

# LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ANTOLÍN DE MURCIA Y LA RENOVACIÓN DEL ARTE RELIGIOSO LOCAL DURANTE LA POSGUERRA ESPAÑOLA

Miguel López Alcázar

Historiador del Arte

**Resumen:** La parroquia de San Antolín de Murcia, una de las más antiguas de la diócesis de Cartagena, ha sido también una de las más castigadas por distintos avatares históricos. Desaparecido el primigenio templo en el siglo XVIII, el obispado aprobó la construcción de una iglesia barroca, de mayores dimensiones que la primitiva, demolida en 1937. Acabada la Guerra Civil, el sacerdote Antonio Sánchez Maurandi, encargado de la feligresía entre 1941 y 1966, resucitó el proyecto impulsado por los vecinos de San Antolín recién acabado el conflicto y asumió la dirección de un magno plan de reconstrucción de la iglesia, para el que solicitó la ayuda de todo católico que estuviera dispuesto a desagraviar a Dios por la persecución religiosa de la contienda. Contando con la asesoría del pintor Manuel Muñoz Barberán, concibió uno de los referentes artísticos regionales del siglo XX, en el que confluyen viejos estilos y nuevas formas, la tradición y la contemporaneidad.

**Palabras clave:** San Antolín, Murcia, diócesis de Cartagena, Guerra Civil, Antonio Sánchez Maurandi, Manuel Muñoz Barberán.

**Abstract:** The parish of San Antolín of Murcia, one of the oldest in the diocese of Cartagena, has also been one of the most punished by different historical avatars. The original temple disappeared in the 18th century, the bishopric approved the construction of a baroque church, larger than the original one, demolished in 1937. After the Civil War, the priest Antonio Sánchez Maurandi, in charge of the parish between 1941 and 1966, resurrected the project promoted by the neighbors of San Antolín just finished the conflict and assumed the direction of a great plan of reconstruction of the church, for which he requested the help of every Catholic who was willing to make amends to God for the religious persecution in the war. With the advice of the painter Manuel Muñoz Barberán, he conceived one of the regional artistic references of the 20th century, in which converge old styles and new forms, tradition and contemporaneity.

**Keywords:** San Antolín, Murcia, diocese of Cartagena, Guerra Civil, Antonio Sánchez Maurandi, Manuel Muñoz Barberán.

## San Antolín, de la Reconquista a la Guerra Civil

El asentamiento de las tropas castellanas en la taifa murciana con la firma del pacto de Alcaraz (1243) y la sofocación de la revuelta mudéjar por Jaime I de Aragón (1266) puso fin a la hegemonía andalusí en el sureste peninsular, reforzando el cristianismo mediante la exportación de devociones castellano-aragonesas y el auge de las locales alentado con la restitución de la extinta diócesis de Cartagena gracias a la bula «Spiritus Exultante» promulgada por Inocencio IV (1250). Probablemente, una de las devociones traídas por los castellanos a tierras murcianas fue Antolín de Pamiers —mártir ajusticiado a orillas del río Ariège debido a su postura contraria a la doctrina arrianista—, popularizada a raíz del hallazgo de sus restos mortales por el rey Sancho III de Navarra durante una cacería en la zona que ocupa la actual ciudad de Palencia, allá por el siglo XI. En Murcia, el culto a San Antolín quedó establecido en un templo extramuros situado en el arrabal de la Arrixaca —en principio poblado por mozárabes y luego por los musulmanes obligados a abandonar la medina como

castigo por la sublevación de 1266—. Por tanto, la parroquia sanantolinera es una de las más antiguas de la diócesis cartaginense, existiendo constancia de esta, al menos, desde 1396 (Westerveld, 1997).

La ruina conllevó el cierre y demolición de la primigenia iglesia en enero de 1743, aprobando el obispado el establecimiento de los feligreses en la ermita de San Ginés y la construcción de un nuevo y artístico templo en clave barroca (Figura 1), acorde a la magnificencia y monumentalidad de la nueva arquitectura sacra, espejo de la ciudad de Murcia en su condición de sede episcopal (Rivas Carmona, 2008), en la que intervinieron maestros relacionados con la obra del Imafronte catedralicio —paradigma tipológico de las portadas-retablo dieciochescas— como Pedro Pagán, cuyo diseño de planta fue desechado en favor del que hiciera Ginés Martínez, constructor de oficio. Por otro lado, cabría destacar la llegada de Baltasar Canestro —aparejador del insigne arquitecto real Francesco Sabatini— para hacerse cargo de la segunda fase de la construcción del palacio episcopal. Posiblemente influyó en la terminación de San Antolín, concretamente en la estética de las fachadas y torres-campanario, tipológicamente similares a las proyectadas por Sabatini para la basílica de San Francisco el Grande de Madrid, pudiéndose considerar este antiguo templo como una perfecta simbiosis de tradición local e implantación de modelos cortesanos.

