

El retablo de la Capilla del Rosario de Lorca, obra de José de Ganga

PEDRO SEGADO BRAVO

SUMMARY

The city of Lorca, a nearly exceptional exponent of Baroque in the ancient Kingdom of Murcia during the xvrrrh. and xvlllth. centuries, owes to its privileged geographical location, and also to particular conditions suggested by raising social sectors, the creation of certain monumental works, without precedents or coexistence of other similar cases inside the mentioned area and time.

A very special example is the reredos in the Rosary's Chapel, built in 1748 by José de Ganga Ripoll. This native of Orihuela culminated the architectural development of this Chapel, impeded by the acme of the homonymous Brotherhood to take the functions and status of a proper church. The mentioned master, with a previous rich artistic trajectory, brings Italian schemes in the architectural and compositionil execution of the Rosary's reredos; in sum, that one projected by the Jesuit Atidrra Pozzo, around 1699, to transform the apsis in the Roman church of St. Ignatius. The luxuriant combination and typology of decorative elements resemble better the tendencies in the French rococo oscribed to Le Pautre and Meissonier.

Once it is demonstrated that Father Pozzo's work were known in the south-eastern zone of Spain before the middle of the xvlllth. century, it seems credible that its particular diffusion is owed to the architect Jaime Bort, builder of the main façade of Murcia cathedral, voyager and connoisseur of tendencies and styles. The influence that José de Ganga received from this architect before carrying out his work at the Rosary's retuble is documentally verified and hints at the hypothesis that Bort could be the way through which the retable-maker of Orihuela became familiar to Pozzo's style. The accommodation of this style to the mentioned reredos constitutes un unicum in the ancient Kingdom of Murcia in that period.

At present, only the shell of the vault remains from the Rosary's retable of Lorca, since the rest was destroyed in 1936. The whole can be seen only in old photos.

La primitiva Capilla del Rosario, perteneciente a la Iglesia conventual de Santo Domingo de Lorca de la primera década del siglo XVII, formaba parte de la propia Iglesia ocupando un lugar del lado de la Epístola junto a la cabecera'. Sin embargo, a principios del siglo XVIII y aprovechando la coyuntura de la cesión de terrenos a favor de la Cofradía del Rosario por la familia Martínez Orenes unos años antes², se edificó *ex novo* la definitiva Capilla del Rosario pegada al muro de la Iglesia correspondiente al lado mencionado. La comunicación con la primitiva fue la única relación vinculante entre ambos espacios arquitectónicos ya que la nueva Capilla, por sus particulares características tipológicas y espaciales, adquirió bien pronto la categoría de una Iglesia con personalidad y funciones prácticamente independientes.

Las obras se iniciaron en 1707 según los planos del arquitecto Toribio Martínez de la Vega y no tuvieron una continuidad ininterrumpida debido a problemas económicos y también a pleitos suscitados entre los cofrades y los herederos de los Martínez Orenes³. Tras la conclusión arquitectónica de la fábrica de la Capilla en 1740 con una portada de piedra encargada al maestro cantero Pedro Bravo Morata⁴ y de la decoración de la cúpula por el pintor Baltasar Martínez Fernández de Espinosa, se pasó a la realización del retablo de la Capilla Mayor.

Sus trazas y ejecución se encargaron al maestro retablista José de Ganga Ripoll, natural de Orihuela y que, perteneciente al taller de escultores y artistas marcados por el estilo de los Caro, Villanueva, etc., se había destacado ya antes de la mencionada contratación por la realización de obras notables. Sirvan como ejemplo, el diseño para el retablo de la Capilla del Ayuntamiento de Murcia en 1728⁵, el retablo de la Capilla de San Fulgencio de la Catedral de Murcia de 1729⁶, el camarín de Santa Lucía de la Iglesia de San Bartolomé de Murcia, del mismo año y donde Ganga especifica que «se haría por él mismo y sus oficiales» lo cual da idea de que el artista ya contaba con su propio taller⁷, o bien en 1732 la cajonería de la Catedral de Orihuela⁸. Igualmente, en su actividad de retablista, el retablo principal de la Iglesia del Convento dominico de las Anas, el retablo lateral del lado del Evangelio de la Iglesia parroquial de San Miguel de 1745, ambos de Murcia⁹, y el retablo Mayor de la Parroquial de Huércal-Overa (Almería) tres años

