

Coreografías de lo Sagrado:

Estrategias de representación en el
patrimonio religioso español



María del Mar Albero Muñoz (coord.)

Coreografías de lo Sagrado: estrategias de representación en el patrimonio religioso español

María del Mar Alberó Muñoz
(coord.)



PIREO EDITORIAL

Edición y Copyright

© Editorial Pireo
Calle Sueca 64 1ª
46006 València
www.pireoeditorial.com
pireo@pireoeditorial.com

Financiado por



DE LA DESAMORTIZACIÓN A LA AUTO-DESAMORTIZACIÓN: DE
LA FRAGMENTACIÓN A LA PROTECCIÓN Y GESTIÓN DE LOS
BIENES MUEBLES DE LA IGLESIA CATÓLICA. NARRACIÓN
DESDE LA PORFERRA (PID2020-115540B-I00)
financiada por MCKU/AEI/10.13039/501100011033



UNIVERSIDAD
DE MURCIA

Grupo de Investigación
Cultura Material, Arte e
Imagen

Colección	Pireo Universidad
Imagen de cubierta	Alegoría de la Fe (Museo Nacional del Prado)
Créditos fotográficos	Los respectivos citados
Diseño de portada	Pireo Editorial

1ª Edición 13-junio-2025
ISBN 978-84-129876-3-8

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, por cualquier medio o método, solo puede ser realizada con la autorización escrita de la Editorial, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra: www.cedro.org · 91 702 19 70 / 93 272 04 45.

Coreografías de lo Sagrado: estrategias de representación en el patrimonio religioso español

María del Mar Albero Muñoz (coord.)

Cristóbal Belda Navarro

Enrique Camacho Cárdenas

Antonio Cubero Sánchez

Juan Fernández Del Toro

Ignacio José García Zapata

Miguel López Alcázar

José Miguel López Castillo

Amparo E. Muñoz Fernández

M^a del Mar Nicolás Martínez

Santiago Olcina Lagos

Álvaro Pascual Chenel

Manuel Pérez Sánchez

Jesús Rivas Carmona

David Francisco Torres del Alcázar

ÍNDICE

Presentación	7
► MARÍA DEL MAR ALBERO MUÑOZ	
La serie de la vida de la Virgen de Mateo Gilarte en San Esteban de Murcia y sus vicisitudes tras la expulsión de los jesuitas	11
► IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA Y ÁLVARO PASCUAL CHENEL	
El <i>marouflage</i> en la pintura mural de Pablo Sirtori	20
► AMPARO E. MUÑOZ FERNÁNDEZ	
Expolio y nuevo alhajamiento del Monasterio de San Jerónimo de Granada	34
► ANTONIO CUBERO SÁNCHEZ	
Mira mis llagas	49
► CRISTÓBAL BELDA NAVARRO	
La catedral de Murcia en el incendio de 1854 y el proceso de recuperación del edificio	86
► ENRIQUE CAMACHO CÁRDENAS	
El ciuFRONT Museo Medieval de Lorca, modelo de recuperación en un centro histórico	101
► DAVID FRANCISCO TORRES DEL ALCÁZAR	
Reescribir el patrimonio cuarenta años después	116
► JESÚS RIVAS CARMONA	
Salzillo en el Pabellón de Arte Antiguo de Sevilla (1929)	124
► JOSÉ MIGUEL LÓPEZ CASTILLO	

La destrucción del patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil y su recuperación. Los retablos mayores de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán y la ermita de Nuestra Señora del Carmen de la ciudad de Mula 141

► JUAN FERNÁNDEZ DEL TORO

Significación histórica y material del patrimonio suntuario religioso y devocional de Caravaca de la Cruz: de la Edad Media al siglo XXI 152

► IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA Y MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ

Nuevas aportaciones al estudio de la imaginería murciana, desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX 200

► MIGUEL LÓPEZ ALCÁZAR

El antes y el después de una guerra (1936-1939). Sobre sus estragos en el patrimonio mueble de la Catedral de Almería 209

► M^a DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ

De uso privado a «bien nacional». Un primer ensayo en los cambios de uso de la arquitectura monumental de la provincia de Alicante: el informe de 1846 y su repercusión patrimonial 226

► SANTIAGO OLCINA LAGOS

Presentación

MARÍA DEL MAR ALBERO MUÑOZ

El patrimonio religioso ha de ser comprendido como una expresión compleja de la cultura material, vinculada de forma estrecha a los mecanismos institucionales que han articulado históricamente la vida espiritual y ceremonial de las comunidades. Su estudio permite acceder a un universo donde las formas artísticas se integran en estructuras de representación cuidadosamente construidas, que respondieron a necesidades de afirmación doctrinal, consolidación de la autoridad eclesíástica y definición simbólica del espacio sagrado.

Los objetos litúrgicos, las arquitecturas devocionales y las imágenes que poblabon los templos no fueron concebidos de manera aislada. Su presencia responde a programas que, con mayor o menor elaboración, combinaron sensibilidad artística, sentido funcional y voluntad de perduración. La relación entre forma, uso y contexto resulta clave para interpretar estos bienes como testimonios activos de los discursos visuales generados en el interior de la Iglesia, tanto en su dimensión teológica como en su expresión pública. Desde esta perspectiva, el análisis del patrimonio sacro requiere una aproximación atenta a las circunstancias históricas, a los agentes que intervinieron en su creación y a los modos de recepción que han condicionado su fortuna crítica. El historiador del arte encuentra aquí un campo especialmente fértil, donde confluyen los estudios sobre imagen, liturgia, patrocinio y territorio, y donde el conocimiento del pasado puede proyectarse sobre las políticas patrimoniales del presente.

El volumen *Coreografías de lo Sagrado: estrategias de representación en el patrimonio religioso español* se articula en torno a la idea de que la producción, destrucción, conservación y resignificación del arte sacro no pueden entenderse como episodios aislados, sino como fragmentos de una cartografía en la que las interacciones entre imagen y contexto determinan el alcance de sus significados. El expolio de bienes eclesíásticos en periodos de convulsión, las campañas de restauración impulsadas en distintas coyunturas y la incorporación de objetos sagrados a espacios museográficos responden a una misma lógica, en la que las transformaciones del patrimonio obedecen a dinámicas políticas, económicas

y sociales. En este marco, la devastación del ajuar litúrgico de la Catedral de Almería durante la Guerra Civil española y los esfuerzos emprendidos para su restitución ilustran la compleja relación entre conservación y fragilidad, en la que la condición material de estos objetos, lejos de ser una mera evidencia de su vulnerabilidad, revela su capacidad para vehicular ideologías y situarse en el núcleo de procesos de reconfiguración del imaginario colectivo. De manera análoga, el ejemplo de Lorca, analizado por David Francisco Torres del Alcázar, ejemplifica la recuperación del patrimonio religioso en un entorno urbano donde convergen conservación y reactivación cultural. La rehabilitación de la antigua iglesia de Santa María la Mayor y su transformación en un espacio museográfico dedicado a la memoria medieval de la ciudad han permitido no solo la salvaguarda de un bien sacro despojado de su función original, sino también su resignificación como núcleo de interpretación y difusión del legado histórico de Lorca. En este proceso, la interacción entre patrimonio, identidad local y estrategias de revitalización urbana ilustra cómo el arte sacro trasciende su dimensión litúrgica para convertirse en vehículo de transmisión histórica y cohesión comunitaria.

Ciertamente, la patrimonialización del arte sacro ha estado sujeta a las modulaciones impuestas por los marcos normativos que han regulado su custodia, su circulación y su destino a lo largo del tiempo. La integración progresiva de bienes eclesiásticos en el ámbito institucional, ejemplificada por la iniciativa emprendida en Alicante en 1846, inscribe este legado en un sistema de gestión en el que la mediación entre la materialidad del objeto y su resignificación cultural responde a criterios que han evolucionado conforme a los discursos ideológicos de cada época. En este contexto, la restauración del templo catedralicio murciano, como consecuencia de catástrofes como el incendio de 1854 o la desestructuración del patrimonio sacro en Mula tras la Guerra Civil no es solo el reflejo de pérdidas irreparables, sino también la manifestación de un proceso de reescritura del lenguaje visual del culto. La sustitución de unos elementos por otros responde a la necesidad de redefinir los códigos de sacralidad y sus condiciones de percepción, transformando la experiencia estética y ritual de las comunidades que han interactuado con estos espacios y objetos.

En el ámbito de la iconografía religiosa, el estudio de Cristóbal Belda Navarro en torno a la devoción a la Santa Cruz y a la evolución del *Christus Patiens* ofrece claves esenciales para desentrañar la gramática visual del sufrimiento como fundamento de la sensibilidad religiosa de amplios sectores de la sociedad histórica. Su análisis permite reconstruir el entramado teológico y emocional en el que se inscribe la imagen del mártir, cuya corporeidad lacerada se convierte en núcleo irradiador de significados y en vértice de un sistema de representación en el que confluyen doctrina, culto y emoción.

En consonancia con esa lectura simbólica del cuerpo como portador de verdad espiritual, la investigación de García Zapata y Pérez Sánchez sobre el patrimonio suntuario y devocional de Caravaca de la Cruz evidencia el papel que la materia, sabiamente dispuesta, ha desempeñado en la formulación de discursos eclesiásticos. La riqueza de los ajuares sagrados, lejos de limitarse a su función

ornamental, ha operado como instrumento de legitimación, como reflejo visible de la magnificencia litúrgica y como signo eficaz de persuasión ideológica. La relación entre el esplendor de los objetos litúrgicos y su función en la consolidación de una identidad colectiva no puede desligarse de los procesos históricos que condicionaron su producción, su uso y su posterior patrimonialización.

En esta línea de indagación, el examen de los vestigios devocionales de Puente Genil por parte del profesor Rivas Carmona ha contribuido a poner en evidencia los límites de una historiografía centrada exclusivamente en el documento escrito. La relectura de aquel legado, apoyada en el contacto directo con las obras, en la observación de sus técnicas, alteraciones y desplazamientos, ha propiciado no solo la revisión de cronologías y atribuciones, sino también la consolidación de una metodología en la que la materialidad se convierte en punto de partida para una comprensión más precisa de los objetos como huellas vivas del tiempo y de la devoción.