Consagrada por el obispo Manuel Rubín de Celis en 1774, la iglesia pervivió, desafortunadamente, hasta 1937. La policía urbana llevó a pleno la propuesta de demolición de la iglesia barroca, expoliada el año anterior y convertida en cuartel de pioneros de las JSU<sup>1</sup>, la cual fue aprobada por la corporación municipal liderada por el alcalde socialista Fernando Piñuela (*El Liberal de Murcia*, 27 de marzo de 1937, p. 3), cometiéndose por tanto uno de los mayores sacrilegios contra el patrimonio histórico-artístico en suelo murciano al reducir a escombros una obra arquitectónica reflejo del fulgor del reino de Murcia en su particular siglo dorado, el XVIII. Respecto a las piezas y demás elementos que atesoraba, perdidas en la Guerra Civil, merecen especial mención la Divina Pastora de Salzillo, el cuadro del altar de la cofradía de Ánimas pintado por José Muñoz y Frías (Fuentes y Ponte Parte Segunda, 1880), el viejo reloj municipal instalado en una de las torres<sup>2</sup>, el retablo mayor debido a la autoría de Lorenzo Alonso y Antonio Lerma en 1797 con la imagen de San Antolín contratada con Antonio Caro en 1711 (De la Peña Velasco, 1992) y la imaginería salida del taller de la familia Sánchez Araciél en la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, hubo otras que la Junta Delegada de Incautación logró salvaguardar en el Museo Provincial y la Santa Iglesia Catedral —habilitados como depósitos de obras de arte entre 1936 y 1939—, sobresaliendo piezas notables como el grupo escultórico de Santa Bárbara y San Antonio de Padua, de Salzillo; San José, de Roque López; el paso del Calvario que procesiona cada noche de Lunes Santo con la cofradía del Perdón, conformado por efigies salidas de la gubia de Francisco Salzillo, su discípulo Roque López y el imaginero Francisco Sánchez Araciél; o el artístico ostensorio de Andrés Ximénez de Cisneros, primordial para el estudio de la platería murciana dieciochesca (Pérez Sánchez, 1999).

<sup>1</sup> Siglas de «Juventud Socialista Unificada», organización política juvenil.

<sup>2</sup> El reloj perduró hasta la demolición de la iglesia en 1937.



Figura 1. Antigua iglesia parroquial de San Antolín Mártir de Murcia (1745-1774), demolida durante la Guerra Civil Española. Fuente: Academias del Jardín.

### **El plan reconstructor de Sánchez Maurandi**

Acabada la Guerra Civil, la junta parroquial liderada por el párroco José Moreno Fernández expresó su anhelo de reconstruir el templo de San Antolín dinamitado en 1937, pero la crisis económica de posguerra venció y el proyecto no se pudo materializar. Sin embargo, la feligresía prosiguió su actividad, quedando establecida temporalmente en la ermita del Pilar y luego en la iglesia del Salvador –Verónicas– por decreto del obispo Miguel de los Santos Díaz y Gomara (*Línea*, 7 de febrero de 1940, p. 6).

En el año 1941, Antonio Sánchez Maurandi –párroco saliente de la Magdalena de Cehegín– sustituyó a Moreno Fernández como ecónomo de San Antolín. Hombre de fuertes convicciones religiosas, amante del arte e impulsor de rehabilitaciones de templos de la diócesis como la rectoral de Hoya-Gonzalo, Santa María Magdalena de Cehegín o el Real Monasterio de la Encarnación de Mula, la feligresía vio en Maurandi un referente sólido, apto para dirigir la reconstrucción de la iglesia, capaz de unificar a todo el pueblo murciano para cumplir tan loable misión. Pretendiendo

convertir San Antolín en símbolo indiscutible de la persecución religiosa durante la guerra, emprendería una campaña a través de la prensa mediante férreos discursos que pretendieron inculcar la participación de los católicos en el proyecto como una obligación moral en señal de desagravio (*La Verdad de Murcia*, 26 de noviembre de 1941, p. 5), recibiendo el apoyo de núcleos de población en los que sirvió como párroco —Yeste, Bullas, Lorca, Cehegín— y de centenares de residentes en Navarra y País Vasco, centros neurálgicos de la ideología carlista que defendió hasta su fallecimiento.

El 19 de marzo de 1942, se procedió a la colocación y bendición de la primera piedra de la nueva iglesia de San Antolín, en el solar que ocupó antaño el templo barroco destruido (*Línea*, 20 de marzo de 1942, p. 2). El acto fue meramente simbólico, debido a que no fue hasta el mes siguiente cuando le fue concedida a Maurandi la licencia pertinente para levantar la actual parroquial en dicho solar, aprobando por otro lado la corporación municipal presidida por el alcalde Agustín Virgili Quintanilla la supresión de cualquier tributo de índole local relacionado con la obra (*Línea*, 14 de abril de 1942, p. 2).

A mediados de 1943, Sánchez Maurandi inició una nueva campaña para costear las seis columnas de piedra de la nueva iglesia sanantolinera, acuñando el término «sansón» para referirse a aquellos que entregaron el importe requerido por el párroco para sufragar alguna de ellas, aludiendo a las columnas del templo de Dagón derribadas por el israelita Sansón (*La Verdad de Murcia*, 17 de junio de 1943, p. 2), aunque con posterioridad se asoció igualmente a cualquier persona que ofreciera desinteresadamente el valor monetario fijado para cada columna, con la idea de saldar deudas, especialmente la contraída con la construcción de nuevos altares.

Hasta la consagración del templo por el obispo Díaz y Gomara el 7 de julio de 1946, Maurandi buscó incansablemente apoyo económico que enriqueciera las arcas parroquiales y permitiera acelerar el curso de unas obras que, en menos de un lustro, había sufrido una paralización debido a la escasez de recursos. Sin recibir contestación alguna a la mayoría de los anuncios publicados en la prensa local, el párroco pensó que todo estaba perdido y vio como única alternativa un reimpulso del proyecto en mayo del año 1944, mediante el «Día de la Parroquia de San Antolín», campaña de recaudación de limosna en la que las distintas parroquias de la diócesis de Cartagena aportaron su grano de arena en la reconstrucción (*Línea*, 12 de mayo de 1944, p. 2). Sin embargo, el buen resultado de la campaña no fue suficiente para Sánchez Maurandi, quien continuó con la búsqueda de seis personas que afrontaran, desinteresadamente, el desembolso de cada columna (*La Verdad de Murcia*, 25 de mayo de 1944, p. 2).