1 J. Espín Rael, *Artistas y artífices levantinos*. Lorca, 1931, p. 71.

2 AHL, leg. 582, ante Juan Sánchez Botía, 1699-1701, 27 de dic. de 1700, fol. 182.

3 J. Espín Rael, cit., p. 185.

4 AHL, leg. 732, ante Antonio de Robles Vives, 1740, 1 de marzo de 1740, fol. 187.

5 J. L. Melendreras Gimeno, «El maestro retablista oriolano José de Ganga Ripoll», en *Revista de Investigación y Ensayos del Instituto de Estudios Alicantinos*, 39, 1983, pp. 199-221.

6 M.ª del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll, «Noticias sobre artistas murcianos siglo XVIII (años de 1700 a 1730)» en *Murgetana*, 71, 1987, pp. 91-125, vid. p. 124.

7 Aquí se titula como «maestro de arquitectura y talla, retablista y ensamblador». Vid. J. Sánchez Moreno, *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia, 1983, 2.ª ed., p. 93.

8 A. Nieto Fernández, *Orihuela en sus documentos*. I, Murcia, 1984, p. 104.

9 J. Sánchez Moreno, cit., p. 92.

después¹⁰, como obras inmediatas a la del retablo lorquino. Otra faceta que muestra el polifacetismo de Ganga capaz de trabajar en varios materiales fue la ejecución en yeso de los capiteles y las cartelas que decoran la Iglesia del Convento de las Anas de Murcia y las portadas del presbiterio de la misma Iglesia, en piedra, todo ello de 1738¹¹.

El retablo de la Capilla del Rosario de Lorca se realizaría, así pues, en 1749, fecha deducible de la carta de finiquito trascrita por Espín Rael y que revela igualmente la suma total que el artista percibió aun desconociéndose las condiciones impuestas a la obra por no haberse hallado el contrato^{1*}.

En la actualidad nada queda de este retablo, destruido en 1936, a excepción del cascarón de la bóveda por lo que su reconstrucción y oportuno análisis tipológico y estilístico son posibles exclusivamente gracias a las fotografías tomadas antes de su desaparición¹³.

El retablo, en su panorámica general, destaca en seguida por la suave concavidad que capacita su adaptación al marco estructural receptor, enriquecido por la presencia y ornamentación del cascarón de la bóveda, características ambas, la propiamente estructural y la decorativa, que acusan respectivamente la influencia de moldes italianos y franceses muy concretos, como veremos a continuación (Fig. 1).

El cuerpo único, rematado por la bóveda, se divide en cinco calles delimitadas por cuatro columnas de fuste acanalado y capitel compuesto, más dos ménsulas, que proyectan incluso en el cascarón la misma distribución del espacio. Sin embargo, esta estructura que, posibilita la fragmentación espacial para la inserción de las clásicas tablas o imágenes, que aquí serán relieves, no anula la impresión visual y predominante del cuerpo único donde la limpieza del espacio viene precisamente embellecida por las elegantes columnas cuya única función es la de decorar ya que carecen de finalidad sustentante. La inserción de motivos decorativos del más depurado estilo rococó contribuye también a contrarrestar con un sentido estético nuevo el clasicismo de las columnas.

El basamento, formado por un banco de la misma altura que la mesa del altar y por pedestales decorados, es acusadamente alto y en él se practicaron sendas puertas de acceso a la Sacristía y Camarín respectivamente¹⁴. Las puertas tienen una superficie dividida en compartimentos muy decorados y

10 E. García Asensio, *Historia de la villa de Huércal-Overa y su comarca*. Murcia, 1910, pp. 276-292.

11 Datos que debemos al religioso dominico P. Antonio Bueno quien actualmente hace un trabajo de investigación sobre el convento e iglesia de las Anas.