Este volumen acoge, además, aportaciones que iluminan episodios apenas transitados por la historiografía del arte sacro. Miguel López Alcázar, en su estudio sobre la escultura murciana entre los siglos XIX y XX, rescata del olvido la obra de escultores que, apartados de los focos de reconocimiento, contribuyeron de manera decisiva a la reconfiguración del imaginario religioso en la Región de Murcia. A su vez, el artículo de Ignacio José García Zapata y Álvaro Pascual Chenel sobre la serie de la *Vida de la Virgen* de Mateo Gilarte, pintada para la Congregación de Caballeros Seculares del Colegio de San Esteban de Murcia, se erige en ejemplo paradigmático de cómo la recuperación de documentación inédita permite trazar los caminos del arte sacro tras la expulsión de los jesuitas. La minuciosa reconstrucción del destino de estas pinturas, desde su concepción barroca hasta su dispersión contemporánea, arroja luz sobre los mecanismos de circulación, apropiación y resignificación de conjuntos devocionales profundamente enraizados en la vida espiritual de las ciudades. En la misma dirección se sitúa el análisis de José Miguel López Castillo sobre la presencia de Francisco Salzillo en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, que documenta con precisión el modo en que el legado del maestro barroco fue instrumentalizado como emblema de identidad regional en el marco de una política cultural que aspiraba a redefinir los imaginarios colectivos desde una memoria con voluntad de permanencia. Desde el terreno específico de la conservación, el estudio dedicado a la técnica del *marouflage* abre nuevas vías para pensar la relación entre procedimiento pictórico y duración del soporte, al tiempo que permite replantear la historia de los ciclos monumentales como relatos atravesados por las lógicas del deterioro y la restauración. A ello se suma la investigación centrada en el ajuar del Monasterio de San Jerónimo de Granada, cuyos avatares, desde la Desamortización hasta las actuales estrategias de recuperación, ilustran de manera ejemplar las complejas dinámicas de pérdida, tránsito y resignificación que han afectado al patrimonio sacro en la historia contemporánea.

En definitiva, este libro —resultado del proyecto de investigación «De la Desamortización a la Auto-Desamortización: de la Fragmentación a la Protección y

Gestión de los Bienes Muebles de la Iglesia Católica. Narración desde la Periferia», desarrollado a lo largo de cuatro años— configura un cuerpo de estudio orientado a comprender las transformaciones del patrimonio religioso en el contexto de los procesos de secularización, desplazamiento y reordenación institucional. La combinación de fuentes documentales, vestigios materiales y metodologías historiográficas ha permitido construir un marco analítico sólido desde el que abordar los bienes eclesiásticos en relación con su función, su significación histórica y su trayectoria dentro de la cultura visual y material.

Lejos de tratarse de testimonios inmóviles de un pasado clausurado, los objetos y espacios analizados se insertan en un sistema de representación donde convergen la estética, la ideología y la memoria. Su estudio ofrece claves para entender las formas cambiantes en que la sociedad ha gestionado su herencia sagrada, en un equilibrio constante entre conservación, reinterpretación y resignificación.

María del Mar Albero Muñoz
Profesor Titular de Historia del Arte
Universidad de Murcia
Murcia, Semana Santa 2025

La serie de la vida de la Virgen de Mateo Gilarte en San Esteban de Murcia y sus vicisitudes tras la expulsión de los jesuitas

The cycle of the Life of the Virgin by Mateo Gilarte in San Esteban of Murcia and its vicissitudes after Jesuits expulsion

IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA Y ÁLVARO PASCUAL CHENEL
UNIVERSIDAD DE MURCIA Y UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Abstract: The Life of the Virgin series, painted by Mateo Gilarte in 1651 for the Congregation of Secular Knights of the Assumption, located at the Jesuit College of San Esteban in Murcia, is one of the artist's most important and well-known works. This article presents new information about the transfer of the paintings to Madrid after the expulsion and suppression of the Jesuits, based on previously unpublished documents from the Historical Archive of the Society of Jesus in Alcalá de Henares.

Keywords: Expulsion; Mateo Gilarte; Jesuits; St. Stephen of Murcia; Life of the Virgin.

Los procesos de desamortización y dispersión de bienes eclesiásticos en España que se dieron durante el siglo XIX encuentran su precedente más inmediato en 1767, con motivo de la expulsión de la Compañía de Jesús y la apropiación de sus posesiones. En efecto, la exclaustación jesuita ordenada por Carlos III conllevó la gestión del vasto patrimonio mueble e inmueble que la orden había ido configurando en todos los territorios de la monarquía hispánica. Esta titánica tarea supuso la necesaria organización de una estructura administrativa capaz de darle una solución a los colegios e iglesias, así como a sus dotaciones y ajuares. En este sentido, se configuró en cada ciudad un ente formado por autoridades municipales y diocesanas que, siguiendo las directrices marcadas por el estado, se ocuparon de revisar cada edificio, inventariar sus bienes y distribuirlos según los criterios e indicaciones que se fueron estableciendo¹.

El Colegio de San Esteban de Murcia

Desde mediados del siglo XVI hasta los primeros años del Setecientos, la Compañía de Jesús consolidó su presencia en los principales núcleos urbanos del Reino de Murcia. Establecieron colegios en enclaves clave como Murcia, Cartagena, Caravaca de la Cruz, Lorca y Hellín, fortaleciendo así su influencia en el ámbito educativo y religioso². Sin embargo, fue en la capital del reino donde su presencia resultó más significativa, gracias a la fundación del Colegio de San Esteban y su iglesia. Esta institución nació por iniciativa del obispo Esteban de Almeida, quien obtuvo la autorización del propio fundador de la orden para establecer un colegio jesuita en Murcia. Su construcción, desarrollada entre 1555 y 1569, dio lugar a un centro de formación de gran relevancia. A este primer establecimiento se sumó posteriormente el Colegio de la Anunciata³.

¹ Son muchas las publicaciones que se ocupan del estudio del patrimonio erigido por la Compañía de Jesús en España, de modo que es imposible mencionar aquí todas ellas, sirvan de ejemplo, por su proximidad geográfica, algunos casos del levante peninsular, de Castilla La-Mancha y de Andalucía, véase: P. GARCÍA TROBAT, *El patrimonio de los jesuitas en Valencia y su desamortización*. Valencia, 1999; *Las temporalidades de los jesuitas: la expulsión y ocupación de sus bienes en el Reino de Valencia* (Tesis doctoral). Universidad de Valencia, Valencia 1989; D. MARTÍN LÓPEZ, “La historia de una comunidad religiosa a través del patrimonio: el caso de los Jesuitas de la Provincia de Cuenca”, en E. HIGUERAS y B. LÓPEZ (coords.), *La didáctica de la historia a través del patrimonio de la provincia de Cuenca*. Cuenca, 2019, pp. 231-240; “El patrimonio pictórico de los jesuitas expulsados de la provincia de Toledo”, en I. FERNÁNDEZ et al. (coords.), *Memoria de la expulsión de los jesuitas por Carlos III*. Madrid, 2018, pp. 337-348; D. SUÁREZ QUEVEDO, “Escritura de la fundación y dotación de la iglesia y casa profesa de los jesuitas de Toledo”. *Anales toledanos* nº 27 (1990), pp. 135-154; M.S. GÓMEZ NAVARRO, “Sólo unos pocos años antes de la expulsión: patrimonio de los jesuitas cordobeses a mediados del siglo XVIII”, en W. SOTO (coord.), *Los Jesuitas en Andalucía: estudios conmemorativos del 450 aniversario de la fundación de la provincia*. Granada, 2007, pp. 288-308; M. FERNÁNDEZ ROJAS, *Patrimonio artístico de la Compañía de Jesús en Sevilla (1554-1767)*. Sevilla, 2020; S.J. FERNANDO GARCÍA GUTIÉRREZ, “Patrimonio Artístico de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús”, en *La huella de los jesuitas en Granada. Del Colegio de San Pablo a la Facultad de Teología*. Granada, 2014, pp. 119-152 y C.A. MARTÍNEZ TORNERO, *Carlos III y los bienes de los jesuitas. La gestión de las temporalidades por la monarquía borbónica (1767-1815)*. Alicante, 2010.

² M. ARNALDOS PÉREZ, *Los jesuitas en el Reino de Murcia (apuntes históricos)*. Murcia, 1975 e I. J. GARCÍA ZAPATA, “Noticias artísticas de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Cartagena: de la fundación a la exclaustación”, en M. PÉREZ SÁNCHEZ y M. M. ALBERO MUÑOZ (coords.), *En provecho de la ilustración nacional. Tradición, ruptura y renovación en el patrimonio conventual español*. Valencia, 2023, pp. 72-83.

³ C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *La Iglesia y el Colegio de San Esteban de Murcia*. Murcia, 1976 y *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena: Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura*.

El Colegio de San Esteban pronto se convirtió en el epicentro del conocimiento humanista en la capital del reino. Allí se impartían disciplinas como teología, escolástica, escritura, gramática y filosofía, lo que lo convirtió en el principal referente educativo de la época. Entre los documentos conservados de su historia destaca el inventario elaborado con motivo de la expulsión de los jesuitas, en el que se registró la valiosa biblioteca que albergaba el colegio. Esta extensa colección bibliográfica, compuesta por obras de diversas materias, constituía la base del modelo educativo jesuita, proporcionando a los alumnos una formación integral y complementando la educación del clero⁴.

Cuando se decretó la expulsión de la Compañía de Jesús, las autoridades de Murcia decidieron reasignar el uso de sus edificios. Así, el Colegio de San Esteban fue transformado en la sede del Real Hospicio y Casa de Misericordia, manteniendo su iglesia en funcionamiento para cubrir las necesidades espirituales del hospicio. Como resultado de esta conversión, se permitió que algunos ornamentos y alhajas permanecieran en el templo. Por su parte, el Colegio de la Anunciata pasó a desempeñar una función educativa distinta, convirtiéndose en una escuela de primeras letras, latinidad y retórica, donde los maestros disponían de habitaciones para su residencia⁵.