Después de la consagración del templo, la política recaudatoria de la reconstrucción de San Antolín entró en declive recién iniciada la fase de ornamentación del interior de la nave, debido a los elevados costes que se vio obligado a asumir. Es por ello que reformuló el sistema vigente bajo la denominación de «Banco de la Providencia», entidad emisora de acciones de distinto valor que los feligreses y todo católico que lo deseara podían adquirir. Con estas acciones,

Maurandi consiguió reducir notablemente el amplio número de deudas contraídas a consecuencia de la adquisición de elementos ornamentales tales como las nueve lámparas de araña labradas en la Casa Orrico de Valencia (1955) o el Vía Crucis de alabastro de García Mengual (1956), incluyendo los gastos de construcción de altares, fachada y torre-campanario, entre otros.

### La arquitectura en San Antolín

En base a un proyecto inicial del arquitecto Pedro Cerdán Fuentes, y contando con el asesoramiento artístico del joven pintor Manuel Muñoz Barberán, con quien colaboró tiempo atrás en las obras de rehabilitación de Santa María Magdalena de Cehégín —recomendado por un amigo suyo, el cronista lorquino Joaquín Espín Rael— (*Hoja del Lunes*, 20 de noviembre de 1967, p. 2), Maurandi supervisó en primera línea la construcción de la actual iglesia de San Antolín Mártir (Figura 2), tercer templo en cerca de ocho siglos de historia de la parroquia murciana, desde su fundación en la Edad Media (*El Monasterio del Niño*, 13 de junio de 1959, p. 3).

El templo de la posguerra difirió absolutamente del dinamitado en guerra, estableciendo una ruptura tipológica con su barroco predecesor, de planta de cruz latina y capillas laterales adosadas a la nave central. Los promotores apostaron por la traza de un espacio diáfano, seccionado en tres amplias áreas por dos hileras de colosales columnas pétreas (Figura 3). El campo central, de mayor amplitud que el resto y reservado a los fieles participantes en la liturgia, quedaría flanqueado por dos amplios espacios que ejercen como deambulatorios longitudinales comunicados con los accesos laterales de la cancela, por los que el fiel penetra en el interior de la iglesia, evitando el tránsito por la vía central que desemboca en la grada del presbiterio. En consideración a su estilo arquitectónico, San Antolín presenta claras reminiscencias de la arquitectura paleocristiana posterior a la promulgación del Edicto de Milán, teniendo en cuenta que Sánchez Maurandi seguramente visitara las basílicas en su viaje a Italia de 1934 y quedara fascinado por su majestuosidad, no resultando extraño que, a la hora de dirigir la reconstrucción de San Antolín Mártir, planteara levantar un templo inspirado en las monumentales basílicas romanas, de acuerdo con aquel modelo convencional implantado en el siglo IV, en respuesta al rechazo de los imperantes esquemas paganos. Por tanto, el estilo original en el que iba a quedar adscrita la nueva parroquia varió con la inclusión de diversos elementos divergentes que configuraron la impronta ecléctica que presenta en la actualidad.

### Interior del templo

Accediendo al interior de la iglesia por la puerta lateral izquierda, el primer oratorio que halla el visitante es una mesa de altar bendecida en el año 1960, en la que figura un relieve de piedra inspirado en una pintura conservada en el santuario del Balate de Mula que escenifica la aparición del Niño Jesús de Belén al pastor Pedro Botía en el siglo XVII. En este altar figura una imagen del Niño de Mula, devoción traída por el cura Maurandi desde su población natal, realizada por el escultor

murciano José Noguera Valverde, inspirada en la que hiciera José María Ponsoda en 1940 para el municipio muleño. La efigie fue bendecida por el obispo Díaz y Gomara el 28 de diciembre del año 1947, apadrinando la ceremonia el director de la Real Fábrica de la Pólvara y Salitre, Ernesto Llamas del Toro, en compañía de su esposa (*La Verdad de Murcia*, 25 de diciembre de 1947, p. 3).



Figura 2. Actual iglesia parroquial de San Antolín Mártir de Murcia (1942-1965, torre-campanario concluida posteriormente, en el año 2011). Fuente: Miguel López Alcázar.

En el segundo altar recibe culto la *Inmaculada Concepción*, una de las últimas obras escultóricas encargadas a Francisco Salzillo y Alcaraz, en 1782; apuntando diversos entendidos que, a causa de su avanzada edad y la cercanía de su fallecimiento, pudo ser concluida por su discípulo, Roque López (Fuentes y Ponte Parte Segunda, 1880). Ubicada primitivamente en una hornacina del edificio de la Carnicería, hasta su derribo en 1893, el ayuntamiento de la capital se hizo cargo de la talla después de esto y pasó a recibir culto en la ermita del Pilar, donde permaneció hasta su traslado a la iglesia de San Antolín en el año 1951 (*Línea*, 29 de noviembre de 1951, pp. 2-6), cedida por la corporación municipal. Debido al deplorable estado de conservación

que presentaba, fue intervenida por Muñoz Barberán en 1953, a su regreso de una exposición antológica de Salzillo celebrada en la capilla del palacio episcopal (*El Monasterio del Niño*, 13 de mayo de 1954, p. 8). En cuanto al oratorio, su construcción fue incentivada por el que fue arcipreste de Caravaca, Tomás Hervás García, quien ofreció al «Banco de la Providencia» un donativo de cien pesetas para tal efecto (*El Monasterio del Niño*, 13 de mayo de 1956, p. 8). Por otra parte, Muñoz Barberán fue el autor del ciclo pictórico del altar, concluido en la primavera del año 1957 con *El Nacimiento de Jesús y La Visitación de María a su prima Santa Isabel* completando el trabajo que inició meses atrás con *La Coronación de María por la Santísima Trinidad, Presentación en el Templo y La Anunciación* (*El Monasterio del Niño*, 13 de abril de 1957, p. 5). Por otro lado, la acreditada Casa Orrico de Valencia, dirigida por el orfebre Manuel Orrico Vidal, labró los elementos decorativos del marco arquitectónico del altar, asociados a la Inmaculada (*El Monasterio del Niño*, 13 de julio de 1961, p. 11).

