisco López Pacheco Cabrera y Bobadilla (1532-1574); luego, si la fábrica original está datada en 1543, la construcción de este primer añadido es casi una continuidad en el tiempo.



Es muy posible que gran parte de las pinturas decorativas, que cubren la totalidad los muros de esta capilla, fueran realizadas pocos años después de la ejecución arquitectónica de la misma, como las grandes escenas sobre el martirio de la santa que ocupan los lunetos laterales o la decoración en *candelieri* de la cúpula, aunque se evidencian retoques posteriores, tanto por la superposición de algunos elementos, como por la diferente calidad de los mismos, producto de la redecoración sufrida en el conjunto tras su ampliación en el s. XVIII, en especial toda la decoración de los muros y hornacina.

II.2. Siglo XVIII.

El siglo XVII no parece aportar novedades en la construcción, pero hacia mediados del s. XVIII hay un resurgir en la minería de Mazarrón relacionado con la extracción del plomo, muy temprano en nuestra zona, coincidiendo con la gran transformación del conjunto arquitectónico. En esos momentos la corona controla las exportaciones de mineral, aunque las concesiones siguen en manos de los dos marquesados que, en el caso de los Villena, habían recaído en el X marqués, D. Andrés Luis López Pacheco y Osorio, hombre culto que ocupó la tercera dirección de la Real Academia de la Lengua.

Hasta ahora se databan las obras en la iglesia de San Andrés en 1762³, pero esta fecha ha de adelantarse tras lo encontrado al inicio de los trabajos de restauración, cuando se efectuaban las catas para comprobar las distintas policromías aplicadas en la cúpula, que ratifican otros datos, como el que entre 1742-43 se estaban recaudando fondos para la ampliación de la Capilla Mayor; el descubrimiento de una inscripción sobre la cornisa superior del tambor en el lado este que reza así: “*esta ovra se acabo año de 1744 Diego Marín*”, quedando con ella esclarecida tanto la datación como la autoría de las decoraciones de la misma.



³ Del libro “*Cosas y hechos de mi pueblo, Mazarrón*” de Antonio Jorquera Zamora, 1998. Este investigador cita un Libro de Fabrica de esta parroquia en la que aparecen distintos apuntes desde el año 1.736 al 11 de mayo de 1.748 en relación con la ejecución de varias obras, todas relativas a la media naranja de la cúpula sobre el crucero, que ya en este último año se encuentra totalmente acabada, y a los accesorios de pinturas y dorados completos, junto con las tejas que sirven para cubrir la unión de la antigua fábrica y la nueva obra. Por lo que se trata de una reforma anterior a la fecha de 1762 que aporta C. Gutiérrez-Cortines.

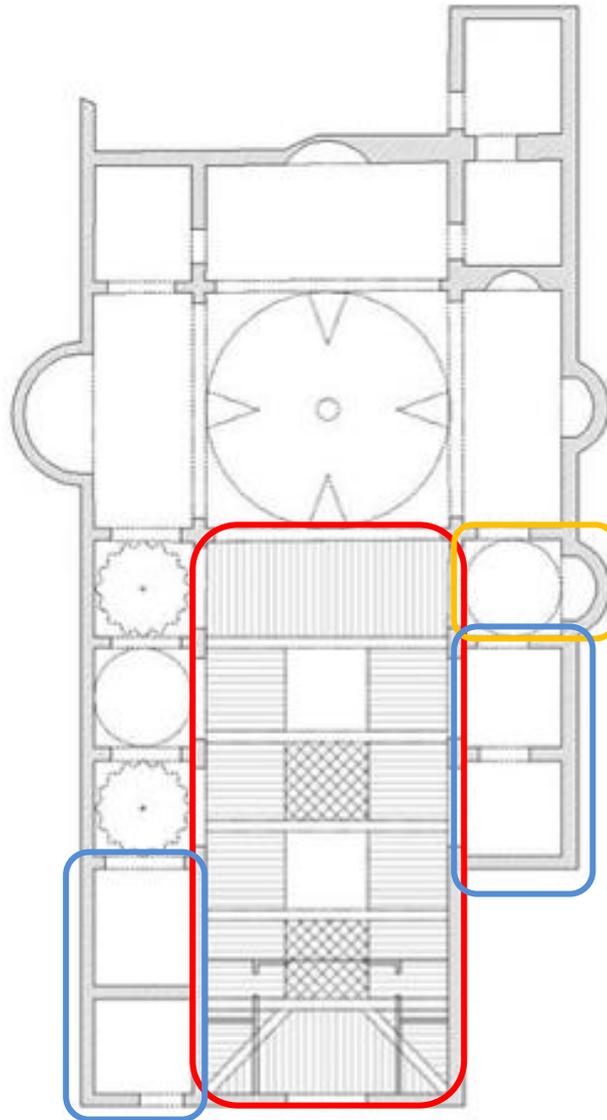


Es pues de este momento la incorporación de un crucero con cúpula y una capilla mayor de grandes dimensiones, junto con la capilla denominada de la Verónica, flanqueando el lado norte del presbiterio, y la Sacristía en el lado sur, en el lado del Evangelio se incorporan tres capillas comunicadas entre si y abiertas a la nave central con grandes arcos de gran sencillez.