12 Espín Rael, *ob. cit.*, pp. 248 y s. Ganga recibió «por la obra realizada con sus manos» 30.750 reales, de los que 750 fueron de gratificación. La madera no había sido incluida en dicha cantidad pues era a cuenta de la Cofradía representada por su Mayordomo D. Diego Pallarés y Castañeda.

13 Agradecemos a: actual Presidente del Paso Blanco, D. José María Fernández Pallarés, la cesión de la fotografía de archivo que reproducimos en nuestro estudio.

14 A. Rodríguez G. de Ceballos. *Los Churriguera* (C.S.I.C.). Madrid, 1971, pp. 20-21, donde especifica que otra característica iniciada por José de Churriguera en el retablo de San Esteban de Salamanca es abrir puertas en los segmentos cóncavos del alto podio.



Figura 1. *José de Ganga. Retablo de la capilla del Rosario de Lorca.*

su marco superior se alza incurvándose hacia fuera, recursos que recuerdan muy de cerca las particularidades decorativas utilizadas por Meissonier, como luego veremos.

Por su parte, la notable combinación de los elementos arquitectónicos que mayormente se destaca en el cuerpo central como epicentro que atrae la confluencia e irradiación de los restantes en un todo único y armonioso, evidencia claramente, en nuestra opinión, la influencia del estilo del Padre Andrea Pozzo cuyo tratado *De Perspectiva pictorum*, publicado en dos tomos de 1693 a 1700, era ya conocido en el ambiente artístico murciano antes de 1748¹⁵. En estos particulares artísticos queremos abundar. Es un hecho que la división del espacio en calles que se irradian hasta el vértice del cascarón y la cornisa marcadamente sobresaliente que separa el cuerpo propiamente dicho de aquél, al igual que el remate del edículo central por un frontón curvilíneo y partido de cuyo centro emerge una peineta, recuerdan fielmente el proyecto que el Padre Pozzo presentó en torno a 1699 para la transformación del ábside de la Iglesia de San Ignacio de Roma y que nunca llegó a realizarse¹⁶.

Como se ve en la reproducción (Fig. 2), el cascarón de la bóveda de San Ignacio es prácticamente igual al de la Capilla lorquina, hecha la salvedad de que el primero tenía tres calles como exigía la estructura del cuerpo principal del retablo. Iguales aparecen también las separaciones de la superficie de ambas bóvedas por nervios remarcados por motivos florales que asemejan en la de Lorca cuentas de rosario acorde con la advocación de la titular. Así como el medallón de San Ignacio, con marco exuberante y el anagrama de Jesús sostenido por dos ángeles, tiene su exacta réplica tipológica en el tondo del retablo del Rosario que exhibe las figuras de Cristo crucificado y la Magdalena a sus pies y que va flanqueado por dos niños en actitud de atlante (Fig. 3).

En el cuerpo principal, el retablo del Rosario introdujo una novedad sustituyendo los fustes salomónicos de las columnas romanas por los acanala-dos y de menor longitud, más propios de columnas decorativas apoyadas sobre altos basamentos, como dijimos, y que nunca podían tener la altura de las proyectadas por Pozzo que apoyaban prácticamente sobre el suelo encima de un pedestal. Esta intencionalidad de Ganga, justificada por su dimensión de retablista y ensamblador, adecuaba las columnas como encuadre de los paneles tallados que exhibían iconográficamente la lectura de los Misterios del Rosario. De modo similar, se observa en ambos ejemplos la marcada convexidad de las cornisas, al igual que el tabernáculo en forma de

¹⁵ Como ejemplo, en el contrato que se hizo para ejecutar la caja del órgano de la Catedral de Orihuela en 1733, a parte de otras condiciones, se especificaba que «el friso se vestirá al estilo del P. Pozzo». vid. A. Nieto Fernández, *ob. cit.* p. 104.