El tercer oratorio, concebido como un tríptico, es presidido por un lienzo de grandes dimensiones de San Miguel Arcángel debido a la autoría de Muñoz Barberán en el año 1948, con la idea de testimoniar quien fue el mecenas del retablo, el comerciante Miguel Vera Ciller (*Hoja del Lunes*, 14 de junio de 1948, p. 2). En el nicho derecho del altar figura *San Antonio de Padua*, obra adjudicada al maestro Salzillo gubiada para el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo, subastado durante la Desamortización del año 1836, venerada desde entonces hasta el estallido de la Guerra Civil en la primera capilla del lado izquierdo del templo de San Antolín (Fuentes y Ponte, Parte Segunda 1880). El nicho izquierdo lo ocuparía *San Vicente Ferrer*, imagen restaurada y enlucada por el joven artista Antonio García Mengual (*Línea*, 4 de abril de 1954, p. 10), la cual causó un pleito entre los hermanos de la archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo —legítima propietaria de la obra— y Antonio Sánchez Maurandi, debido a que fue vendida por el escultor a la parroquia de San Antolín, sin contar con la autorización de la entidad religiosa, la cual reclamaría varios meses la titularidad de la efigie, sin llegar a ningún acuerdo. Por último, al poco de bendecirse el altar, Muñoz Barberán realizó un cuadro de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro para el ático del retablo, desestimando aquel planteamiento inicial de representar a la patrona de la ciudad de Murcia y su huerta, la Virgen de la Fuensanta.

El retablo colateral izquierdo a la capilla mayor, contiguo al acceso a la sacristía, fue consagrado al titular del templo, San Antolín de Pamiers. La imagen que lo preside fue realizada por Antonio Carrión Valverde en el año 1944, sufragada por la «sansona» Fuensanta Ortiz en sustitución del destruido en guerra (*El Monasterio del Niño*, 13 de agosto de 1956, p. 10), bendiciéndola el vicario general de la diócesis, Antonio Álvarez Caparrós, en la iglesia de Verónicas (*Línea*, 1 de septiembre de 1944, p. 1). Respecto al ático del altar, Manuel Muñoz Barberán pintó un cuadro de la Santísima Trinidad que, bien podría datarse, hacia 1950.

La capilla mayor, quizás el espacio en el que Maurandi puso mayor dedicación, viene a ser una apoteosis de la magnificencia que el sacerdote confirió a este templo contemporáneo. Como alternativa al clásico retablo tallado en madera y luego

dorado, solicitó al alcalde Virgili la concesión de unos sillares de piedra depositados en el Museo Provincial, originarios de la portada del palacio del Marqués de los Vélez sito en la céntrica plaza de Santo Domingo, expoliado y demolido durante la Guerra Civil; aprobando la corporación municipal esta propuesta (*Línea*, 6 de junio de 1943, p. 2). Con todos los bloques en su poder, Sánchez Maurandi optó por rehabilitar la fachada como retablo mayor del nuevo templo, colocando en el ático el relieve del milagro de San Antolín salvaguardado por la Junta Delegada de Incautación, perteneciente a la portada principal de la vieja iglesia (*Línea*, 6 de abril de 1944, p. 10). Por otro lado, el presbítero planteó a la cofradía del Perdón —erigida canónicamente en San Antolín— que las imágenes que integraban el paso del Calvario presidieran el templo desde el camarín del altar mayor, desechando inmediatamente el proyecto de altar lateral de la junta de gobierno encabezada por Patricio López Ortega (*Hoja del Lunes*, 3 de marzo de 1952, p. 2). Finalmente, el retablo mayor fue completado con una pareja de ángeles adoradores diseñados por Manuel Muñoz Barberán, a principios de la década de los cincuenta.

El altar colateral derecho al presbiterio es el de Nuestra Señora de la Fuensanta, réplica de la patrona de Murcia que procesiona por las calles de la feligresía sanantolinera cada mes de mayo, desde los años sesenta. A diferencia de la historia extendida y aceptada por varios historiadores y el vecindario (Antón Hurtado, 1996), el altar no se diseñó para la Virgen de la Fuensanta. Cronológicamente, es uno de los más antiguos de cuantos se conservan en San Antolín, junto al de la capilla mayor y los trípticos del Corazón de Jesús y San Miguel Arcángel; siendo Patricio López Ortega —ya como ex-presidente de la cofradía del Cristo del Perdón— quien entregó el importe equivalente al coste de una columna para sufragar un altar que se consagraría a la Sagrada Familia, en recuerdo a su difunta esposa, Carmen Campillo (*Línea*, 16 de agosto de 1949, p. 2). Con la intención de constatar el mecenazgo de López Ortega, Muñoz Barberán representó en el ático del altar a San Patricio, patrón de Murcia desde la victoria cristiana frente a la Granada nazarí en la batalla de Los Alporchones, el 17 de marzo de 1452 (*Línea*, 3 de noviembre de 1950, p. 2).

El siguiente altar, perteneciente a la antigua cofradía de Ánimas de la parroquia, vino a reemplazar al retablo destruido en julio de 1936, cuyo lienzo del Juicio Final fue encargado al pintor José Muñoz y Frías en el año 1775, poco tiempo después de la consagración del templo barroco. Muñoz Barberán apostó por la monumentalidad, trabajando durante meses en un andamio para concebir una de sus obras señeras, un fresco de 7 x 4 metros con pinceladas al temple en el que muestra una representación opuesta al paradigma iconográfico del Juicio Final ideado por el genio italiano Miguel Ángel para la capilla Sixtina de la basílica de San Pedro del Vaticano, en el que se presenta a Jesús como un juez divino que alza amenazante el brazo derecho para condenar a los pecadores. Muñoz Barberán se aleja de ello y optó por representar a Cristo Rey como un juez misericordioso, dispuesto a acoger en su seno a los pecadores y que abraza la Santa Cruz como único instrumento de salvación, mientras que las almas del Purgatorio imploran su benevolencia y recogen la sangre redentora. Respecto a la presencia de San Antolín Mártir en el mural, como