Los bienes de los jesuitas de Murcia tras su exclaustación

Una vez expulsados los miembros de la orden y tomados sus inmuebles, la junta de temporalidades nombrada para hacerse cargo de estas posesiones y darles una salida, se constituyó e inició, siguiendo siempre las premisas enviadas desde la corte, la relación de los bienes muebles que dotaban el colegio y el templo de San Esteban. El inventario minucioso de los bienes, alhajas, ornamentos y mobiliario litúrgico pertenecientes a la Compañía de Jesús se llevó a cabo los días 25 de octubre y 3 de noviembre de 1769. Esta labor respondía a la disposición real y a las instrucciones específicas dictadas al respecto, las cuales establecían que las alhajas de sacristías e iglesias debían ser registradas con la presencia de determinadas autoridades. Se exigía, además, que este proceso se realizara con el respeto y la solemnidad adecuados, evitando cualquier acto que pudiera interpretarse como irreverente o contrario a la religión.

Durante esas jornadas, la sacristía del colegio jesuita acogió a los responsables designados tanto por la administración civil como por la eclesiástica para gestionar la apropiación de los bienes de la orden. En lo referente al reparto de ornamentos y alhajas, asistió don Juan García, cura propio de la iglesia parroquial de la Catedral de Santa María, quien, en representación del obispo —ausente por causa justifi-

Murcia, 1987, pp. 491-514.

⁴ M. V. JÁTIMA MIRALLES y C. HERRERO PASCUAL, “La biblioteca de los jesuitas de Murcia (siglos XVI-XVIII)”. *Téjuelo: Revista de ANABAD Murcia* nº 7, (2007), pp. 19-25 y *La biblioteca de los jesuitas del Colegio de San Esteban de Murcia*. Murcia, 2008.

⁵ M. T. LÓPEZ GARCÍA, “Aproximación a la gestión municipal del Real Hospicio y Casa de Misericordia de Murcia en el último tercio del siglo XVIII: las temporalidades de los jesuitas”, en F. J. Campos (coord.), *La Iglesia española y las instituciones de caridad*. Madrid, 2010, pp. 427-452.

cada y habiendo delegado en él sus funciones—, se encargó de la separación de los objetos de culto. Lo acompañaba el notario episcopal. A su llegada al colegio, se encontraron con diversas figuras clave en la administración local y religiosa: don Alberto Suelbas, intendente corregidor de la ciudad y el reino; don Juan José Mateos, canónigo de la catedral, y don Joaquín Saorín, ambos comisionados por la junta municipal de temporalidades; don Pablo Franco, presbítero y capellán del Real Hospicio; y don Diego Antonio Calleja, secretario del Concejo.

El inventario realizado documenta con precisión el conjunto de bienes que albergaban tanto el colegio como su iglesia, registrando esculturas, pinturas, ornamentos, mobiliario... etc. Lógicamente, las imágenes reflejaban la espiritualidad jesuita, partiendo de sus propios santos, como San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier o San Francisco de Borja, hasta devociones que marcaron su identidad, como la Virgen de la Luz y la Virgen del Socorro. No obstante, la atención de la junta de temporalidades se centró en las alhajas de oro y plata, que debían de ejecutar su división en función de su uso, dejando o dándole un nuevo destino a aquellas piezas relacionadas con el culto divino y, requisando aquellas prescindibles para su venta o fundición⁶.

El ciclo pictórico de Mateo Gilarte para San Esteban de Murcia

La serie de la vida de la Virgen, realizada por el pintor barroco Mateo Gilarte en 1651, constituye un conjunto significativo de la pintura religiosa del siglo XVII en España. Encargada por la Congregación de Caballeros Seculares de la Asunción que tenía su sede en el colegio jesuítico de San Esteban de Murcia, constaba en origen de catorce lienzos, trece pintados por Gilarte y otro más de gran tamaño, el de la *Asunción*, por Juan de Toledo. Con este pintor volvería a colaborar de hecho Gilarte en la realización conjunta del lienzo de la *La batalla de Lepanto*, pintado entre 1663-1666 para la confradía del Rosario (a la que el propio Gilarte pertenecía desde 1660) en la capilla homónima de la iglesia de Santo Domingo de Murcia⁷.

Todos los cuadros están firmados por el artista. Además, el del *Nacimiento de la Virgen*, incluye una inscripción que nos ofrece más detalles de su encargo en 1651 por parte de Bernardo de Salafranca y Zúñiga, ilustre personaje, regidor de la ciudad y miembro de la congregación (lám. 1). Los lienzos permanecieron in situ hasta que tras la expulsión de los jesuitas en 1767 fueron enviados a Madrid —en fecha y circunstancias que ahora pueden determinarse— y depositados en San Francisco el Grande. Tras la desamortización pasaron al Museo de la Trinidad y de ahí al Prado, para ser dispersados en varios depósitos provinciales a finales del siglo XIX. En la actualidad se conservan nueve, todos pertenecientes al Museo del Prado aunque están depositados en otras instituciones como la Diputación Provincial de Albacete (*Los Desposorios de la Virgen*) o la Universidad de Barcelona

⁶ I. J. GARCÍA ZAPATA, “Imágenes, alhajas, ornamentos y mobiliario de la Compañía de Jesús en Murcia. Inventario y distribución de sus bienes tras la expulsión de 1767”. *Imafronte* nº 28 (2021), pp. 1-26.

⁷ J. C. AGÜERA ROS, *Un ciclo pictórico del 600 murciano (La Capilla del Rosario)*. Murcia, 1982.



Lám. 1.- MATEO GILARTE, El nacimiento de la Virgen (1651). Museo de Bellas Artes de Murcia (Depósito del Museo Nacional del Prado). (Fotografía del Museo del Prado).

(*Adoración de los Pastores* y *La Virgen con la Magdalena y San Juan*); así como en varios museos como el de Huesca (*La Virgen de la Expectación* y *La Presentación de Jesús en el Templo*), Gerona (*Tránsito de la Virgen* y *Adoración de los Reyes Magos*), Ciudad Real (*La Presentación de la Virgen en el Templo*), o el Museo de Bellas Artes de la propia ciudad de Murcia (*Nacimiento de la Virgen*). En Oviedo estuvieron *El Bautismo de la Virgen* y la *Inmaculada*; y en Alcalá de Henares la *Anunciación* y la *Visitación*. Sin embargo, estos cuatro lienzos restantes, así como el de *Asunción* están en paradero desconocido o perdidos desde la Guerra Civil.⁸

Envío de las pinturas de Gilarte a Madrid

Tal y como se ha señalado, la documentación conservada en el archivo histórico de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares ofrece las claves para conocer qué sucedió con este conjunto que se encontraba en la capilla de la congregación

⁸ A. PÉREZ SÁNCHEZ, "Mateo Gilarte, un casi zurbaranesco". *Archivo Español de Arte*, nº 146, pp. 139-157; J. C. AGÜERA ROS, "Fuentes documentales para el estudio de Mateo Gilarte", *Anales de la Universidad de Murcia* XL, nº 3-4, 1981-1982 (1983), pp. 217-243; J. C. AGÜERA ROS, *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*, Murcia, 2002, pp. 301-358.



Lám. 2.- Plano del Colegio de San Esteban de Murcia (Fotografía de Regmurcia).

de caballeros de la Virgen de la Asunción (lám. 2 y 3)⁹. Los documentos señalan un total de dieciséis obras que fueron requeridas varios años más tarde de la expulsión, concretamente en 1774, por parte de Joseph Payo Sanz, secretario de cámara del consejo extraordinario y de las que se sabe, gracias a los documentos mencionados, cómo y quienes fueron los responsables de llevarlas hasta Madrid. Es decir, todo el proceso de traslado desde Murcia hasta Madrid, donde acabaron ingresando en San Francisco el Grande y, tras varias décadas, formando parte de los fondos del Museo del Prado, para finalmente distribuirse por varios museos del estado español.

Todo comienza con una misiva de Manuel Ventura Figueroa, una de las personas de confianza de Carlos III, quien escribe el 25 de noviembre de 1774 al corregidor de Murcia, Joaquín Pareja y Obregón. En esta misiva le informa de que ha tenido conocimiento de la existencia en una capilla del antiguo colegio jesuita de San Esteban, concretamente en la de la congregación de nobles, de una

⁹ Dicha capilla constaba de dos grandes espacios y se ubicaba en el ángulo superior derecho del claustro principal, es decir, no se encontraba dentro del templo. En la actualidad la comunicación entre ambos espacios, que podrían interpretarse como una sacristía y la capilla propiamente dicha, ha sido tapiada y la función ha experimentado notables cambios. La parte delantera se corresponde con una de las principales salas de recepción del Palacio de San Esteban, mientras que la otra ha estado destinada a almacenamiento.



Lám. 3.- MATEO GILARTE, *El tránsito de la Virgen* (1651). Museo de Arte de Gerona (depósito del Museo Nacional del Prado). (Fotografía del Museo Nacional del Prado).

serie de cuadros, entre ellos los de la vida de la Virgen. Sin mediar mayores datos ni hacer ningún tipo de valoración, dispone que dichas pinturas sean remitidas inmediatamente y con sumo cuidado a Joseph Payo Sanz, juez comisionado de las temporalidades y escribano de cámara del Consejo Extraordinario. El corredor daba cuenta cuatro días más tarde de haber recibido la orden y de iniciar presto la remesa con todas las atenciones que Ventura había señalado para evitar cualquier daño a las imágenes¹⁰.

El 1 de febrero de 1775 se remitieron a través del mencionado Payo y de Juan Segarra, galerero del Campo de Cartagena, en dos carruajes «las diez y seis pinturas que contienen la vida de N^{ra} S^{ra} y las demás que se hallaban en la capilla interior» (lám. 4), ajustado el porte en 546 reales. Dada la amplitud y las dimensiones del conjunto no pudieron ir en cabalgaduras, tomándose todas las medidas posibles para evitar dañar las obras durante el transporte. Dichas pinturas, según especifica el memorial de 5 de febrero de Pareja, habían sido tratadas por un facultativo quien había señalado que era mejor no desclavar los lienzos de sus bastidores, sino más bien era correcto afianzarlos para que no se lastimasen.

¹⁰ Archivo Histórico de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares, Estante 2, Caja 63, Legajo 3, Inventarios de los Colegios y Casas sobre las alhajas, pinturas y libros que hubo en ellos (entre ellos Murcia).



Lám. 4.- Vista parcial de la Capilla de la Congregación de Caballeros de la Virgen de la Asunción (Fotografía de Ignacio José García Zapata).