Así la primitiva iglesia queda convertida en la nave central de un edificio de mayores dimensiones, dentro de un conjunto de carácter barroco con capillas de bonitas cúpula, una de ellas sobre cornisa ondulada, y con gran profusión de pinturas decorativas, que ocupan todos los paramentos, incluyendo tres retablos de arquitectura fingida, el del altar mayor y dos en los frontales de cada lado del crucero.

Todas estas transformaciones introducidas en el templo original, hicieron necesario que se modificara el acceso secundario situado a los pies del mismo, pasando a ser el acceso principal. Por ello se habilitó una puerta, que ya existía, y que hasta ese momento solo representaba una entrada accesorias. Esta nueva puerta de entrada a la Iglesia, que era de unas dimensiones reducidas, fue ampliada para adaptarla a la nueva función que tendría a partir de ese momento. Las piezas que la conformaban fueron modificadas por lo que resulta difícil una correcta valoración de ella, al carecer de la más mínima información sobre el acceso primitivo existente en ese lugar. Estas adaptaciones de la puerta se pueden comprobar en la falta de simetría entre el eje de la misma, los escudos situados en sus laterales y el pequeño arco rebajado situado en su parte superior, que probablemente pertenecía a la pequeña entrada original.

A éste nuevo acceso de la Iglesia, que quedó como entrada principal, se le dio mayor empaque, dotándolo de una espadaña con tres campanas.



Plano de la planta anterior a 1970

No podemos establecer una cronología para los distintos añadidos que se realizaron a ambos lados mayores, dos nuevas capillas en el lado de la epístola y otras dos en el lado del evangelio, ocultando por completo la entrada original, estas capillas muy probablemente llegaron a ejecutarse ya entrado el siglo XIX; una de ellas que tenía acceso directo desde el interior de la Iglesia, era utilizada como Capilla Bautismal, mientras que la otra, que quedaba en la esquina izquierda de la nueva fachada principal, y solo tenía acceso desde la calle, servía como lugar donde se velaba a los difuntos indigentes. Las otras dos nuevas capillas, anexas a la anteriormente descrita de Santa Lucía, tenían acceso desde dentro de la Iglesia. Uno de estos accesos era la propia entrada principal del primitivo templo, y el otro fue un hueco rematado por arco de medio

punto del que, a pesar de su demolición posterior, todavía queda la huella de su existencia en los muros actuales.

A lo largo del XVIII se unifica la totalidad de la decoración de la iglesia, planteándose un programa iconográfico de sencilla lectura en las distintas zonas y capillas, en función de las advocaciones a las que van dirigidas y con una evidente función didáctica. Por otra parte existe una diferencia de calidad evidente entre las distintas pinturas, a pesar de que todas nos han llegado en un estado de conservación tan deteriorado que resulta difícil imaginar cual sería su aspecto real, pues por desgracia han perdido los matices finales; en cualquier caso hay que destacar la capilla denominada al inicio de las obras como de la Verónica, por estar ocupada entonces por este grupo de imágenes, pero que en adelante se denominará del Calvario, dada su iconografía, de características rococó, con un repertorio sobre el tema de la Pasión de gran belleza y armonía plástica; la presencia de los tres grandes retablos y otro menor de arquitectura fingida y dos trampantojos a modo de balcones con celosía, sobre el presbiterio, sigue la corriente estética que en esta región tiene su máximo exponente con Paolo Sistori, aunque es evidente que no son obras de dicho autor.

El vivo colorido empleado, recuperado en parte tras la restauración, una amplia gama que va desde los tonos rojos y asalmonados, hasta los amarillos dorados, pasando por azules y grises, transforman sustancialmente la visión del interior, que al inicio de los trabajos se encontraba totalmente pintado de blanco y con gran parte de las decoraciones aun ocultas bajo capas de enlucidos, enriqueciéndolo y devolviéndole el aspecto plenamente barroco con que finalmente se unificó el conjunto entre los últimos años de 1700 y los primeros de 1800.

En la capilla de Santa Lucía nos encontramos con una nueva inscripción en la hornacina del paño central, que correspondía al retablo hoy desaparecido, que nos facilita el autor y fecha del mismo, *“Este retablo doró Jsph. Perez año de 1771 Día 29 de Abril”*. Esta hornacina, que formaría parte del retablo, se encuentra decorada a modo de guirnalda de estofado en plata corlada con policromado en azul ultramar.

Las remodelaciones sufridas a lo largo del s.XVIII hacen que durante el s.XIX no haya constancia de nuevas incorporaciones en la obra de la iglesia de San Andrés, a pesar de que Mazarrón recuperará de nuevo frugalmente su esplendor hacia finales de esa centuria, cuando comienza la explotación de criaderos de hierro y de galena argentífera.

II.3. Siglo XX.