¹⁶ Pozzo, p. Andrea, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Romae, MDCCL, figs. 70-74; ídem, *Perspectivae pictorum atque architectorum* (Der Mahler und Baumeister Perspectiv). Augspurg, 1708-1711, fis. 71-73 del Tratado II., *Carbomeri, Nino, Andrea Pozzo, Architetto (1642-1709)*, Trento, 1961, pp. 28-30 donde trata de la sistematización absidal de las iglesias del Gesú y de San Ignacio por Pozzo., *Kerber, Bernhar, Andrea Pozzo*, Berlin, 1971., *P. Porthogesi, Roma Barocca. Storia di una civiltà architettonica*. Roma, 1977, 2.^a ed., p. 268, fig. 269.

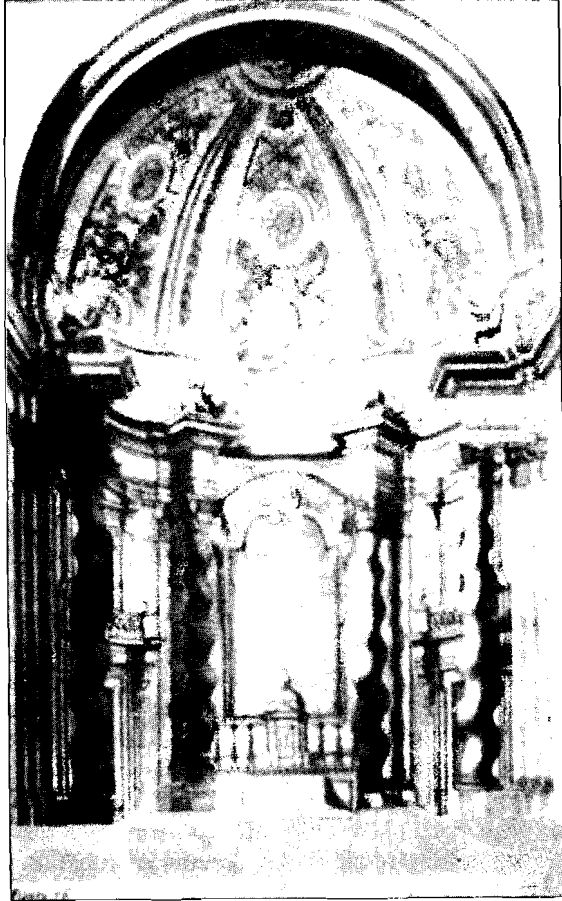


Figura 2. *Andrea Pozzo. Proyecto para el altar mayor de El Gesù de Roma.*

templete flanqueado por columnitas y dotado de cupulín que Pozzo proyectó para el Gesú pudo ser perfectamente asimilable en la realización del tabernáculo de la Capilla del Rosario. El único contraste más acusado entre los dos retablos, que como se ha intentado demostrar son sustancialmente iguales, residiría en la mayor grandiosidad del romano, dotado de mayor amplitud espacial y de la majestuosa combinación de los elementos compositivos por la mano experta de un arquitecto, marca que distingue esencialmente la obra del artista jesuita incluso en sus facetas más decorativas.

El análisis de la arquitectura barroca lorquina, contemplada pormenorizadamente y también en su conjunto, presenta como distintivo demostrable que Lorca fue retardataria en la adaptación de las peculiaridades de tal estilo a la arquitectura y artes en general. Este fenómeno no puede aplicarse, para-



Figura 3. José de Ganga. Retablo de la capilla del Rosario de Lorca. Cascarón.