abogado en el Purgatorio, no se trata de una innovación introducida por su autor; sino que es un guiño a la obra desaparecida de Muñoz y Frías, en la que figuraba el santo. El oratorio de Ánimas, bendecido el 28 de octubre del año 1950, quedó completo con las tallas de San Judas Tadeo y la Virgen del Carmen, abogados de las causas perdidas y ánimas del Purgatorio, respectivamente (*Línea*, 27 de octubre de 1950, p. 2). En la actualidad, flanquean el fresco una imagen de Nuestra Señora de Fátima seriada de los talleres de arte cristiano de Olot (Gerona) y una Virgen del Carmen de autor anónimo, donada a finales de la década de los cincuenta (*El Monasterio del Niño*, 13 de junio de 1958, p. 5).



Figura 3. Interior de la iglesia de San Antolín de Murcia (1942-1965). Fuente: Miguel López Alcázar.

El altar contiguo al de la cofradía de Ánimas, de estructura similar al de San Miguel Arcángel, fue consagrado al Sagrado Corazón de Jesús, en 1948 (*Línea*, 13 de junio de 1948, p. 2). Realizado en piedra y alabastro, en el pedestal central descansa una imagen del Corazón de Jesús, costeada por la feligresa Antonia Marín-Baldo para su oratorio particular en 1919, tratándose de la última obra cristífera del malogrado imaginero murciano Manuel López-Guillén Soriano, discípulo de su suegro, el escultor Sánchez Araciél (*El Monasterio del Niño*, 13 de enero de 1960, p. 8). Cuando Marín-Baldo falleció, en su memoria, los sobrinos contactaron con Maurandi y se acordó que la efigie pasara a recibir culto en la nueva parroquia (*Línea*, 26 de junio

de 1949, p. 3). Hoy día, en los nichos laterales figuran el *Patriarca San José*, de Roque López en 1805 con Niño Jesús seriado de los talleres de Olot (Gerona), y el *grupo de Santa Bárbara*, adjudicado al maestro Salzillo, el cual vino a sustituir al cuadro homónimo que antaño estuvo expuesto en la ermita de San Ginés (Fuentes y Ponte Parte Segunda 1880).

El último altar del lado derecho es el de la extinta cofradía de San Pancracio, el cual preside la imagen titular, realizada por el escultor José Molera Jiménez en el año 1949, bajo supervisión de su padre, el imaginero oriolano Gregorio Molera (*Línea*, 1 de septiembre de 1949, p. 1). A raíz de la bendición de la obra escultórica, el «Banco de la Providencia» abrió una suscripción para la construcción de un altar pétreo para San Pancracio, en la misma línea estilística que el resto, confiándose el diseño del mismo, así como su ciclo pictórico, a Manuel Muñoz Barberán. A pesar de los declives del plan de reconstrucción, frecuentes a mediados de la pasada centuria y detonantes de la paralización de numerosos proyectos, las obras del altar de San Pancracio se dieron por concluidas en 1958, con la adquisición de tres pinturas alusivas a la vida del mártir: primero, Muñoz Barberán hizo entrega de *La visión del martirio y Bautismo de Pancracio por San Cornelio en las catacumbas de Roma* (*El Monasterio del Niño*, 13 de abril de 1958, p. 7); y luego *El martirio de San Pancracio*, en el que el pintor escenificaría el momento en el que joven se dispone a cubrir el cadáver de San Pancracio con una tela en presencia de Octavila, aristócrata responsabilizada de su inhumación (*El Monasterio del Niño*, 13 de junio de 1958, p. 5).

A continuación, el acceso lateral derecho al templo parroquial —en la actualidad, cerrado— alberga una capilla de planta cuadrada, aislada de la nave por una artística puerta acristalada; atesorando en su interior la pila bautismal destrozada en la Guerra Civil y rehabilitada tras la apertura de la actual iglesia, en julio de 1946. Para su construcción, el cura Sánchez Maurandi solicitó la ayuda de toda persona que hubiera recibido las aguas del bautismo en San Antolín, y es por ello que parte del dinero destinado a la construcción de esta capilla vino de los donativos que recibía Maurandi por el bautismo de los recién nacidos en la feligresía como, por citar algún ejemplo, Manuel Muñoz Clares, hijo de Muñoz Barberán (*El Monasterio del Niño*, 30 de septiembre de 1959, p. 6). A finales de 1959, la capilla quedó terminada con la bendición del lienzo *El bautismo de Cristo*, firmado por el renombrado Manuel Muñoz Barberán y bendecido por el obispo Sanahuja y Marcé (*Hoja del Lunes*, 7 de septiembre de 1959, p. 3) y la instalación de una verja metálica que cercara la pila bautismal, diseñada en Valencia por la Casa Orrico (*El Monasterio del Niño*, 19 de octubre de 1959, p. 3).

Además de proyectar los ciclos pictóricos de los altares del nuevo templo de San Antolín, Muñoz Barberán decoró buena parte de los muros de la nave, concretamente los comprendidos desde el pórtico de la capilla de la Comunión hasta el altar de San Pancracio, representando efemérides tales como la instauración de la fiesta del Corpus Christi en el año 1264 y el debate entre Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura, la aparición del Niño Jesús al pastor Pedro Botía —ataviado

en el mural con el hábito de los franciscanos, en la que ingresó años después del milagro— en el paraje muleño de Albalat y la redacción del *Libro de Educación de las Vírgenes* y del *Desprecio del Mundo* por San Leandro, antes de entregárselo a Santa Florentina como una especie de regla fundacional de futuros monasterios femeninos; además de otras figuras notorias de la cristiandad como los dos santos de Cartagena restantes —San Fulgencio y San Isidoro—, el beato Juan Duns Escoto —autor de una tesis donde argumentaría la defensa de la pureza de María—, San Bernardo de Claraval —símbolo de la controversia suscitada acerca de la festividad de la Inmaculada—, Pío IX —proclamador del dogma de la Inmaculada Concepción en 1854—, el beato Tomás Moro —contrario a la aceptación de Enrique VIII, rey de Inglaterra, como cabeza de la iglesia anglicana—, San Pedro Arbués —inquisidor aragonés asesinado por judeoconversos—, o San Juan Nepomuceno —pionero en el secreto de confesión, identificado al portar en sus manos un crucifijo de dimensiones reducidas— (Montoya Martínez, 2007).