La paulatina escasez de medios económicos, a principios del s.XX, condicionó la vida de Mazarrón y también repercutió sobre el templo, como puede verse por las referencias gráficas que se conservan, el mantenimiento fue cada vez más escaso y dio lugar a una continua degradación del edificio.

Durante la Guerra Civil, la iglesia quedó completamente devastada, siendo utilizada como acuartelamiento, perdiéndose la mayor parte de la ornamentación y las obras de arte que en ella se encontraban, aunque ya para entonces se habían ocultado gran parte de las pinturas murales, pues durante las labores de restauración se han encontrado numerosos *grafittis* en toda la superficie, sobre los enlucidos añadidos en distintas épocas, que nos iluminan con algunas fechas de muy principios del 1900, estos se han documentado antes de proceder a su eliminación para sacar a la luz las pinturas originales. La iglesia se mantuvo cerrada al culto durante años, abriéndose esporádicamente para algunos actos civiles y religiosos, pero su estado de abandono era algo muy evidente.

Esta situación se prolongó durante años, hasta que el Ministerio de Cultura declaró la Iglesia de San Andrés de Mazarrón, Monumento Histórico Artístico, de carácter Nacional por el Real Decreto 1733/1978 de 2 de junio.

Con este reconocimiento se consiguieron algunas subvenciones económicas destinadas a la recuperación del templo. Entre los años 1979-1980, siguiendo el proyecto firmado por el arquitecto D. Pedro Antonio Sanmartín Moro y con posterioridad, entre los años 1985-1986, según el proyecto redactado por los arquitectos D. Fernando Puelles López y D. Pedro García Pallarés, se realizan obras de restauración; estas se basaron principalmente en el arreglo de las cubiertas, que estaban tremendamente deterioradas y que propiciaban los daños, entre otras cosas, de la techumbre mudéjar, a causa de las filtraciones.

También se procedió a la eliminación de diversas adiciones y en concreto de las capillas que cegaban la puerta primitiva, dejando solo al descubierto una parte del alfiz que la envolvía. En el año 2000 se realizaron trabajos de restauración en la armadura morisca.

Por último, se acomete una definitiva actuación restauradora en el año 2005, bajo proyecto y dirección del arquitecto D. Juan Carlos Cartagena Sevilla, en cuyo ámbito se recuperan las pinturas murales objeto del presente estudio.

Dadas las obras y modificaciones realizadas en la Iglesia, su configuración ha variado mucho en los últimos 30 años, tal y como se puede observar en los siguientes esquemas de la planta.

III. LAS PINTURAS DECORATIVAS.

A pesar del enorme deterioro de las decoraciones murales del interior de la iglesia parroquial de San Andrés, hemos de reconocer la calidad de traza de la obra realizada en forma de ilusionismo arquitectónico, en los tres potentes retablos de mayor tamaño y en la capilla del Calvario. Algunos elementos incluidos en estos, como los jarrones con flores, son coincidentes en forma con los empleados en otras zonas de la iglesia, el pequeño retablo de la entrada y la decoración que orla las pechinas.

¿Fue el ya mencionado Diego Marín el autor de estas pinturas? No tenemos otras referencias que las encontradas en la inscripción del tambor, pero el único Diego Marín⁴ del que tenemos noticias activo, coincidiendo en fechas con la de 1744, es el dorador que en 1730 trabaja en el retablo de la sala capitular del Ayuntamiento de Murcia y que, a partir de diciembre del mismo año de 1744, se encuentra dorando el retablo del Rosario de la iglesia de San Miguel Arcángel de Murcia⁵. Lo que nos da una pista sobre su posible relación, con el de mismo nombre de la parroquia de San Andrés de Mazarrón, es que en 1742 tasa el trabajo de Andrés López Zafra, maestro pintor y dorador, en el retablo mayor de San Antonio de Padua de Mazarrón⁶... no creemos en que sea una simple coincidencia nominal, por lo que posiblemente tenemos a un artista que, además de su actividad como dorador, tal como hemos visto en muchas otras ocasiones, es capaz de realizar composiciones pictóricas de cierta complejidad, como pueden ser los tres destacables retablos de ilusionismo arquitectónico de nuestra parroquia.

En el momento de su restauración, también se descubrió la presencia de las iniciales G M en la zona superior izquierda del retablo, muy discretamente trazadas para pasar desapercibidas; probablemente el autor de estas pudo ser un ayudante del equipo de Marín e incluso, por coincidencia de iniciales, algún pariente del mismo, pues sabemos de una saga familiar de este apellido trabajando durante el s. XVIII en nuestra Región.

⁴ Encontramos en la página 519 del libro de la profesora Concepción de la Peña, "El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena. 1670-1785", referencia a un Diego Marín del Pino como dorador.

⁵ Aguera Ros, José Carlos. "Nicolás de Rueda, entallador y retablista, (act. 1728-1755): Nuevas obras en Murcia y Cartagena". Revista Imafronte nº 3-4 y 5. 1987,88 y 89. Pag. 415 a 431.