dóxicamente, en el caso concreto de la absorción de un esquema del Padre Pozzo por la Capilla del Rosario. Puesto que, aun reconociendo la influencia del jesuita en todo el arte europeo y muy especialmente en el del período rococó, parece claro que su conocimiento y difusión penetraron concretamente en España con cierta demora. Delimitar exactamente los motivos de ésta, los mecanismos de esta transmisión y su éxito en la arquitectura y retablística españolas de mitad del siglo XVIII, es tarea que permanece prácticamente abierta a la investigación como ha adelantado Bonet Correa en alguno de sus estudios al tema¹⁷. Igualmente, Rodríguez G. de Ceballos resalta la influencia del Padre Pozzo en ciertos sectores de la retablística española, poniendo como ejemplo el retablo presidido por la advocación de San Francisco de Regis, de la Iglesia del Noviciado de Madrid, pedido a José de Churriguera en 1719¹⁸. Lorca, en consecuencia, daría en este ejemplo concreto una muestra de contemporizar artísticamente con el ritmo de los tiempos.

17 A. Bonet Correa, «El P. Pozzo y la arquitectura argentina», en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 23, Buenos Aires, 1970, pp. 28-35, donde el autor acentúa la influencia de Pozzo tanto en la arquitectura como en la composición de retablos. Es más, tratadistas de arquitectura cuya obra estaba difundida en España como Teodoro Ardemans (1719) o el propio Palomino (1715-24) refieren a la obra de Pozzo con suficiente conocimiento de estilo.

18 A. Rodríguez G. de Ceballos, *ob. cit.*, pp. 31 y s., lám. 33.

Ante estos presupuestos, es lógico que el estilo de Pozzo pudiese haber llegado a conocimiento de Jaime Bort por los cauces más variados (bocetos, artistas itinerantes, los desplazamientos del propio artista o, quizá, vías más oficiales), ya que está probado que éste acusó en una etapa concreta de su obra las innovaciones del arquitecto italiano. José de Ganga, por su parte, cuya producción artística de madurez refleja indudables influencias del arquitecto castellanense, según habíamos dicho, pudo presumiblemente asumir las directrices de Pozzo por este camino. El puente estilístico de transmisión de la pretérita corriente italiana hasta los focos artísticos del Levante y Sur de la Península, concretados ya en obras ya en autores, ha sido contemplado referencialmente hasta el momento en estudios parciales¹.

Así pues, por las características mencionadas de su peculiaridad arquitectónica, concluyendo este punto, puede afirmarse que el retablo lorquino de la Capilla del Rosario une a su gran belleza la peculiaridad de que, dentro del desarrollo diacrónico de la retablística de la ciudad, constituye la adaptación de una nueva tipología impulsada en no poca medida por la obra de Jaime Bort.

En la utilización de los recursos decorativos, por su parte, el retablo del Rosario se presenta a un tiempo exuberante y abierto a influencias artísticas del exterior que venían en este caso concreto de Francia. La parte más llamativa es la cartela oval, un medallón propiamente dicho por su forma, que remata la hornacina destinada a exhibir la imagen de Nuestra Señora del Rosario y que ocasionalmente se tapaba con un bocaporte². El marco del medallón se distingue por el ilogismo sistemático de las zonas ornamentales, que combinan fragmentos en que se abusa de lo contorneado con otros en que predomina lo rectilíneo. Es exactamente una adaptación de las connotaciones estilísticas propias del rococó o estilo llamado también al *goût moderne* que irrumpió en París a principios de 1730 y que pronto gozó de una aceptación que rebasó fronteras³. Su penetración en la zona murciana bien pudo llegar también de la mano de Bort, precisamente en un período del arte español fuertemente marcado por las corrientes francesas, como es sabido, y no carente de artistas viajeros que condicionaban a su paso la

19 E. Gómez Piñol, *Estudio Introductorio del Catálogo de la Exposición Salzillo (1707-1783)*. Murcia. mayo-junio de 1973. A. E. Pérez, Sánchez, «Arte», en *Murcia*, Madrid. 1976, pp. 268 y ss., concretamente para Bort. A. Martínez Ripoll, ((Urbanismo utópico diociesesco: la nueva plaza de la Alameda del Carmen en Murcia», en *Anales de la universidad de Murcia*, vol. XXXVI, 3-4, 1977-78, pp. 297-324. C. Belda Navarro, «Escultura», en *Historia de la Región Murciana*, vol. VII, Murcia. 1980, p. 508. M." de la Concepción de la Peña Velasco, «La biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras del siglo XVIII en Murcia», en *Imafronte*, I, 1985, pp. 73-86, donde dice que el Tratado de Arquitectura del Padre Pozzo, en dos tomos, al igual que en un Guarini, formaban parte de la biblioteca del citado maestro.