Tan solo se desclavó y enrolló el lienzo del retablo de la capilla, el de la *Asunción*, por no poder ir de otra forma dadas sus dimensiones, pero «bien empacado para que no se maltrate». Ofreciéndonos también algún dato sobre su estado de conservación, pues al parecer tenía ya algunos daños anteriores. Acompañaban a las pinturas sus pesados marcos, quince hechuras de madera negra y otra más, la del retablo, dorada. Nos informa asimismo que los marcos fueron desmontados por su tamaño y peso, así como del elevado costo del envío por lo que se espera instrucciones para proceder o no al mismo. Sobre este asunto no hay más noticias en la documentación, con lo que desconocemos qué fue finalmente de los marcos.

En las cartas se alude siempre a dieciséis pinturas, especificándose únicamente las de la serie de la vida de la Virgen y la *Asunción*. De tal modo que desconocemos con exactitud cuál eran los temas de esas «otras» dos que completarían el envío, y si también eran de Gilarte. Tal vez podría tratarse de la *Virgen María en un paisaje* y *El Buen Pastor*, del Museo de Bellas Artes de Murcia. Ambos lienzos proceden también del colegio de San Esteban donde formaban conjunto en su emplazamiento original en la escalera de la Casa de la Misericordia. Los cuadros aparecen citados por primera vez en el inventario de los fondos del museo en 1872.

Conclusiones

Hasta el momento se desconoce qué motivó esta petición, que quizás fuera debida a un requerimiento meramente personal de Ventura o, incluso, del propio conde de Floridablanca, quien pudo conocer la capilla durante su juventud y ejercer su poder o influencia para traer las pinturas a Madrid, o tal vez, estuviera motivada por los problemas ocasionados con las pinturas denominadas «de

las mejores» del Colegio de Santiago y San Pablo de Granada situadas en otras dependencias fuera de la iglesia. En este caso, el mismo Joseph Payo requería a la junta de temporalidades de Granada en 1769 la suspensión de la venta de las pinturas, debiendo recuperarse aquellas ya perdidas y remitirlas todas a Antonio Ponz para que las reconociera, labor que ya había hecho previamente el pintor granadino Luis Sáenz Ximenez, quien destacó la presencia de varios lienzos italianos, otros de Juan de Sevilla, de Benito Blanes, de Atanasio Bocanegra y de el Greco, según su estimación.

Ciertamente, y en ello venimos trabajando, son muchas las relaciones de pinturas que se enviaron a Madrid, con tasaciones realizadas por pintores locales, quienes, bajo su criterio, advertían del valor o no de la pinacoteca jesuita. En el caso de que este evaluador no detectara nada de valor la colección pictórica se ponía a la venta. Así sucedió en Lorca, donde el pintor local Jaime de Campos consideró que todas las pinturas apreciadas eran de corta calidad y que por ese motivo les daba un precio tan bajo para su subasta. Ante los cuestionamientos por esa tasación inferior tuvo que reformular la valoración que hizo de un segundo lote, donde ya señalo que, por ejemplo, el cuadro grande de Ánimas Benditas que está en el refectorio es de especial dibujo y pastosidad de colorido, aunque desconocía a su autor. Si apuntaba la autoría de otros lienzos, como el de un San Francisco Javier y un San Ignacio, realizado por otros maestros locales, Baltasar Martínez y Muñoz.

El *marouflage* en la pintura mural de Pablo Sirtori

The *marouflage* in Pablo Sirtori's mural painting

AMPARO E. MUÑOZ FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Abstract: The murals by Pablo Sirtori, in the Church of Jesus in Murcia, are an example of architectural perspective that was conceived to bring scenographic meaning to a specific space. In 1952 the partial separation of the mural decoration from the architectural space occurred. This not only had serious consequences for its conservation, but the impossibility of restoring the fragments to their original location led to the distortion of their mural character and their definitive decontextualization.

Keywords: Marouflage, Pablo Sirtori, mural painting, Iglesia de Jesús.

Los murales que Pablo Sirtori pintó para la Iglesia de Jesús de Murcia son un ejemplo de perspectiva arquitectónica, concebida para aportar significado escenográfico a un espacio concreto. La utilización de dos técnicas en una misma obra, el marouflage y la pintura directa sobre el muro, permite valorar las posibles motivaciones artísticas y conservativas que se encuentran detrás de esta decisión del artista. La vida material del marouflage estuvo señalada por su separación del soporte mural que ocupaba, ya que a los problemas de conservación que ocasionó el arranque del muro, se sumó la imposibilidad de restituir después los fragmentos a su ubicación original, dando lugar a la distorsión de su carácter mural y originando su descontextualización definitiva.

La iglesia de Jesús es un templo de estilo barroco, cuya edificación fue impulsada por la Cofradía de Jesús, quedando finalizada en 1696. A partir de 1735, la cofradía promovió una renovación de sus antiguos pasos procesionales que habían sido dañados por la riada de San Calixto de 1651 y, animados también por el deseo de mantener el aspecto decoroso del espacio donde serían custodiados, proyectó la renovación del inmueble incluyendo una nueva decoración interior más acorde con los nuevos gustos de la época. Esta iniciativa estuvo dirigida por uno de sus mayordomos, D. Francisco González de Avellaneda, quien asumió los costes de la nueva pintura mural que decoraría el interior de la iglesia y sus capillas, un escenario decorativo que quedó finalizado en 1792.

Desde las escuelas italianas, Toscana, Boloñesa y Lombarda, destacadas en los siglos XVII y XVIII por sus expertos en la realización de decoraciones murales, llegaron a España artistas y equipos de trabajo dedicados a la creación de ilusiones ópticas, capaces de proyectar y ampliar los espacios arquitectónicos. El éxito de estos artistas en Italia favoreció su traslado a la corte de Felipe IV en Madrid, donde trabajaron en las decoraciones para el Real Alcázar, que posteriormente quedaría destruido en el incendio de 1734. Estos artistas aportaron el resultado de sus investigaciones, desde sistemas de perspectiva basados en la unicidad del punto de observación y en la posición estática del observador, hasta sistemas de representación multifocales, que tenían en consideración el movimiento del espectador en el espacio. El tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, publicado en Italia en 1693, recogió muchas de estas innovaciones, mostrando ejemplificaciones de múltiples elementos, como ménsulas, molduras, frontones, capiteles, columnas, marcos y otras composiciones de carácter geométrico.¹

El pintor encargado de la nueva decoración mural de la iglesia de Jesús fue Pablo Sirtori, un artista milanés experto en el arte de realizar cuadraturas, pinturas de perspectiva con motivos arquitectónicos fingidos. Aunque se desconoce el momento exacto de su llegada a España, el censo de forasteros residentes en Murcia, en el que aparece registrado como arquitecto, junto con los contratos de trabajo, confirman que desarrolló sus proyectos en la ciudad entre 1762 y 1796,

¹ Los estudios de perspectiva se institucionalizaron en las enseñanzas de la Real Academia de San Fernando a partir de 1766.

años en los que tuvo como aprendiz y ayudante a Ginés Ruiz². Coincidiendo con la Circular de Carlos III de 1777, en la que se recogía la prohibición de realizar retablos de madera por el riesgo de incendio, Sirtori recibió un gran número de encargos para realizar retablos pintados en las parroquias de la ciudad de Murcia, Cartagena y Jumilla, Orihuela, Aspe y Novelda en Alicante y, Tobarra, Almansa, Liétor e Isso, en la provincia de Albacete. Junto a los retablos fingidos, desarrolló motivos arquitectónicos y decorativos en cúpulas, bóvedas, nichos, camarines, sin olvidar las escenografías litúrgicas, como los monumentos de Semana Santa y las obras de carácter funerario.

En la nota del pintor recogida por M^a Luisa Moya del archivo de D. Juan Torres Fontes, junto al listado de las obras realizadas en la Diócesis, se aportaba un dato relevante en la vida material de sus murales, exponía la reprobación que habían recibido sus proyectos debido a la duración de sus obras en el tiempo. Los problemas de perdurabilidad que presentaron sus murales pudieron tener su origen en distintos factores, como la mala estabilidad estructural de los inmuebles, o los efectos de agentes de deterioro de origen natural, como inundaciones y terremotos. No se puede descartar que tuviesen relación con problemas de conservación derivados de su técnica³, aunque el deterioro observado en la mayoría de sus obras estuvo originado por agentes extrínsecos. En cualquier caso, le hicieron objeto de críticas y esto motivó su decisión de abandonar la ciudad, trasladándose a Madrid en 1797, donde mostró su interés por trabajar en la decoración y escenografía de las óperas que se representaban en el Teatro de los Caños del Peral. En las solicitudes se presentó como profesor de perspectiva y pintor, lo que implicaba su dominio en distintas disciplinas, como la geometría descriptiva, la óptica y el dibujo arquitectónico. Entre 1805 y 1807, también participó en la decoración mural de distintos inmuebles, como en las decoraciones del Palacio de Villahermosa.

Gran número de las pinturas murales que realizó en la ciudad de Murcia, desaparecieron a causa de reformas ejecutadas sin criterio o por falta de medios para sufragar su mantenimiento y restauración, como sucedió en la parroquia de Santa Catalina o en el retablo de la capilla de Santa Magdalena de Pazzis en la Catedral respectivamente. Otras obras fueron objeto del abandono y sufrieron una pérdida progresiva, como sucedió con los monumentos de Semana Santa⁴. Ya fuese por su mal estado de conservación o por permanecer en un segundo

² Ginés Ruiz comenzó su instrucción junto a Pablo Sirtori en 1782, cinco años después firmaron un convenio en el que se comprometían a continuar su formación y establecieron una relación laboral.

³ M.L. MOYA. *Pablo Sirtori. Un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1983, p.219. En el documento, Sirtori señalaba otro de los motivos esgrimidos por quienes criticaron sus obras, que no fueran de *lamayor decencia*. La autora considera que la sencillez y el desconocimiento de la técnica mural pudieron ser algunos de los desencadenantes de las críticas recibidas.

⁴ Andrés Baquero Almansa recogió en el *Catálogo de Los Profesores de las Bellas Artes Murcianas* cuál fue el destino de algunas de las obras de Sirtori: “*En la capilla del Colegio de San Isidoro pintó de perspectiva todos sus retablos. [...] Al modificarla y trasladar de sitio dicho altar, lo pintaron al fresco otro retablo de perspectiva, infame [...]. En la Catedral pintó el retablo antiguo de la capilla de Santa Magdalena de Pazzis y, en Santa Catalina, el retablo antiguo del altar mayor; ambos han sido sustituidos por retablos vulgares de carpintería más o menos tallada*”.

plano en las capillas y nichos, alejadas de las miradas, muchas de las pinturas fueron abandonadas y se perdió interés por su mantenimiento⁵. En ocasiones, el compromiso de los propietarios de los inmuebles permitió su conservación, aunque el deseo de mostrarlas con buena apariencia, las cubrió de repintes y retoques que ocultaron su aspecto original.