Cabe destacar que, poco antes de la conclusión del proyecto de los frisos en el año 1965 con el paño dedicado a los mártires sobre el oratorio de la cofradía de San Pancracio, un feligrés visitó el templo y, al visualizar el andamio en el que trabajaba Muñoz Barberán y enterado de la campaña de recaudación de fondos para la reconstrucción de la iglesia programada por Radio Juventud y Radio Murcia en febrero de 1964, planteó a Sánchez Maurandi que, en los lienzos de pared de las vidrieras por las que penetra la luz natural en el interior del templo, se representara a la Madre de Dios en sus doce advocaciones, aquellas citadas en las Letanías (*Hoja del Lunes*, 27 de enero de 1964, p. 8). En este nuevo plan hubo implicación de ciertas personalidades, pero no fue suficiente como para afrontar un proyecto de semejante envergadura, teniendo en cuenta que la mayoría de donaciones se destinaban a saldar las deudas contraídas; existiendo constancia de los donativos ofrecidos por el muleño Francisco Ladrón de Guevara, el cual se ofreció a costear la «Regina Pacis», o la murciana familia Palarea que hizo entrega del importe fijado por el párroco Sánchez Maurandi para «Regina Sacratissimi Rosarii» (*Hoja del Lunes*, 10 de febrero de 1964, p. 8).

## Exterior del templo

Desde la apertura del templo, uno de los principales anhelos de Sánchez Maurandi fue la terminación de la portada principal, queriendo dotar a la iglesia de un majestuoso frontispicio acorde a la importancia de esta. Para tal efecto, el «Banco de la Providencia» emitió continuamente series de acciones de distinto valor monetario, intensificando su actividad a mediados de los cincuenta. La fase arquitectónica quedó zanjada con el cerramiento de la terraza del coro, que vino a ampliar longitudinalmente la nave de la iglesia (*El Monasterio del Niño*, 13 de octubre de 1958, 6), pero el presbítero aún debió afrontar el elevado coste de las obras, al que fueron sumados los gastos de construcción de la torre, prosiguiendo con la emisión de acciones, en busca de «sansones» que, desinteresadamente, los asumieran. No fue hasta 1961 cuando dieron paso a la fase ornamental y configuración de su

impronta neomedieval, particular en la arquitectura religiosa murciana del siglo XX, la cual estableció una ruptura categórica con el anhelo primigenio de la feligresía sanantolinera tras la Guerra Civil: reedificar el templo parroquial en clave barroca, a imagen y semejanza de la iglesia desaparecida. Como era de esperar, el trabajo corrió a cargo del pintor Muñoz Barberán, quien realizaría un mural de clara reminiscencia románica presidido por un Cristo Pantócrator encuadrado en la mandorla mística sostenida por ángeles, apareciendo a los pies del Rey de Reyes los símbolos del Tetramorfos, alusivos a los cuatro Evangelistas: el águila de San Juan y el toro de San Lucas, a la izquierda; el ángel de San Mateo y el león de San Marcos, en el lado derecho. Alrededor de Jesucristo, el autor representaría a diez santos, identificándose al pontífice San Pío X —«papa de la Eucaristía»—, San Antolín de Pamiers —titular de la parroquia—, o San Tarsicio —mártir adolescente de la Eucaristía, identificado por sus brazos cruzados a la altura del pecho—. De igual modo, en la parte superior del frontis, abrieron siete ventanales de medio punto en los que colocaron las vidrieras de notable influencia cubista de los Siete Sacramentos, recibidas por Sánchez Maurandi poco antes de la finalización del mural, coronando la portada una cruz de piedra (*El Monasterio del Niño*, 13 de julio y agosto de 1961, 4-5).

En cuanto a la torre-campanario de San Antolín Mártir, es patente la influencia de la tipología arquitectónica del campanile italiano, tanto en su característica esbeltez como en la presencia de arcadas en el cuerpo de campanas, confiriendo Manuel Muñoz Barberán a su diseño un aire contemporáneo y armónico con la estética sólida de la iglesia. Las obras, por causas de fuerza mayor, se prolongarían hasta el año 1965, debido a su paralización en 1957 por factores económicos. Nuevamente, debido al cese de Antonio Sánchez Maurandi como párroco de San Antolín en 1966, los trabajos quedaron parados hasta casi medio siglo después, ya que su sucesor, Antonio Sánchez Bernabé, no continuó la labor del cura muleño; y el siguiente párroco, Silvestre del Amor García, colaborador en el plan de reconstrucción de la iglesia de San Antolín Mártir en su infancia y años de seminarista, solamente actuó como testigo de la remodelación interior de la nave, dirigida por el arquitecto José Luis Cano Clares entre 1999 y 2000 (Alemán, 2000). Hubo que esperar a 2010, cuando el constructor que reparó una serie de desperfectos causados al templo por un incendio acaecido junto al mismo, planteó al actual párroco, Rafael Ruiz Pacheco, la realización de una cubierta que pusiera fin a cerca de media centuria de inactividad en torno al campanario de San Antolín y consumara la ardua labor emprendida por Sánchez Maurandi para dotar a la parroquia de una nueva torre que sustituyera a las gemelas que perecieron en el año 1937 (Jiménez-Esteve López, 2011).