⁶ Archivo Hco. Provincial de Murcia. Esno García Vega, prot. 2.911, ff. 149-150v



En cuanto a las pinturas decorativas de la mitad inferior de la capilla de Santa Lucía, de una traza muy inferior a las anteriormente mencionadas, pueden corresponder al propio autor del dorado de su desaparecido retablo y que decoró con pinturas murales en pan de plata corlada la hornacina donde aparece su firma. Tampoco podemos tener certeza de la personalidad de Joseph Pérez, ya que hemos encontrado referencias escritas a tres autores con esta misma firma y de fecha aproximada, todos bastante desconocidos. Un pintor llamado Joseph Ant^o Pérez Truyols, apodado el Mudo, del que apenas hay una somera mención por Baquero Almansa a la escasa calidad de su obra, otro Joseph Perez autor de un cuadro sobre San Antonio de los Dominicos de Cartagena, actualmente en paradero desconocido y por último un dorador del mismo nombre, del que tampoco hay referencia alguna a obra conocida.

IV. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y DECORATIVO.

IV.1. Retablo Mayor.

Es una obra de ilusionismo arquitectónico o arquitectura fingida, siguiendo el esquema de los retablos neoclásicos; dividido en un gran cuerpo con ático también de grandes dimensiones, el cuerpo tiene tres calles, la central de mayor tamaño, con camarín para la imagen del titular, las laterales tienen sendas hornacinas fingidas con figuras, a la derecha San Fernando y a la izquierda San Clemente, en la zona central del ático una representación a modo de cuadro con la Virgen, de apariencia apocalíptica, que sobre media luna, en relación con el texto de San Juan del Apocalipsis 12 1 "*Apareció en el cielo una gran señal: una mujer envuelta en el sol como en un vestido, con la luna bajo sus pies...*", pisa la serpiente, como referencia a la nueva Eva

vencedora del pecado, mientras es sostenida por un ángel y rodeada por querubines entre nubes; remata el ático la cruz en aspa de San Andrés, símbolo de la advocación de esta iglesia desde sus orígenes.

La advocación a San Andrés es de una gran difusión en la iglesia católica y ortodoxa, aunque no podemos determinar su relación con la casa de Villena y sus connotaciones de patronazgo con la actividad desarrollada en Mazarrón, solo en su faceta genérica de protector contra los malos espíritus. Por otra parte, la presencia de San Fernando en el retablo puede deberse al auge del rey santo, canonizado en 1671, y la relación estrecha del marquesado en ese momento con la corona, ya que en las fechas en que se ejecuta el retablo el XI Marqués de Villena es Juan Pablo López Pacheco y Osorio (Madrid, 1716 - 27 de abril de 1751), gentilhombre de cámara del rey Fernando VI, en honor a cuyo nombre pudo incluirse, así como San Clemente, íntimamente relacionado por ser el día de su onomástica, 23 de noviembre de 1248, cuando Fernando III el Santo conquista la ciudad de Sevilla.



IV.2. Retablos del crucero.

Los dos retablos que cierran los lados del crucero son iguales en su composición, de elementos arquitectónicos con sencilla decoración de guirnaldas florales y rematados, sobre la cornisa quebrada, con sendos ángeles que sostienen igualmente elementos florales, en la zona central más elevada un medallón orlado contiene texto alusivo a las advocaciones de cada uno de los retablos.

Por desgracia carecemos de información sobre el del lado izquierdo o del Evangelio, pues los restos epigráficos, que podía orientarnos en la advocación del mismo, eran muy escasos por causa de los graves deterioros sufridos en esta zona.

Si disponíamos al inicio de las obras de suficientes restos del texto sobre el retablo del lado de la Epístola, que pudimos descifrar y reconstruir gracias a la colaboración del experto latinista D. Miguel Ángel García Olmo, y que finalmente se pudo leer como: *"EAM COLENTIBUS NUMQUAM EXTREMA, ET LACRIMOSA CONFESSIO DEFUTURA SIT"*⁷, fragmento sobre Santa Bárbara de Dom Pedro Dorlando⁸ en el capítulo II del libro IV de su obra "Chronicon Cartusiense"; referencia a la santa que debió ser conocida por el autor del retablo a través de Fray Manuel Mariano Ribera, en la página 42 del "Novenario a la gloriosa virgen y mártir Santa Bárbara", publicado en Zaragoza en 1720.

No dudamos de que Santa Bárbara debiera tener un lugar preeminente en esta iglesia, por ser la patrona de los mineros.



⁷ "Huic enim, Virgini suos sponsus dedit in munere, ut EAM COLENTIBUS NUMQUAM EXTREMA, ET LACRIMOSA CONFESSIO DEFUTURA SIT". Traducida como: "A esta virgen, pues, su esposo le concedió el don de que A QUIENES LA VENERASEN NUNCA LES HABRÍA DE FALTAR UNA CONFESIÓN FINAL Y SINCERA (llena de lágrimas de arrepentimiento)".