Sirtori y la técnica del marouflage en la Iglesia de Jesús

Para la realización de sus proyectos murales, Sirtori optó por dos técnicas: la pintura directa sobre el muro, en los casos en los que las condiciones del inmueble lo permitían, y el marouflage, para aquellos espacios con limitaciones estructurales que exigían mayor flexibilidad, como los muros con curvaturas o de difícil acceso. No se puede descartar que también utilizase esta técnica en proyectos cuyos inmuebles ya presentaban inestabilidad estructural o mostraban problemas de humedad, de la misma manera que habían hecho los pintores venecianos del siglo XVI para evitar los problemas derivados de la humedad en los frescos, utilizando una técnica de aislamiento consistente en la adhesión de un soporte flexible sobre el muro. Conocedor de las ventajas del lienzo, los utilizó en los telones para los Monumentos de Semana Santa, arquitecturas efímeras de gran formato, facilitando su montaje, desmontaje y almacenamiento.⁶

La técnica del marouflage, que alcanzaría un enorme desarrollo en Francia durante los siglos XVIII-XIX, consistía en la adhesión y colocación directa de un lienzo sobre el muro. Estos lienzos eran pintados in situ o en el estudio del artista, para después ser trasladados a su ubicación definitiva, donde se cortaban, solapaban y pegaban, retocándolos si era preciso. En las ocasiones en las que era necesario reforzar su sujeción, se clavaban, incluso se podían sujetar a bastidores antes de colocarlos, evitando de este modo el contacto con el muro. Para trabajar en zonas curvas o de difícil acceso, se realizaba el trabajo in situ, de esta manera se podían realizar rectificaciones al encolar los lienzos al soporte mural, siendo una practica habitual su claveteado posterior.

En la ciudad de Murcia, solo queda constancia del uso de la técnica del marouflage en el retablo mayor de la Iglesia de Santa Eulalia⁷ y en la decoración interior de la iglesia de Jesús. En la actualidad, en este último entorno no queda ninguna huella de su presencia, salvo un conjunto de lienzos que fueron desclavados y extraídos del muro.

⁵ Archivo Municipal de Murcia (AMM). Provincias de Levante. 21/03/1896. p.1. Sobre la iglesia de Jesús y las pinturas de Sirtori, señalaba “[...] de quien tan pocas reliquias quedan ya en Murcia, merced á la destructora mano, no ya del tiempo, si que también de la barbarie ó de la ignorancia.”.

⁶ Por su función, los Monumentos necesitaban reparaciones de un año para otro, siendo necesario su mantenimiento. El Monumento de Semana Santa que Sirtori pintó para la Catedral fue restaurado por el pintor y escenógrafo, Manuel Sanmiguel, a finales del siglo XIX.

⁷ Centro de Restauración de la Región de Murcia (CRRM). Informe de Restauración del Retablo Mayor de Santa Eulalia (Murcia). En el retablo Mayor de la Iglesia de Santa Eulalia utilizó como soporte textil un lienzo de lino. Todos los datos observados en la iglesia de Santa Eulalia indican que los lienzos fueron pintados con anterioridad a su colocación en el muro.



Lám. 1.- Cúpula original. Iglesia de Jesús.

La iglesia de Jesús es de planta octogonal, inscrita en un espacio cuadrangular, en cuyo interior, alrededor de una rotonda, se disponen capillas radiales que albergan los pasos procesionales del escultor Francisco Salzillo. Estas capillas se abren hacia un deambulatorio que está separado del espacio central por una serie de arcos. Para este espacio, Sirtori diseñó una escenografía basada en estructuras arquitectónicas sencillas, caracterizadas por formas y líneas clásicas que evidencian la adopción de los nuevos gustos clasicistas. En la nave central, los paramentos verticales se interrumpen a media altura con balcones, cuyas puertas están flanqueadas por esculturas fingidas de dieciséis ángeles de bronce con pátina verdosa, que portan los instrumentos de la Pasión.

Sobre el tambor abierto por ventanas que permiten la entrada de luz natural, pintó una cúpula gallonada, dividida en ocho gajos decorados con roleos en su parte central. Estos gallones convergían hacia el interior de una linternilla que culminaba en un cupulino fingido, cuya intención era proyectar y dar continuidad visual al espacio. Junto al resto de elementos que componían la pintura mural de la cúpula, medallones, bustos, flores, pórticos apilastrados, frontones curvos y otros elementos arquitectónicos, este conjunto de lienzos desapareció y fue sustituido por otra pintura, en un vano intento de recuperar la decoración original. (lám. 1).

La técnica constructiva del marouflage utilizada en la iglesia de Jesús, consistió en la adhesión de lienzos⁸, de manera que los bordes quedaban solapados unos debajo de otros, creando superficies mayores, adaptadas al soporte mural. Con

⁸ El ligamento del lienzo es tafetán, con diez hilos de urdimbre y diez pasadas de trama cada cm².

la misma finalidad, se cosieron fragmentos de lienzo, creando orillos y costuras que, en presencia de agentes de deterioro, se convertirían después en puntos de inestabilidad entre el muro y el soporte textil. En el reverso de los lienzos se aplicó directamente un adhesivo, como se aprecia por el trazo grueso dejado por algunos de los utensilios, para después extenderlos en el muro, ejerciendo presión. Con el fin de asegurar la sujeción de los lienzos, se clavetearon al muro, al menos, perimetralmente. Con el fin de no aportar un peso excesivo durante este proceso, que pudiera favorecer el desprendimiento o una mala adhesión de las telas, debieron respetarse los tiempos de secado necesarios antes de comenzar a imprimir las telas por el anverso, una capa de preparación blanca cuyo grosor favoreció la pérdida del carácter táctil del lienzo, preparándolas para recibir la pintura al temple.

Los artículos de prensa del siglo XIX aportan referencias al color de la cúpula original, describen una gama de tonos neutros: grises, verdes, sienas y ocre, con solo algunos puntos de mayor intensidad en algunos elementos decorativos, como las flores de las guirnaldas. La gama cromática utilizada en la nueva decoración de la cúpula, a pesar del deseo de conservar las características de la pintura original, presenta grandes diferencias formales y de color.

Tanto en la pintura directa como en el marouflage, Sirtori empleó la técnica de la pintura al temple. Los estudios de caracterización de materiales realizados durante las restauraciones del retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia y la decoración de la iglesia de Jesús, han aportado un conocimiento detallado sobre la naturaleza de los pigmentos —tierra amarilla y de Nápoles para los tonos amarillos, yeso y calcita para el blanco, cardenillo de cobre para el verde, negro carbón para el negro, tierra ocre y roja, e índigo para el azul— y del aglutinante empleado, una cola de origen orgánico, que aportó un aspecto mate a su pintura una vez seca.⁹

En los paramentos verticales de la iglesia de Jesús, pintados directamente sobre el muro, se detectó la presencia de dibujos preparatorios, sobre los que se aplicaron sucesivas capas de pintura al temple cuando las colas aún estaban mordientes, quedando de este modo fuertemente fusionadas. La técnica de ejecución consistió en pintar con finas capas de temple que se superponían, mostrando continuidad en el trazo, dibujando las formas por planos y aplicando en último lugar los detalles, las luces y las sombras. Entre las aplicaciones de los distintos tonos el artista esperó a su secado, ya que no se aprecian arrastres, ni zonas en las que los colores se encontraran mezclados, al contrario, las capas estaban perfectamente estratificadas.¹⁰

El conocimiento previo que poseía el artista de los problemas estructurales que presentaba la edificación, le hizo tomar la decisión de emplear el lienzo en la cúpula, en un intento de aislar la pintura de posibles filtraciones, adaptando y

⁹ Archivo Histórico de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (AHCNPJN). Informe de Restauración de las pinturas murales de la Iglesia de Jesús (1996).

¹⁰ Francisco Pacheco había descrito en el *Arte de la pintura*, la técnica para preparar los colores y el aglutinante para hacer un temple

solapando los lienzos hasta cubrir toda la superficie. La técnica del marouflage también fue utilizada en la capilla de la imagen titular de Nuestro Padre Jesús y, a diferencia de los de la cúpula, en la capilla no se utilizó el adhesivo en el reverso, en cambio, mostraban orificios perimetrales que se correspondían con los clavos de sujeción al muro o al bastidor.

Procesos de alteración del marouflage

La decoración mural, en particular aquellas zonas donde se utilizó la técnica del marouflage, estuvo expuesta durante años a situaciones adversas que alteraron gravemente su estado de conservación. Para entender mejor estos procesos es necesario analizar los agentes de deterioro intrínsecos y extrínsecos que estuvieron presentes, así como los procesos que desencadenaron.

Una pintura mural está íntimamente ligada al espacio arquitectónico que ocupa, pero en ocasiones, la transformación del espacio hace necesario realizar intervenciones que afectan directamente a la pintura. La estrecha relación de la arquitectura con su decoración mural ocasionó que, cuando el edificio sufría daños estructurales debido a problemas en la cimentación y a factores naturales, como los terremotos de 1829 y 1864, estos afectarían a todos los estratos de la pintura¹¹. Las actas de las Juntas particulares de la cofradía de Jesús registraron el estado ruinoso del edificio, lo que hizo necesario realizar constantes reparaciones en el tejado, la cúpula y las bóvedas de algunas capillas. Sin embargo, los esfuerzos de mantenimiento no lograron prevenir y contener las filtraciones de agua, como queda recogido en las actas del 22 de abril de 1859, en las que se informaba que la cúpula tenía un agujero por el que entraba el agua, causando graves daños a las pinturas murales¹².

La decisión que había tomado Sirtori resultó ser totalmente ineficaz. La presencia continua de humedad, combinada con la técnica utilizada, desencadenó procesos de alteración que afectarían tanto al soporte textil del marouflage, como a los materiales constitutivos del temple. En la cúpula las primeras alteraciones debieron surgir pronto, teniendo en cuenta que, al cortar los lienzos para solaparlos y adaptarlos al muro, fue necesario pegar y reforzar la unión con clavos. En presencia de humedad filtrada desde el exterior por grietas y fisuras, estas uniones generaron líneas de tensión y los clavos de sujeción sufrieron procesos de corrosión, apareciendo manchas de óxido y roturas. El lienzo perdió sus cualidades mecánicas, en contacto con el agua se volvió frágil y débil debido a la hidrólisis, y se produjeron cambios dimensionales que originaron deformaciones.