20 Este representa una apoteosis de la misma advocación mariana en un lienzo atribuido al pintor lorquino Baltasar Martínez Fernández de Espinosa.

21 M." Thérèse Mandroux-Franca, «Information artistique et «mass-media» au XVIII siècle: la difusión de l'ornement grave rococo au Portugal», en *Actas do Congresso a Arte em Portugal no sec. XVIII, II Tomo*. Tirada de *Bracara Augusta*, vol. XXVII, 1973. pp. 412-32, más láms.

difusión de láminas, bocetos o interpretaciones personales de lo que testimonialmente habían visto.

Esto explicaría la inspiración próxima de José de Ganga para la decoración del retablo lorquino que constata así, casi sorprendentemente, una incorporación más rápida de las modas ornamentales en curso que las relativas al propio boceto arquitectónico. En efecto, los roleos vegetales y las formas florales esparcidas de donde ocasionalmente penden cintas, y la amplitud de las superficies casi rehundidas del marco circundante del medallón que simula casi un encaje, y por su posición central ocupaba una visualización privilegiada dentro del retablo, destacan intencionalmente el juego decorativo característico del rococó y, de modo amplio, del rococó francés²².

La misma abundancia y sistemática combinación de elementos sujeta a un orden anárquico, impera y se repite en las calles laterales concretamente como enriquecimiento decorativo y complemento de los paneles trabajados que muestran historiadamente los Misterios del Rosario. La armonía total se logra por la meditada interrupción de las cornisas pertenecientes a los frontones laterales que cierran igualmente los relieves iconográficos superiores. La ornamentación de los frisos, los marcos que enriquecen el dintel de las puertas inferiores de acceso al Camarín y Sacristía, con el particular trabajado de la madera y la sabia elección de los capiteles compuestos, debían sin duda lograr un efecto visual pletórico, casi abigarrado en el detalle y donde, sin embargo, la limpieza panorámica del conjunto nunca es anulada ni se imposibilita la contemplación y lectura del mensaje iconológico que justificaba la advocación del retablo.

Los Misterios del Rosario se tallaron en las cuatro calles laterales del retablo, en el medallón-cartela central que remata la hornacina y en las correspondientes del cascarón. El criterio de ubicación, posiblemente selectivo, distribuyó en el cuerpo del retablo los Misterios Gozosos y los Dolorosos, subiendo los Gloriosos a la bóveda. Las dificultades intrínsecas que obligan a realizar la lectura iconográfica por la contemplación de una foto, donde las dos calles extremas laterales de derecha e izquierda están prácticamente ocultas por las volutas sobresalientes, entorpecen todavía más una interpretación de por sí difícil cuando el orden o prioridad de cada ciclo quiere someterse a probables criterios selectivos basados intencionalmente en una valoración iconológica. Así pues, los Misterios Gozosos y Dolorosos, a excepción del quinto o último de ambos ciclos, van alternándose en los ocho paneles de las calles centrales del retablo. La lectura correcta, en nuestra opinión, debe hacerse comenzando desde los recuadros inferiores y avanzando siempre desde los tableros interiores (ocultos en la fotografía) hacia los

22 La fuente francesa como inspiración original del rococó, aunque clara, no debe ser supervalorada hasta el punto de anular la influencia italiana. El propio Kimball, reconocido estudioso de dicho estilo, afirma que algunos de los artistas que emplearon el rococó, como el caso concreto de Pierre Lepautre, tomaron los motivos de inspiración del alto barroco italiano, como cornisas sobre consolas, cartelas blasonadas, baldaquinos con flecos y cabezas aladas de querubines. Vid. F. Kimball, *Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo*. París 1949, p. 119.