En el primer cuerpo de la torre figura una placa conmemorativa colocada con motivo de la bendición simbólica de la última piedra de la reconstrucción del templo parroquial por Sánchez Maurandi en la tarde del 1 de septiembre de 1961 (*Línea*, 2 de septiembre de 1961, 2), la cual recogería tres fechas cruciales: colocación de la primera piedra del templo —19 de marzo de 1942—, consagración del templo —7 de julio de 1946— y bendición de la última piedra —1 de septiembre del año 1961—. El segundo cuerpo corresponde al reloj, inaugurado también en 1961, albergando

el campanario en el tercero y último, conformado por veinticinco campanas, predominando la de mayores dimensiones, que pende de la cúspide de la estructura. Una escultura abstracta de la Inmaculada, diseñada por Muñoz Barberán y ejecutada en un taller murciano, corona la torre sanantolinera desde su bendición cuatro años después de la puesta en funcionamiento de la misma (*El Monasterio del Niño*, 13 de octubre de 1965, 8). Es una obra que, por su altura, pasa desapercibida, pero no deja de ser realmente interesante y novedosa en cuanto a su técnica y ejecución, tratándose de una mezcolanza de piezas fundidas que a ras de suelo, genera una ilusión óptica y configura una imagen de la Virgen (Muñoz Clares, 2021).

### Capilla de la Comunión

Igual que en otros templos murcianos levantados en el siglo XVIII como San Nicolás de Bari o El Carmen, en San Antolín fue reservado el espacio colateral del lado de la Epístola al altar mayor como capilla de la Comunión. Evidentemente, el oratorio fue saqueado en 1936 y reducido a escombros con la demolición del templo barroco, meses después. Tras la Guerra Civil, cuando fue designado párroco de San Antolín y asumió la responsabilidad de reconstruir el templo desaparecido, Maurandi ideó la construcción de un templo anexo (Figura 4), con el propósito de concentrar en un mismo espacio la sede canónica de la hermandad de Cristo Rey y la capilla de la Comunión, accediendo al recinto por el interior de la nave central, careciendo de entrada y salida a la calle.

Una vez proyectada la capilla, el párroco Sánchez Maurandi confió la dirección artística de la misma a Manuel Muñoz Barberán, asumiendo este su primera obra pictórica de gran envergadura, tras participar en el acondicionamiento de la iglesia de Santa María Magdalena de Cehegín y la decoración de la cúpula de la Asunción de Molina de Segura (*Línea*, 15 de julio de 1945, p. 5). La actuación en la capilla de Cristo Rey se considera una especie de prelude del éxito alcanzado con la ornamentación interior del templo de San Antolín, iniciado pocas semanas después de su apertura al culto, en julio del año 1946. Diseñador del suntuoso altar de piedra y alabastro labrado en Barcelona, la vidriera colocada en el único ventanal abierto y la artística puerta de madera que la cierra, Muñoz Barberán se dio a conocer, principalmente, por el homogéneo programa iconográfico alusivo a la institución eucarística planteado para la capilla de Cristo Rey, otro proyecto más que resultó inconcluso. Comenzando con las pinturas al temple que decoran el cielorraso, estructuró la obra en tres secciones. En primer lugar, representó a las tres virtudes teologales —Caridad, Fe y Esperanza— con el Demonio, abatido a sus pies con el rostro cubierto, alegorizando el triunfo del Bien sobre el Mal. La segunda escena alegórica, fraccionada en dos espacios al quedar atravesada por una de las vigas, muestra por un lado al Espíritu Santo, y en el otro a un ángel sosteniendo una custodia de mano, inspirado en el ángel eucarístico de Giovanni Battista Tiepolo, desprendiendo la paloma un haz luminoso que incide en la Sagrada Forma, completando la composición un grupo de ángeles adoradores. El tercer óleo representa el martirio de San Antolín, figurando el santo ataviado con su dalmática, arrodillado con la palma del martirio junto a

un ángel en disposición de colocarle una corona floral, encomendando su alma a Cristo y la Virgen María, identificados por sus tonalidades doradas que aluden a sus evidentes naturalezas divinas. A la hora de concebir la pintura con la que concluyó la ornamentación de la techumbre en el año 1945, Manuel Muñoz Barberán abrazaría de nuevo la temática alegórica con el fin de testimoniar la reconstrucción de San Antolín mediante la representación de una pareja de ángeles que portan una reproducción idealizada del templo desaparecido en la guerra, en actitud de depositarla en un andamiaje, completándose la composición un tercer ángel que actúa como testigo, sosteniendo atributos tales como las llaves del Reino de los Cielos, el báculo y una cruz patriarcal.

Concluida su labor, Manuel Muñoz Barberán acometió la segunda fase decorativa de la capilla de la Comunión, basada en la ornamentación del retablo, coro y muros laterales. En este periodo quiso testimoniar la institución del sacramento de la Eucaristía mediante prefiguraciones que desembocaron en la gran representación de la Última Cena localizada en el coro del oratorio; culminando el ciclo con la pintura del titular, Cristo Rey presentado como sumo sacerdote, destinada al altar. En cuanto a las prefiguraciones, Muñoz Barberán escenificará primero el milagro de la multiplicación de los panes y peces —aunque Antonio Sánchez Maurandi esperaba un cuadro de Jesús Resucitado con los discípulos de Emaús— (*La Verdad de Murcia*, 13 de enero de 1946, p. 6), en el que se tomó la licencia de retratar, junto al Señor, al niño Silvestre del Amor García, el cual gozó de la simpatía de Sánchez Maurandi al colocar en la que era su parroquia unos carteles en los que animó a los demás feligreses a colaborar en la reconstrucción. La segunda pintura representa el encuentro entre el sacerdote Melquisedec y el triunfal patriarca Abraham después de que este venciera a Quedorlaomer y sus aliados, ofreciéndole al general pan y vino. Sendas pinturas fueron encuadradas en marcos pétreos de tonalidad muy oscura, ocupando los muros laterales de la capilla de la Comunión, como mínimo, desde principios de 1946. Sin embargo, su autor las firmó cuatro décadas después, concretamente el día 7 de diciembre de 1985, datando la de la multiplicación de los panes y los peces en 1944, y la del encuentro entre Abraham y Melquisedec en el año 1945<sup>3</sup>.