⁸ Petrus Dorlandus, en neerlandés Dorlandus van Diest, Petrus Dorlant o Petrus van Doorland, profesor y prior de la Cartuja de Diest (Bélgica), donde murió el 25 de agosto de 1507 (había nacido en 1454).



IV.3. Retablo hornacina nave central lado derecho.

Ningún elemento de este pequeño retablo es suficientemente significativo para poder determinar la advocación a la que fue destinado; únicamente es destacable la presencia de amapolas como única flor entre la decoración vegetal.

La amapola está relacionada simbólicamente con el sueño y la muerte desde tiempos remotos, Ovidio describe el reino del Sueño como un antro escondido delante del cual apunta un pujante campo de amapolas y de otras hierbas, de las cuales la Noche extrae el sopor para esparcirlo sobre las tierras sumidas en la oscuridad.

Esta flor fue asimilada también por la doctrina cristiana, que vio en el rojo intenso de su color la imagen de la Pasión de Cristo, y por dicho motivo se representó a veces en las escenas de la Crucifixión; por otra parte, al crecer generalmente en los campos de trigo, se considera también un símbolo de Jesús ya que remite a la imagen del pan de la Eucaristía, pero puede simbolizar asimismo la sangre de Cristo.



IV.4. Capilla del Calvario.

Con acceso desde el muro izquierdo del presbiterio y apertura al crucero del lado del Evangelio, la capilla del Calvario es una de las más hermosamente decoradas en la iglesia de San Andrés.

En sus dos paredes dispuestas con ilusionismo arquitectónico en cuatro tramos, separados por pilastras fingidas, se representan los símbolos de la Pasión portados por ángeles en cada uno de los paños; sobre la pequeña puerta de acceso la escalera, en el

siguiente, los tres clavos, a continuación, ya en el muro lateral, la lanza de Longinos y por último el martillo.



IV.5. Capilla de Santa Lucía.

En la zona superior de los paños laterales de esta capilla dos grandes lunetos sirven de base a escenas pintadas, hoy irreversiblemente perdidas en su mayor parte, sobre la vida y martirio de Santa Lucía.

La del lateral izquierdo, la que más restos conserva, nos muestra el momento en que la santa, condenada por el procónsul Pascasio por ser cristiana, es empujada para ser atada a los bueyes que la habían de arrastrar hasta un lupanar, donde la someterían a vejaciones para que perdiera su virtud, de cuyo martirio es milagrosamente liberada al romperse las cuerdas por no poder moverla ni la fuerza de los soldados, ni la de los bueyes.



En el luneto de la derecha únicamente quedan restos de la figura del verdugo de la santa, blandiendo el puñal con el que le serían extraídos los ojos, sin los cuales Santa Lucía siguió viendo. Milagro por el que es considerada la patrona de las enfermedades oculares, algo que solía ser muy común en la población minera que, entre otras graves afecciones, padecían la denominada ceguera del minero, nistagmo, provocada por la falta de luz.



El resto de la capilla cuenta con profusión de elementos frutales, remarques y guirnaldas de formas blandas y flores, medallones en forma de cornucopias, etc.

IV.6. Otros.

Existen pequeños restos de decoraciones tanto en los muros de las naves de la iglesia, como en una hornacina del lateral derecho del crucero, así como las que orlan las cuatro pechinas bajo el tambor de arranque de la cúpula, cuyos cuadros con los evangelistas son de reciente ejecución, pero no se han hallado en estas decoraciones simbolismos significativos.

V. NATURALEZA Y TÉCNICA DE LAS PINTURAS MURALES.

La totalidad de las decoraciones murales son pinturas de las denominadas en seco, sin humectación de la pared, con pigmentos minerales aplicados con un aglutinante, que puede ser la caseína, cola de origen animal, almidón, etc. En muchas zonas hemos encontrado la presencia del dibujo a carbón o grafito directamente sobre el muro, debido a la pérdida de las capas más superficiales de la pintura, las que sin duda dotaban a la misma de matices y calidad, por desgracia hoy muy desvirtuada precisamente por la degradación sufrida.

Por falta de medios económicos no ha sido posible realizar la siempre conveniente analítica sobre muestras extraídas de estas pinturas, que sin duda arrojarían luz en cuanto al origen de los materiales empleados, no obstante creemos no errar al afirmar que es más que posible que los pigmentos utilizados procedan de la misma tierra mazarronera, que producía los beneficios con los que se financiaban las obras. Solo hay que observar los tonos que cubren las montañas de esta sierra minera y compararlos con los utilizados mayoritariamente en el interior de esta iglesia.

Los óxidos derivados del terreno ferruginoso de Mazarrón, del color ocre al negro, pasando por esos preciosos tonos de rojo intenso o almagra, tan presentes en el interior de San Andrés, posiblemente fueran extraídos directamente de los desechos de las mismas minas.