centrales, tanto en el lado del Evangelio como en el de la Epístola. Esto presupone una estrecha vinculación iconológica entre las escenas que relatan momentos o acontecimientos básicos en la historia de la Redención y que aparecen sujetas a un riguroso orden cronológico en que Jesucristo está íntimamente ligado a su Madre en su existencia temporal o, si se prefiere ya que la advocación mariana preside toda la capilla, la vida de la Virgen en sus momentos trascendentales aparece estrechamente vinculada a la de su Hijo, justificándose así el culto de hisperdulía tan estimado en la Orden Dominicana.

Los cuatro primeros Misterios Gozosos son claramente identificables, en consecuencia, siempre en el orden propuesto, como la Anunciación (oculto), la Visitación de María a su prima Isabel, el Nacimiento (oculto) y la Presentación-Circuncisión del Niño. En idéntico orden de lectura, pero en los recuadros superiores, se tallan los cuatro primeros Misterios dolorosos: la Oración del Señor en el huerto (oculto), la Flagelación, la Coronación de espinas (oculto) y las Caídas con la cruz auestas camino del Calvario. El quinto Misterio de ambos ciclos se ejecuta locativamente en la zona central de todo el retablo y siempre en sentido ascendente. Jesús niño entre los doctores de la ley y Jesús crucificado con la Magdalena a sus pies, no sólo están realizados con respecto a los anteriores por su posición de privilegio dentro de todo el retablo al coincidir con el eje central, sino también por la exuberancia del marco rococó que circunda ambos medallones. En las dos escenas, de profundo contenido didascálico, podría existir una cierta vinculación iconológica resumida en el alcance universal que el mensaje de Cristo, expuesto por El mismo de modo incipiente en su infancia ante los sabios judíos, alcanzó por el acto de la redención a través del cual la doctrina de salvación se abrió para toda la humanidad. La presencia de María Magdalena al pie de la cruz, variante iconográfica de las clásicas de la Virgen o de San Juan, se justifica en este caso por ser la Patrona de la provincia dominica de Andalucía a la que pertenecía Murcia. Como depositaria de las primeras palabras de Cristo tras su resurrección, y consecuentemente de una doctrina que era el objetivo de la Orden de Predicadores, la Magdalena fue elegida como su patrona (Fig. 4).

En el cascarón de la bóveda, el artista representó los Misterios Gloriosos pero su continuidad argumental en la secuencia iconográfica no responde al mismo criterio que el seguido en los dos ciclos anteriores. Aquí, la Resurrección del Señor (Fig. 5) y su Ascensión al cielo quedan relativamente ocultos en las dos zonas extremas laterales de izquierda y derecha del espectador respectivamente. Los tres Misterios restantes (Figs. 6 y 7), de profunda iconología mariana, ocupan las tres calles principales del cóncavo espacio central distribuidos como sigue: la Venida del Espíritu Santo en que María preside el grupo apostólico y su Asunción flanquean respectivamente a izquierda y derecha el relieve principal que sublima la apoteosis de María o su Coronación solemne, una vez *asunta*, por la Trinidad. Está clara la intencionalidad iconológica que, en un retablo realizado bajo la advocación del Rosario, quiso acentuar la importancia de la Virgen como corredentora