Manuel Muñoz Barberán también fue el diseñador del frontis de la capilla, presidido por una pintura del papa Pío X adorando la Eucaristía, bendecida el 3 de junio de 1951, justo en el mismo día de la beatificación del pontífice. Flanqueando la puerta de acceso a la capilla de Cristo Rey, figuran las imágenes de San Expedito y Nuestra Señora de Lourdes, esta última adquirida después de que el cura Sánchez Maurandi fuese testigo de la curación de Luisa Casamayor Alemán, sirvienta de un catedrático del instituto Alfonso X el Sabio, el día 9 de octubre de 1954, después de que la hermana del párroco, Clara Sánchez, llevase a la impedida agua emanada de un manantial del santuario de Lourdes con la que, milagrosamente, la sirvienta sanó (*La Rioja*, 19 de octubre de 1954, 8).

Cabe destacar que, desde el año 2008, recibe culto en la capilla la imagen de la Virgen de la Soledad que procesiona cada Lunes Santo con la cofradía del Perdón,

<sup>3</sup> Firmas: «Muñoz Barberán. Año 1944. Firmado en 7-XII-85» / «Muñoz Barberán. 1945. Firmado en 7-XII-85».

obra del escultor alicantino afincado en Murcia, José Sánchez Lozano, encargada y sufragada por su camarera, Carmen Pérez Moreno —esposa del vicepresidente de la entidad, Eugenio López-Mesas— (*La Verdad de Murcia*, 16 de marzo de 1943, 6). El 22 de mayo de 2016, la efigie fue coronada canónicamente en la plaza del cardenal Belluga, al pie del Imafrente catedralicio, por el obispo José Manuel Lorca Planes.



Figura 4. Capilla de Cristo Rey (Comunión) de la iglesia parroquial de San Antolín Mártir de Murcia (1944-46). Fuente: Miguel López Alcázar.

## Conclusiones finales

En definitiva, este trabajo supone un pequeño avance en el campo de la Historia del Arte, ya que ha permitido desacreditar toda información errónea acerca de la reconstrucción del templo de San Antolín después de la Guerra Civil, generada en la mayoría de casos como consecuencia de las lagunas documentales constantemente obviadas por los historiadores que han escrito acerca de la iglesia actual con el paso de las décadas, pudiendo sacarse resultados positivos para la investigación como el descubrimiento de nuevos datos y cronologías relacionadas con el proyecto sanantolinerero.

Para acabar, también debería tenerse en cuenta la extraordinaria labor impulsada por Antonio Sánchez Maurandi en una época compleja en todos los sentidos para el país, con el objetivo de recuperar el baluarte de la religiosidad popular del castizo barrio de San Antolín reducido a polvo y recuerdos en la contienda, evidenciando el elevado número de artículos de prensa el esfuerzo y tesón que caracterizó al cura, para dotar de nuevo a su feligresía de un amplio templo parroquial, para cuya construcción no buscaría manos expertas, decididas a tomar las riendas de este proyecto. El presbítero prefirió dar una oportunidad a la juventud, a aquellos que demostraron su valía en numerosas disciplinas artísticas, como Antonio García Mengual en escultura sacra o Manuel Muñoz Barberán en pintura, forjando este último con el sacerdote una relación que varios estudiosos equiparan a la del papa Julio II y Miguel Ángel en el Renacimiento.

marrajomla@gmail.com

### Referencias y fuentes bibliográficas

- Alemán, E. (2000)... Y es que, San Antolín es otra cosa... *Magenta* (14), 43-45. Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón. Murcia.
- Antón Hurtado, J. M. (1996). *De la Virgen de la Arrixaca a la Virgen de la Fuensanta*. Universidad de Murcia.
- De la Peña Velasco, C. (1992). *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena. 1670-1785*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia.
- Fuentes y Ponte, J. (1880). *España Mariana: Provincia de Murcia*. Imprenta Mariana. Lérida.
- Jiménez-Esteve López, G. (2011). Por fin la torre. *Magenta* (26), 64-67. Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, Murcia.
- Montoya Martínez, J. (2007). Los frisos de M. Muñoz Barberán en la Iglesia de San Antolín. Hagiografía y Bonhomía. En VV.AA., *Homenaje al académico Muñoz Barberán* (pp. 137-153). Real Academia de Alfonso X el Sabio. Murcia.
- Muñoz Clares, F. (2021). Pinturas de Muñoz Barberán en San Antolín. *Magenta* (36), 52-53. Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, Murcia.
- Pérez Sánchez, M. (1999). Arcas de prodigio: a propósito de tres relicarios de plata de la catedral de Murcia. *Imafronte*, (14), 195-210.  
<https://revistas.um.es/imafronte/article/view/38451>
- Rivas Carmona, J. (2008). Las iglesias barrocas de la ciudad de Murcia: consideraciones sobre su significación y arquitectura. *Imafronte* (19-20), 395-410.  
<https://revistas.um.es/imafronte/article/view/42581/40921>
- Westerveld, G. (1997). *Historia de Blanca (Valle de Ricote), lugar más islamizado de la región murciana (años 711-1700)*, Tomo I. Govert Westerveld. Beniel.

Archivo Municipal de Murcia (AMM)

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (BVPH)

Proyecto Carmesí (PC)