En el caso de los zócalos teníamos la evidencia de la aplicación original de un mortero de almagra de cierto grosor sobre esta zona, que había permanecido oculto

hasta el inicio de las obras de restauración; la coincidencia de unos trabajos en un solar muy próximo a la iglesia, en la que se encontró una auténtica cantera de este material, hizo posible que, tras solicitar a la empresa constructora la extracción de una cantidad del mismo, este fue utilizado para la nueva aplicación de este magnífico hidrofugante natural, conocido desde la más remota antigüedad y empleado en obras con el fin de proteger de la humedad y permitir la transpiración del muro u otros objetos, como en aljibes o tinajas, reponiendo en el caso de San Andrés todo el zócalo con el material extraído de la misma tierra donde se asienta la iglesia y una de cuyas denominaciones, almazarrón, dio nombre al mismo pueblo.





Solar donde apareció la gran masa de almagra y de donde se extrajo el material para la realización del zócalo.



Descubrimiento del zócalo original en mortero de almagra.

VI. ESTADO INICIAL DE CONSERVACIÓN.

Todas las pinturas decorativas habían sido enmascaradas por una serie de estratos de distinta naturaleza (yesos y/o morteros) y para que éstos agarraran mejor sobre los antiguos muros, se había picado tanto la superficie pictórica como los morteros originales. De este modo se causaron daños irreversibles al conjunto pictórico, ya que fue destruido parcialmente de forma irreversible.







Otro de los principales agentes de deterioro es la gran humedad, especialmente incidente en los muros del lado norte. Debido a la elevada porosidad de los materiales constitutivos de la obra, son fácilmente accesibles por agentes externos dañinos como pueden ser el agua, las soluciones salinas, la contaminación atmosférica, etc. La humedad afectaba especialmente a las zonas bajas desde los zócalos⁹ por capilaridad.

⁹ Hay que hacer en este punto una breve referencia a los recubrimientos originales de esta zona, una capa de almagra de intenso tono rojo, prácticamente desaparecida. Tal y como ya hemos comentado se trata de un material extraído de las mismas minas que sufragaron las obras de esta construcción, su utilización desde la antigüedad de forma continuada como hidrófugo nos habla de sus magníficas propiedades, la pérdida de este revestimiento ha acentuado los problemas generados por la ascensión de la humedad.

Por otro lado, el mortero se vio afectado por las humedades en zonas puntuales, perdiendo a causa de ello y de la temperatura su cohesión y variando su volumen; de ahí que las pinturas murales se encontraran con patologías por esta causa, destacando las numerosas grietas de distinta consideración¹⁰.



Además de los daños anteriores, encontramos de forma generalizada las siguientes alteraciones: pequeñas pérdidas tanto de película pictórica como de morteros, debido a malas intervenciones anteriores, así como por golpes y fricciones; lagunas de pérdida de película pictórica de distinta extensión; estado pulverulento y descohesión general de los pigmentos, que con el simple contacto desaparecían; erosiones superficiales; arañazos y *grafittis* en la parte baja de algunas zonas.

Tras el descubrimiento de las pinturas, pudimos observar un aspecto heterogéneo del conjunto, pues algunas zonas se encontraban más o menos definidas, mientras otras

¹⁰ Como dice Silvia Patricia Martínez García-Otero en *Agentes de deterioro y alteraciones de las pinturas murales "in situ"* del boletín nº 34 publicado por el IPHA en 2001, "la acción de la temperatura está en el origen de las deformaciones diferenciales de la obra debido a los diferentes coeficientes de dilatación de los materiales constitutivos. Las variaciones de volumen experimentadas por cada componente favorecen el desarrollo de tensiones mecánicas internas que pueden provocar fracturas del conjunto".

apenas mantenían una suave huella o impronta, incluso habían desaparecido por completo.

Por último comentar el alto grado de deficiencia de los pocos elementos decorativos en madera, pinjantes de las claves, en la cúpula sobre el crucero y en la de la capilla de Santa Lucía, y ángel colgante de la primera cúpula. Destacaba el fuerte ataque xilófago que sufría, los orificios de salida de los insectos se extendían por toda la superficie y las galerías se encontraban llenas de sus excrementos y polvillo, esto había provocado una gran pérdida de resistencia del soporte lúneo.





Además, debido a las variaciones de las condiciones medioambientales la madera se encontraba agrietada en varias zonas, con numerosos desprendimientos y pérdidas. Por otro lado, el revestimiento, de plata corlada, se hallaba oxidado y sufría erosiones superficiales que descubrían el bol de base. En el caso del ángel se había perdido completamente tanto la policromía como sus aparejos, quedando la madera vista.



En el caso del artesanado mudéjar solo se tuvo que realizar una actuación parcial en la zona de ingreso, bajo el coro, el resto se encontraba restaurado con anterioridad, encontrándose en un estado aceptable.

Las patologías que presentaba la zona a tratar eran fundamentalmente las derivadas de la eliminación de tabiquería añadida en época reciente, junto con algunas pérdidas de pequeñas piezas de tablería, una fuerte deshidratación de la fibra de la madera y gran acumulación de suciedad, ocultando la policromía original con que estaba decorada.