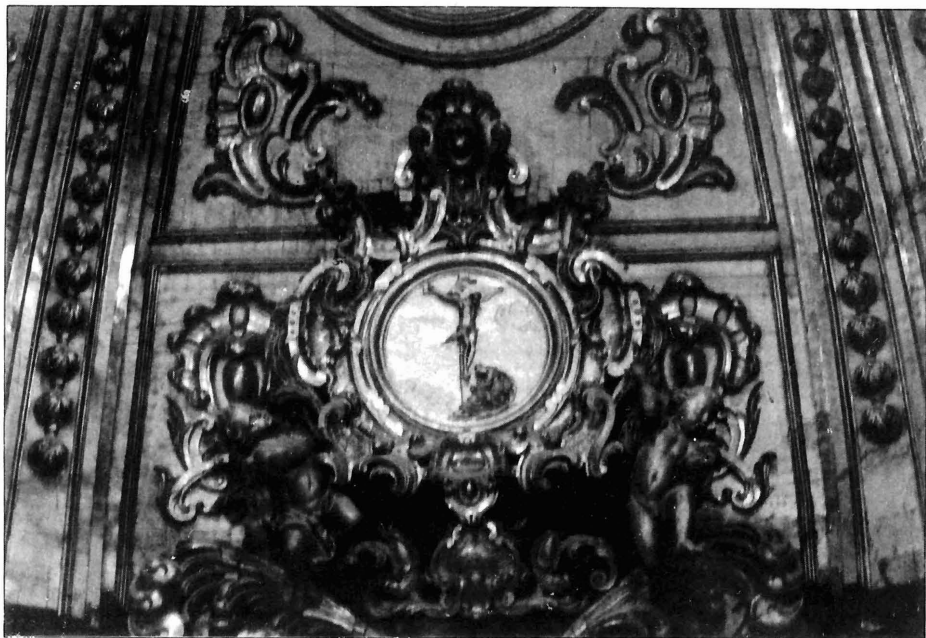


Figura 4. José de Ganga. Retablo de la capilla del Rosario de Lorca. Detalle del cascarón.



Figura 5. José de Ganga. Retablo de la capilla del Rosario de Lorca. Detalles del cascarón.



Figura 6. José de Ganga. Retablo de la capilla del Rosario de Lorca. Detalles del cascarón.



Figura 7. José de Ganga. Retablo de la capilla del Rosario de Lorca. Detalles del cascarón.

y sustentadora de la Iglesia desde sus orígenes y llevó para ello estos relieves a la parte del cascarón cuya visualización era más amplia y solemne.

Es aquí también donde José de Ganga pudo ejercitar todo su arte en la combinación pletórica de elementos decorativos de impronta rococó intercalados entre los medallones propiamente dichos para lograr un conseguido efecto de conjunto. La carnosa ejecución de roleos, placas y veneras enlazadas a motivos vegetales, y cartelas de sabor manierista coronadas por conchas y rosetas delimitadas por finas molduras y rematadas por el llamado *bic de corbin* tan utilizado por Berain y posteriormente por Lepautre²³, nunca llega a anular el protagonismo de los tres medallones centrales donde, precisamente por su carácter rotundo, el artista pudo labrar las figuras en grupos caracterizados compositivamente por una tendencia a la ampulosidad y a la exuberancia de los paños que visten a los personajes. Son grupos casi redondos, que se adaptan así al espacio circundante, conseguidos por una estrecha vinculación lineal entre las diversas siluetas individualizadas que componen cada uno de los Misterios y que se funden unas en otras con movimientos de cierta sofisticación. Esto es especialmente visible en los Misterios cuarto y quinto. En el tercero, por su parte, se consigue una mayor riqueza iconográfica esquematizando la casa que albergaba al llamado colegio apostólico en la columnita de la izquierda, a la vez que un improvisado techo o dosel se asimilaría al conjunto de cirros en movimiento de donde desciende el Espíritu. Estas características, acomodadas perfectamente a la iconología triunfante de estas escenas, eran menos destacables en los Misterios Gozosos y Dolorosos que, sometidos también a otro encuadre, obligaban más bien a tallar las figuras con tendencia a lo vertical.

El doble marco redondo que cierra los cinco Misterios del cascarón de la bóveda contribuye igualmente a resaltar su mensaje conceptual y al embellecimiento del conjunto.

23 Vid. *Kimball, ob. cit.*, pp. 63-64 y 86.