¹¹ M.T. MARÍN. *El Museo Salzillo en Murcia*. Murcia, 1998, pp. 185-186. Giménez Casalins había sido designado como arquitecto de las obras de la ermita en 1953, en el informe que realizó en 1954, *Proyecto de obras de consolidación, reconstrucción y acondicionamiento del Museo Salzillo en la iglesia de Nuestro Padre Jesús de Murcia (Monumento Nacional)*, recogía la escasa cimentación y la poca consistencia del terreno sobre el que se asentaba la ermita debido a la presencia de agua, principal motivo de la aparición de grietas estructurales.

¹² AHCNPJN. Acta de la Junta del 22 de Abril de 1859.

La naturaleza orgánica del adhesivo empleado para pegar el lienzo al muro, compuesto por cola y tierra almagra, materiales ambos altamente higroscópicos, favoreció su alteración y la pérdida de sus cualidades mecánicas. Al envejecer y perder el agua de constitución, se produjo una modificación de las propiedades de la cola, volviéndose quebradiza y más vulnerable en presencia de otros agentes de degradación. El adhesivo se volvió rígido y perdió adhesividad, lo que favoreció el desprendimiento de los lienzos, comprometiendo su conservación. La falta de adhesión provocó la aparición de deformaciones y el descolgamiento progresivo del soporte textil, un proceso que finalizó con la rotura y la pérdida de numerosos fragmentos de lienzo.

Estos factores también favorecieron el envejecimiento y la alteración de la cola, utilizada como aglutinante de los pigmentos en el temple y en la capa de preparación blanca¹³. La pérdida de sus propiedades adhesivas y cohesivas dio lugar a la aparición de pulverulencias, disgregaciones, formación de pequeñas escamas y la separación de los diferentes estratos en la pintura, produciéndose numerosas pérdidas de materia. En ocasiones, las filtraciones de agua por grietas y fisuras estructurales, la pusieron en contacto directo con el temple, provocando la migración del pigmento y la formación de cercos¹⁴.

La humedad elevada y la falta de luz, habitual en un espacio donde solo existía la luz natural que penetraba por las ventanas del tambor, favoreció la presencia de microorganismos. Estas condiciones, en combinación con la cola de origen orgánico existente en los diferentes sustratos y que actuó como nutriente, favoreció el desarrollo de manifestaciones fúngicas, causantes de pigmentaciones, producto de su metabolismo. A finales del siglo XIX, el diseño de un nuevo espacio expositivo para contemplar los Pasos de Francisco Salzillo, hizo valorar la importancia de una iluminación adecuada, hasta entonces, las pinturas únicamente habían contado con la luz que irradiaba de las lámparas de aceite y las velas, que además produjeron el oscurecimiento de las pinturas.

Los agentes de alteración antropogénicos, como restauraciones, intervenciones en el espacio y manipulaciones inadecuadas, agravaron el mal estado de conservación de las pinturas murales, causaron nuevos deterioros y aceleraron los procesos de alteración ya existentes. A finales del siglo XIX, la prensa local se hizo eco de la preocupación popular por el estado de la ermita, mientras los primeros arreglos tuvieron como finalidad el mantenimiento del edificio, se produjo un cambio en la valoración del espacio interior y su decoración mural, las capillas sufrieron profundas transformaciones y se llevaron a cabo las primeras restauraciones de las pinturas, de las que tenemos noticia por los datos aparecidos en la prensa local.

En 1889, Juan Marín, subdirector de la Escuela Patriótica de Dibujo de Murcia, acometió su restauración y, aunque no se conocen los detalles de esta interven-

¹³ La capa de preparación estaba compuesta por yeso mate y cola de naturaleza orgánica, tenía un grosor entre 1-3 mm., y aparecía bien trabada con el lienzo.

¹⁴ las pinturas murales más cercanas al suelo también presentaron deterioros ocasionados por la humedad ascendente por capilaridad, debido a la presencia de agua en el subsuelo

ción, la prensa de 1896 recogió el estado lamentable que solo unos años después mostraban de las pinturas, siendo visibles desconchados y pegotes de yeso, culpando de su estado a las «*mal dirigidas restauraciones, a la barbarie y la ignorancia*»¹⁵.

En 1899, Mariano Ramón, especialista en pintura al temple, se encargó de una nueva intervención que, como las anteriores, consistió en actuaciones localizadas que pretendían mantener el aspecto decoroso del espacio. En su afán unificador fueron excesivas, invadiendo y ocultando la pintura de Sirtori bajo nuevas capas y retoques de pintura al temple, haciéndolas indiscernibles del original¹⁶. En los fragmentos de marouflage recuperados se pudo observar la presencia de fragmentos de papel de color marrón, pegados entre las capas de temple, y sobre los que se continuó pintando, tratando de disimular deterioros, al mismo tiempo que se realizaban correcciones en los trazados originales.

Cuando en 1899 se procedió al cierre de las nuevas grietas que habían aparecido en los paramentos verticales, se intervinieron las pinturas existentes sobre las tribunas, en esta ocasión, siguiendo las líneas arquitectónicas trazadas por Sirtori. Mientras tanto, las capillas habían sido reformadas, sufriendo grandes transformaciones que dieron lugar a la desaparición progresiva de la decoración original.

Entre 1952 y 1953, se realizaron las obras de adaptación para la instalación del Museo Salzillo, y en ese mismo año se iniciaron de nuevo las obras en la iglesia. Este fue el momento más crítico para la decoración mural, supuso la separación o arranque de las pinturas, localizadas en las zonas en las que Sirtori había utilizado la técnica del marouflage¹⁷. Para resanar la cúpula, bajo la cual se descubrieron grietas de hasta 15 cm de anchura, se consideró imprescindible separar los lienzos adheridos y claveteados al muro. Una vez desmontados, el mal estado de conservación que presentaban tras su almacenamiento y el elevado coste que hubiese supuesto su restauración, condujo a los responsables a tomar la decisión de reproducirlas de nuevo, tratando de seguir fielmente las formas originales.

El proceso de extracción fue realizado sin planificación, por manos inexpertas, sin protección previa del anverso, provocando tensiones y vibraciones incontroladas, golpes y erosiones que afectaron principalmente a la capa pictórica¹⁸. La manipulación inadecuada de los fragmentos de lienzo provocó roturas en el soporte, muchas de las cuales coinciden con las zonas que soportaron mayor tensión durante el arranque, los bordes y las líneas de plegado. Las dimensiones de algunos de los fragmentos, que llegaban a superar los ocho metros, hicieron imposible su almacenamiento completamente extendidos, por lo que se tomó la decisión de plegarlos, ocasionando la fractura y pérdida del temple coincidiendo con las dobleces. La presencia de adhesivo en el reverso de algunos fragmentos les aportó rigidez y una aparente estabilidad después de haber sido separados de los

¹⁵ AMM. *Diario de Murcia*, 13 de marzo de 1889. p.1.

¹⁶ AMM. *Provincias de Levante*. 21 de marzo de 1896. p.1.

¹⁷ Las obras en el altar mayor pudieron ser la causa del arranque de los lienzos existentes en la capilla de la imagen Titular.

¹⁸ Mientras que unos fragmentos presentaban los bordes sin pintura, por haber estado solapados, otros bordes estaban cortados o eran irregulares, posiblemente fruto de cortes y tirones ocasionados durante el arranque del muro.



Lám. 2.- Sistema de almacenaje de los lienzos en cajas de madera.

muros, favoreciendo la conservación durante su almacenaje. En cambio, aquellos que carecían de adhesivo, debido a la menor resistencia del soporte textil, sufrieron innumerables pérdidas de capa pictórica.

Los pintores que intervinieron en los paramentos verticales y el deambulatorio, a pesar de que ya eran suficientemente conocidos los criterios de intervención establecidos en la Carta de Atenas de 1931, no respetaron las nuevas premisas. En 1958, José Ramón Alonso Castrillo restauró nuevamente las pinturas, una intervención que no respetaría los límites de las lagunas o pérdidas, extendiéndose como en ocasiones anteriores sobre la decoración original.

Un años después del arranque de los lienzos de la cúpula, en 1959, el pintor Mariano Ballester realizó una nueva decoración al temple, utilizando de nuevo la técnica del marouflage, en un intento fallido de imitar la decoración original.

En 1996, el Instituto del Patrimonio Histórico Español comenzó una nueva restauración de las pinturas. La intervención se desarrolló en distintas fases a lo largo de cuatro años, apoyada en criterios técnicos y de respeto al original. La restauración abarcó las pinturas murales de los paramentos verticales, el deambulatorio, la capilla del Titular y la nueva cúpula de Ballester. Los fragmentos de lienzo almacenados reclamaban una atención especial, una primera fase de estudio que permitiese valorar la cantidad que se había salvado y su estado de conservación.

Los fragmentos recuperados

Después de su separación del muro, los fragmentos de lienzo permanecieron en diversas dependencias vinculadas a la iglesia y, en el mejor de los casos, fueron

guardados en cajas de madera o cartón, plegados a la espera de ser restaurados, mientras el resto quedaban expuestos y sin protección.¹⁹

Durante los años en los que estuvieron almacenados, sufrieron inundaciones que afectaron directamente a los fragmentos, su deterioro progresivo disminuyó su valor a los ojos de quienes los encontraban. La gran acumulación de pinturas, los problemas organizativos que supuso su custodia, la complejidad y los elevados costes de una posible restauración, fueron factores que favorecieron su dispersión y su olvido durante cincuenta años. Actualmente, la imposibilidad de restituirlos a su ubicación original, ocupada en la por las pinturas de Mariano Ballester, ha convertido a estos fragmentos en piezas descontextualizadas. (lám. 2).