VII. EL PROCESO DE INTERVENCIÓN.

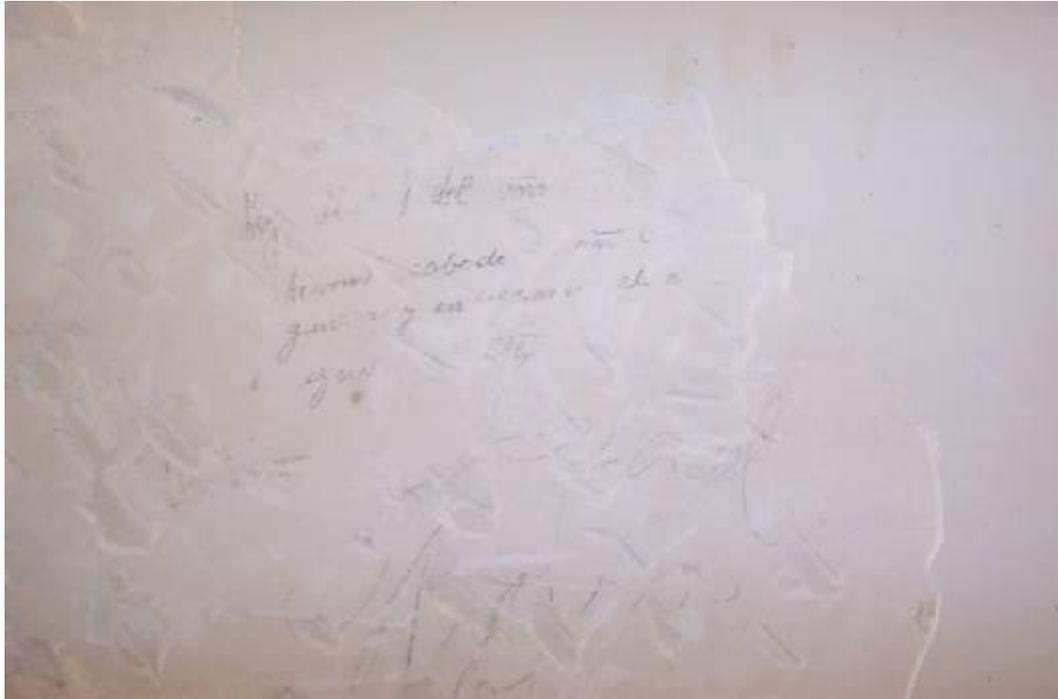
Los trabajos de restauración, sobre las pinturas y elementos decorativos murales de la parroquia de San Andrés de Mazarrón, se inician en mayo de 2005; labores que se han realizado en distintas fases, hasta su total culminación en septiembre de 2014, y en las que ha intervenido en todo momento un equipo de profesionales de Asoarte, Centro de Conservación y Restauración.

En cuanto a la intervención sobre elementos decorativos, se ha de diferenciar entre los procesos en función del soporte.

1- Sobre las pinturas decorativas:

Eliminación de yesos sobre las zonas policromadas, con suma precaución a base de bisturí y escarpelo. Puntualmente, en zonas de mayor resistencia, para desprenderlo se iba humedeciendo previamente con un hisopo. En las zonas donde en estratos inferiores se han encontrado *grafittis*, dado su interés histórico, se han ido documentando fotográficamente.





Algunos de los muchos grafitis de las más diversas épocas encontrados en toda la obra.



Sellado de grietas, se hizo de forma general saneando la zona con bisturí y escarpelo hasta penetrar en su interior, rellenando con yeso a través de espátula; donde las grietas eran de más consideración, se procedió a su grapado con varilla de fibra de vidrio, superposición de malla de nylon y relleno con carga química, siempre buscando para su perforación lugares donde no hubiese zonas de interés en las pinturas.

Limpieza mecánica tras el descubrimiento de las pinturas, eliminando así los restos de suciedad medioambiental y el polvo por la eliminación de los yesos, para que los estucos tuviesen un mejor agarre y no se desprendiesen al poco tiempo de haberlos restaurado. Se emplearon paletinas de cerdas suaves y brochas de pelo de malta, con aspiración.

Consolidación generalizada, con Primal A-33, a base de un pulverizador creando una película para proteger las capas pictóricas de la obra.

Estucado de faltas, se comenzó con un estuco sintético blanco seleccionado por su fácil y rápida aplicación; en pequeñas lagunas en una sola aplicación; en las más grandes añadiendo capas finas sucesivas para que agarrase correctamente. Las reposiciones volumétricas, tanto en cornisas como en molduras, fueron estucadas con espátula esculpiendo la forma de cada faltante, con otro tipo de estuco: masilla de resina con base al agua.

Aspiración y limpieza, para eliminar los restos de polvo acumulados tras el anterior proceso, se actúa con un hisopo humedecido en agua sobre las lagunas y los restos de pintura. Posteriormente se impermeabilizan los nuevos estucos a base de Primal A-33 al 5% en agua, dejando ver de un modo más claro las pinturas murales.