La falta de un inventario o sistema identificativo, ocasionó la pérdida de control sobre el enorme volumen de fragmentos que debió originarse tras el arranque, de los que actualmente se conserva un 10% de los lienzos de la cúpula y el 100% de los que componían la capilla de la imagen Titular, el resto está formado por fragmentos dispersos y añicos cuya ubicación original no se puede concretar²⁰. En 2012 comenzó la primera de sucesivas campañas de recuperación, cuyo objetivo principal fue crear un inventario inicial que facilitara el estudio posterior de las obras.²¹

Durante estas campañas se recopilaron datos que aportaron información de las características generales y rasgos específicos de cada pieza, así como del estado de conservación que presentaban en el momento de realizar el examen organoléptico, señalando los indicadores de deterioro:

Adhesivo lienzo-muro

- » Suciedad superficial
- » Deshidratación
- » Pérdidas
- » Levantamientos
- » Manchas
- » Ataque biológico
- » Grafismo

Soporte Textil

- » Rotura
- » Línea de plegado
- » Deformación
- » Pérdida
- » Suciedad superficial

¹⁹ Algunos de los fragmentos se encontraron arrugados, sin doblar, en cajas de gran tamaño. El peso continuado de unos sobre otros produjo la fractura y pérdida del temple, que se encontró arenizado en el fondo de las cajas.

²⁰ El estudio de los pequeños fragmentos aportará un mayor conocimiento de la práctica artística de Pablo Sirtori y permitirá formular nuevas hipótesis sobre el uso del marouflage en otras zonas de la iglesia.

²¹ Las dimensiones de los fragmentos murales hicieron imprescindible el trabajo colaborativo, por lo que se contó con la valiosa participación de alumnos de las Facultades de Historia del Arte y Bellas Artes de la Universidad de Murcia.

- » Manchas
- » Ataque biológico
- » Orificio de clavo
- » Bordes sin capa pictórica

Capa pictórica (estrato preparatorio /estrato pictórico)

- » Suciedad superficial
- » Manchas de óxido
- » Disgregación /pulverulencia
- » Escama
- » Cresta
- » Pérdida
- » Exfoliación
- » Cercos

Cada ficha se completó con un croquis de medidas y una fotografía del anverso, de esta forma el inventario se convirtió en una herramienta conservativa, indispensable para evitar la pérdida definitiva de los fragmentos.

Tras esta clasificación inicial de los lienzos, se procedió a realizar una detallada documentación gráfica del anverso y reverso. Su estudio posterior, así como los datos obtenidos tras el examen organoléptico, permitieron agrupar los fragmentos siguiendo un sistema de clasificación basado principalmente en las formas y líneas arquitectónicas presentes en las pinturas:

Grupo 1. Siete fragmentos pertenecientes a la decoración mural de una capilla. La existencia de una fotografía de la capilla del Titular, anterior al arranque, mostraba la composición original de las pinturas, coincidentes con los trazados de estas siete piezas. Estos fragmentos de gran formato —alguno supera los 400 cm.—, carecían de adhesivo en el reverso y solo presentaban orificios perimetrales de claveteado. Este conjunto presentaba unas características propias, que sugieren que podría haber sido pintada por otro artífice, como la paleta cromática, en la que predominaban los tonos rosáceos, las diferencias formales y la técnica empleada para sujetar los lienzos a su soporte, que sugiere la utilización de un bastidor.

Grupo 2. Cuatro fragmentos pertenecientes a la cúpula. Son lienzos de gran formato que llegan a superar los 830 cm., y carecían de adhesivo en su reverso.

Grupo 3. Seis fragmentos asociados entre sí por la repetición y continuidad del dibujo (molduras y elementos arquitectónicos). Sus dimensiones son prácticamente iguales, 75 x 112 cm. Presentaban adhesivo en su reverso de color rojizo. La fotografía existente de la antigua cúpula permite localizarlos en la linternilla fingida.

Grupo 4. Trece fragmentos dispersos con motivos arquitectónicos o florales. sus dimensiones eran variadas, siendo el mayor de 266 x 103 cm. El adhesivo utilizado en el reverso era de color rojizo. Las formas y el color podían corresponderse con el intradós de los arcos, el deambulatorio o la zona superior de los paramentos verticales, revelando la necesidad de revisar el planteamiento inicial sobre la extensión de la técnica del marouflage utilizada en la decoración de la iglesia. (lám. 3).



Lám. 3.- Vista parcial de un fragmento de *marouflage*. Capilla de la Imagen Titular.

Grupo 5. Junto a los anteriores se conservaron fragmentos de pequeñas dimensiones y añicos.

Estos fragmentos se alejan de una pintura mural convencional, su separación del muro que les servía de soporte aumentó su fragilidad y quedaron expuestos a factores de deterioro que afectaron a su estado de conservación, por lo que fue necesario realizar intervenciones puntuales de urgencia durante su manipulación. Durante esta primera fase, aprovechando que los lienzos estaban desplegados, pudieron realizarse los primeros tratamientos de urgencia:

1. Secado y aireación de las piezas que presentaban humedad.
2. Limpieza superficial del polvo acumulado en el anverso y el reverso.
3. Fijación de pulverulencias en la capa pictórica.
4. Eliminación de deformaciones del soporte, para facilitar su embalaje posterior.

Siendo conscientes de que, a la espera de su restauración, los fragmentos debían volver a ser embalados y almacenados, se les procuró una mejor conservación, trasladando los de menor tamaño a otras ubicaciones, enrollando los de mayor dimensión en cilindros semirrígidos y, aquellos que inevitablemente tuvieron que ser nuevamente plegados y guardados en cajas, se preservaron de la humedad, almacenándolas en zonas más protegidas.

El estudio permitió realizar un primer acercamiento a la historia material de los fragmentos y a la transformación del espacio que ocuparon, realizando una reflexión sobre el abandono y el olvido al que quedaron relegados cuando fueron reemplazados de manera irreversible. Se extrajo un mayor conocimiento de la técnica utilizada por Sirtori, iniciando un proceso que además de aspirar a su conservación y recuperación material, tuvo como objetivo prioritario su puesta en valor a través de su inventario y documentación gráfica.

La pérdida de su valor comunicativo y estético, formando parte de una unidad superior, no les ha restado otros valores, como el testimonial, el pedagógico y el divulgativo. Teniendo en cuenta la concepción actual de conservación, que no limita la unidad potencial a la unidad estructural perdida, sino a la capacidad de recuperar la lectura del bien cultural, cada uno de los fragmentos es útil y aportará una valiosa información en el futuro.

Expolio y nuevo alhajamiento del Monasterio de San Jerónimo de Granada

Despoilment and new adornment in the Monastery de San Jerónimo de Granada

ANTONIO CUBERO SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE GRANADA

Abstract: The current art collection of the Monastery of San Jerónimo in Granada is the result of an enormous effort to repopulate the monumental ensemble, which has been affected by different historical circumstances over time. The journalistic sources comprise an interesting body of information that helps us complete our knowledge of Granada's heritage in the 20th century.

Keywords: Saint Jerome, Cristina de Arteaga, heritage, Granada, despoilment.

El Monasterio de San Jerónimo fue fundado por los Reyes Católicos en Santa Fe en 1492 bajo el nombre de Santa Catalina¹. Sin embargo, los monjes se trasladaron a Granada en 1496 estableciéndose en el solar que hoy ocupa el Hospital de San Juan de Dios con el nombre de la Concepción de Nuestra Señora Santa María². Posteriormente pasaron al actual emplazamiento, por entonces una huerta conocida con el nombre de Dar Abenmordí, propiedad que Isabel Rebollo donó a la Orden. Los monjes tomaron posesión de esta el 22 de julio de 1504³.

La construcción de la iglesia fue patrocinada por doña María de Manrique, duquesa de Terranova y viuda del Gran Capitán, quien obtuvo permiso del rey Carlos I con la firma de la cédula en Valladolid el 29 de marzo de 1523 para hacer de la capilla mayor su panteón familiar. Esta se firmó con la condición de terminarla y dotar a dicha obra de un retablo y reja⁴.

Los claustros fueron acabados entre 1519 y 1520. Uno de ellos, actualmente lugar de la clausura, fue elegido por la emperatriz Isabel de Portugal como residencia en Granada en 1526. Siloé trabajó en el claustro principal haciendo tres portadas para las estancias que conectaban con él. Un siglo más tarde, la arquitectura del complejo monástico fue enriquecida con la construcción de la Escuela de Música y Latín en 1636, fundada por Díaz Sánchez-Dávila y proyectada por Francisco Potes. Llegó a ser una institución prestigiosa con un gran archivo⁵.

San Jerónimo fue dotado con una ingente cantidad de obras de arte de incalculable valor como las donaciones de la duquesa de Terranova en las que enumeramos las siguientes: un *Lignum Crucis* contenido en una cruz de oro; un portapaz de oro; un cáliz de plata y vinajeras; candeleros de plata; un cofre de corporales y paños para la sacristía; una cruz de cristal de pequeñas dimensiones; una imagen de la Virgen hecha en oro y seda; una reliquia de san Jerónimo; ricos paños; una imagen de la Piedad; retablos de San Miguel, de la Resurrección, de los Reyes, de la Virgen con el Niño en los brazos; tablas pintadas en negro con letras de oro; una imagen de Nápoles, otra de pequeño formato de la Huida a Egipto, un Niño Jesús y un San Francisco⁶.

¹ Este trabajo ha sido posible gracias al Programa de becas de iniciación a la investigación para Estudiantes de Grado Universidad de Granada-Banco Santander, Plan propio 2023, y ha sido dirigida por el profesor Adrián Contreras Guerrero.

² M. ESPINAR MORENO, "De la Mezquita de Maharoach al Monasterio de San Jerónimo. Noticias para el urbanismo y la arqueología de Granada (1358-1505)". *Cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, nº 18-19 (1993-1994), p. 83.

³ J.J. SÁNCHEZ CARRASCO, "Las dotaciones fundacionales del Monasterio de Santa María de la Concepción de Granada". *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia Medieval* nº 30, (2017), p. 526-530. <https://doi.org/10.5944/etfiii.30.2017.18689>

⁴ Se pueden ver copias de esta cédula en Archivo Histórico de la Nobleza (AHN), BAENA, C. 129, D. 17-20; F. PAULA VALLADAR, *Guía de Granada* (Estudio preliminar de Juan Manuel Barrios Rozúa). Edición Facsímil. Granada, 2000, pp. 221-222.

⁵ A.M. GUTIÉRREZ GARCÍA, *El Monasterio de San Jerónimo de Granada musealización y puesta en valor de un monumento* (Proyecto Final del Máster). Universidad de Granada, Granada, 2007, p. 44.