Reintegración pictórica, utilizando técnicas reversibles, como los gouaches y pigmentos naturales con aglutinante. Sobre las grandes carencias que tenían elementos de idéntica morfología reconocibles, se extrajo una plantilla de éstos y se hizo una reproducción a través de la técnica del estarcido con una muñequilla impregnada en pigmento, una vez dibujados se procedía a una reintegración diferenciada, bien sea por el tono, ligeramente inferior al original, o con la técnica del *regattino*.

Para la reintegración de fondos en paredes se utilizó el mismo tipo de pintura que llevaba originalmente, un temple con tonalidad a base de pigmentos naturales.

En los zócalos se ha recuperado la técnica tradicional original, gracias a la fortuna de encontrar en la misma zona almagra extraída de una veta de las cercanías de la iglesia, para su aplicación se realizó una disolución en Primal, por la característica transpirable de ambos elementos.

Protección final sobre las pinturas decorativas, con el mismo consolidante que se había aplicado con anterioridad.

2-En elementos de madera tallada de las zonas antes mencionadas:

Consolidación de zonas en peligro de desprendimiento, con colas naturales y empapelado.

Limpieza mecánica y química.

Desinsectación con permetrinas, a través de inyección por los múltiples agujeros de la madera e impregnación de las zonas no recubiertas.



Posteriormente se procedió a los procesos ya mencionados de sellado de grietas, reposiciones volumétricas, reposición de aparejos en faltas y reintegraciones de las mismas.

En zonas de resanado de plata se aplicaron las técnicas tradicionales de preparación, con cama de bol rojo, y colocación de pan de plata de ley, con aplicación de corla y pátina igualadora con el original.





BIBLIOGRAFIA.

-Agüera Ros, José Carlos. Un ciclo pictórico del 600 murciano. La capilla del Rosario. Murcia : Academia Alfonso X El Sabio, 1982.

-Alonso, Serafín. Noticias para la historia de Mazarrón. Mazarrón: Ayuntamiento de Mazarrón, 1974.

-Baquero Almansa, Andrés. Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos. Murcia, 1913. Ed. facsímil del Ayuntamiento de Murcia, 1980.

-González Simancas, Manuel. Catalogo Monumental de España-Provincia de Murcia. 1.905-1.907. Ed. facsímil no venal realizada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 1.997.

-Gutiérrez-Cortines Corral, Cristina. Renacimiento y Arquitectura Religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983.

-Jorquera Zamora, Antonio. Cosas y Hechos de Mi Pueblo Mazarrón. Mazarrón: Ayuntamiento de Mazarrón, 1.998.

-Legorburu, M.^a P. Criterios sobre la reintegración de lagunas en obras de arte y trascendencia del estuco en el resultado final según su composición y aplicación. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1995.

-Martínez Caviro, B. "Carpintería mudéjar toledana". Cuadernos de la Alhambra, n. 12, (1976), p. 225-266.

-Martínez García-Otero S. "Agentes de deterioro y alteraciones de las pinturas murales "in situ". PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, n 34, (2001); p. 201-205.

-Muller Profumo, L. El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600. Madrid: Cátedra, 1985.

-Pedrola, A. Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas. Barcelon: Ariel, 1998.

-Pérez Sánchez, A.E. "Iglesias mudéjares del Reino de Murcia". Arte Español, t. 23 (1960), p.. 91-111.

-Soriano, P. Introducción a la conservación y restauración de pintura (mural). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2003-2004.

-Wind, E. Los misterios paganos del Renacimiento. Barcelona: Seix Barral Barcelona, 1971.



La ejecución de estos trabajos se ha realizado en distintas fases, entre los años 2005 al 2014, y por diferentes equipos formados en ASOARTE, Centro de Conservación y Restauración. Habiendo participado como técnicos especialistas en restauración:

Ana M^a Borredat Navarro
Paloma Jiménez García.
Francisco Javier Lérica Molina.
Stephanie López Mondejar
María Patiño González
Clara Nueda Somalo.
Isabel M^a Sánchez Prieto.

Encargado de obra:

Miguel Ángel Pomares Torres.

Con la colaboración como ayudantes de:

Catalina Serrano Martínez
Beatriz Olmo López.
Loreto Olmo López

M^a del Loreto López Martínez

Es licenciada en Historia del Arte por la UMU y Master en Restauración de Patrimonio por la UPCT. Dedicada desde 1990 al campo de la restauración de arte, en 1996 funda y dirige ASOARTE, Centro de Conservación y Restauración, contando con la colaboración de un equipo multidisciplinar, especializado en cada uno de los apartados de este amplio ámbito, desde la pintura de caballete a la mural, pasando por la escultura, el mobiliario, los dorados, etc.

Entre los trabajos más significativos en restauración monumental, realizados bajo su dirección, se encuentra la restauración integral del Salón de Baile y el Tocador de Señoras del Real Casino de Murcia; las pinturas murales, retablo mayor e imaginería de la iglesia de Los Jerónimos de Murcia o la recuperación de las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Mula.