⁶ I. MATEOS GÓMEZ, A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, J. M. PRADOS GARCÍA, *El arte de la orden jerónima*. Madrid 1999, p.153.

De la iglesia destaca el importantísimo retablo mayor, obra maestra de la escuela granadina. Además, merece ser destacada la sillería de Siloé para el coro así como sus bellas portadas para el claustro antes mencionadas. El conjunto escultórico del *Entierro de Cristo* de Jacobo Florentino, hoy en el Museo de Bellas Artes de Granada, fue una de las piezas de mayor importancia. Con este artista se deberían poner en relación los cuatro tondos de *Judith*, *Lucrecia*, *Pentesilea* y *Semíramis* que se encuentran en la Casa de los Tiros y que, según Manuel Orozco, pudieron estar colocados en el testero de la iglesia antes de la realización del mencionado retablo⁷.

En el crucero hubo varios retablillos colaterales pintados por Pedro de Raxis. En uno de estos se encontraba un *San Jerónimo penitente* de barro, obra de los Hermanos García, que actualmente se encuentra en la capilla de Díaz Sánchez Dávila⁸. Sabemos que estuvo en posesión del Arzobispado de Granada en el momento en que participó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929: «*Dos urnas de cristal con barro del siglo XVIII representando a San Jerónimo en el desierto*»⁹. Se trata de una imagen delicada y de gran finura, la cual se ha venido fechando hasta ahora, de forma errónea, en 1620. Esta afirmación hacía creer que la primera de esta serie de barro de los artistas era la conservada en el Museo de Arte de Ponce en Puerto Rico cuya cronología estriba en 1619¹⁰. No obstante, hemos podido comprobar que, en la parte inferior derecha, bajo el pliegue del manto rojo del santo eremita, pone: «*En 22 De Abril de 1619 Aº*» (lám. 1). Corregir esta fecha supone datarla en el mismo año en que se hizo el barro homónimo.

El conjunto monástico contó el conocido *Niño Jesús de las Batallas* o *del Gran Capitán* donado por doña María de Manrique¹¹, que tras la presencia de los napoleónicos pasó a estar custodiado por las reverendas madres jerónimas de Santa Paula hasta finales del siglo pasado en que volvió a San Jerónimo. Otro Divino Infante es el *Niño Jesús de Pasión* de Diego de Mora donado por Eusebio Rosales antes de 1726¹². Recientemente ha cambiado de ubicación, pasando de estar oculto en la clausura a exponerse en la iglesia para veneración de los fieles.

Tras esta Edad de Oro del Monasterio vendría una serie de vicisitudes dramáticas tanto en lo que respecta al inmueble como a la comunidad monástica. De hecho, se podría calificar de verdadero milagro que aún hoy se conserve el edificio,

⁷ M. OROZCO DÍAZ, "Meditación en torno a unas esculturas en la Casa de los Tiros y su relación con el Monasterio de San Jerónimo". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes Ntra. Sra. de las Angustias*, nº 3 (1993), pp. 31-48.

⁸ A. GALLEGO BURÍN y F.J. GALLEGO ROCA, *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*. Granada, 2015, p. 290.

⁹ J.L. BAREA FERRER "Granada y la Exposición Iberoamericana de 1929" en B. Torres Ramírez y J. J. HERNÁNDEZ PALOMO (coords.), *Andalucía y América en el siglo XX: Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América*, (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo 1986). La Rábida, 1986, p. 154

¹⁰ AA.VV., "Jerónimo Francisco García and Miguel Jerónimo García, called The 'Hermanos' García", en *The Mystery of Faith: An Eye on Spanish Sculpture 1550-1750* (Catálogo). Londres, 2009, p. 80.

¹¹ J. SIGÜENZA, *Historia de la orden de San Jerónimo*, Madrid, 1907, p. 45.

¹² I. PALOMINO RUIZ, *Diego de Mora: Vida, obra e influjo de un artista de saga* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada, 2017, pp. 159-161.



Lám. 1.- HERMANOS GARCÍA. Detalle. San Jerónimo Penitente (1619). Real Monasterio de San Jerónimo, Granada.

aunque muy restaurado. En el caso de los bienes muebles no corrieron la misma suerte, pues, como expondremos a continuación, todos ellos son el resultado del esfuerzo por devolver la gloria al real cenobio.

Podemos afirmar que las calamidades se iniciaron con los terremotos del siglo XVIII, los cuales causaron grandes daños sobre todo en la torre, motivo por el cual los franceses utilizaron los materiales resultantes para la posterior construcción del Puente Verde¹³.

Ahora bien, el peor momento por el que tuvo que pasar San Jerónimo fue la mencionada invasión napoleónica. Así, el día antes de la llegada de los franceses, cuando los monjes decidieron abandonar el lugar por temor, una muchedumbre de lugareños asaltó el monasterio para saquearlo¹⁴.

Decisiva fue la llegada de las tropas que ocuparon el conjunto monástico destinándolo a cuartel y provocando numerosos daños y expolios. En enero de 1810 se presentó en Granada Sebastiani con el 4º cuerpo del ejército francés, marchándose el 16 de septiembre de 1812. Los monjes abandonaron el monasterio temiéndose lo peor, ya que el prior del cenobio, el padre fray Alonso de la Puebla y su sobrino Oñate fueron patriotas exaltados, llegando a ser miembros de

¹³ A. MOLINARI, “Los avatares del Real Monasterio de San Jerónimo entre la desamortización y el retorno de la Orden”, en H. VÁZQUEZ J. MARTÍNEZ y R. VEGA (coords.), *V Centenario del Real Monasterio de San Jerónimo de Granada* (Granada, 2022). Granada, 2022, p. 230.

¹⁴ J.M. BARRIOS ROZÚA, *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico de Granada. Ciudad y desamortización*. Granada, 1998, p. 537.

las juntas de resistencia a la invasión napoleónica y, además, proponiendo como defensa la lucha armada¹⁵.

José Miguel de Asanza, comisario regio, elaboró entonces un inventario de los bienes que más tarde fueron robados, de manera que cuando llegó José María Jaime (director de la comisión española encargada de hacer otro inventario) no encontró nada de interés¹⁶. Los daños provocados en la iglesia fueron notables, siendo saqueada y profanada: arrancadas las rejas del presbiterio y capillas, se robaron obras de notable valor y se deshonraron los restos del Gran Capitán por vez primera¹⁷. En cuanto a la afamada espada del caudillo, los franceses no se llevaron la original, ya que esta había sido robada con anterioridad (en 1671); antes bien la que se encontraba expuesta era una réplica en madera¹⁸. Se ha hablado mucho de que robaron los estandartes originales de don Gonzalo; no obstante, como afirma Joaquín Martínez, en el caso de que robaran algunos, serían aquellos confeccionados para sustituir a los primeros, los cuales habían sido retirados ya en 1723 debido a su mal estado¹⁹.

A pesar de esto, la pérdida más notable, en cuanto a arquitectura se refiere, y que más ha quedado grabada en la memoria de los granadinos, no fue la espléndida sacristía, sino la torre de la iglesia, cuyos dos últimos cuerpos fueron demolidos y sus materiales reutilizados, como ya hemos dicho, para la construcción del Puente Verde sobre el cauce del Genil. La campana «Jerónima» fue a parar a la Catedral con la actual denominación de «Sermonera». En estos momentos, la taza de la fuente del claustro principal cambió su ubicación a la actual Plaza del Campillo.

Además, Juan Manuel Barrios plantea la hipótesis de que el tercer patio del complejo monacal pudo ser demolido durante esta ocupación francesa puesto que no se han encontrado menciones al mismo en fechas posteriores²⁰.

Tras los franceses, volvieron los monjes a su residencia y se encontraron con el dramático panorama de un monasterio parcialmente derruido, profanado y desbalijado²¹. Tal fue el estado del bien que en 1815 el arzobispo de Granada concedió indulgencias a quienes acudieran al lugar con la intención de frenar la degradación y que los fieles colaborasen con limosnas (lám. 2). Por desgracia, el declive del inmueble no había hecho más que empezar, agudizándose tras la exclaustración, que se produjo, ahora sí de manera definitiva, el 30 de agosto de

¹⁵ A. MOLINARI, ob. cit., p. 228.

¹⁶ C. EISMAN LASAGA, “Efectos que produjo la invasión francesa en los Conventos de Granada”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* nº 22 (1991), p. 69.

¹⁷ M. GÓMEZ MORENO, *Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha perdido Granada en lo que va de siglo*. Granada, 1884, p. 7.

¹⁸ M. GARCÍA RIVAS, “Distinciones pontificias al Gran Capitán”, en H. VÁZQUEZ J. MARTÍNEZ y R. VEGA (coords.), *V Centenario del Real Monasterio de San Jerónimo de Granada* (Granada, 2022). Granada, 2022, p. 230.

¹⁹ J. MARTÍNEZ GONZÁLEZ, “Algunas anotaciones sobre la Capilla Mayor de la iglesia del Real Monasterio de San Jerónimo de Granada”, en H. VÁZQUEZ J. MARTÍNEZ y R. VEGA (coords.), *V Centenario del Real Monasterio de San Jerónimo de Granada* (Granada, 2022). Granada, 2022, p. 223.

²⁰ J.M. BARRIOS ROZÚA, ob. cit., p. 532.

²¹ C. EISMAN LASAGA, ob. cit., p. 65.



Lám. 2.- ANÓNIMO. Cartela de indulgencias (1815). Real Monasterio de San Jerónimo, Granada.

1835. El lugar, fue convertido, de nuevo, en cuartel, con la diferencia de que sus nuevos habitantes no serían franceses, sino españoles²². Según Richard Ford, una vez más, el pueblo aprovechó la oportunidad para vandalizar el monasterio llegando a profanar los restos mortales del Gran Capitán y su esposa, esparciéndolos por el templo²³.

Policarpo Cruz hace un interesante estudio comparativo de las distintas referencias que se hacen a obras de arte entre los siglos XVIII (Antonio Palomino, Fernando Marín y Antonio Concha) y XIX (Juan Agustín Ceán y el conde de Maule). De estas piezas mencionamos algunas que aún no se han reseñado como: los lienzos de *San Jerónimo* en el manifestador del retablo y las pinturas del *Niño Jesús* y la *Divina Pastora* en la puerta del sagrario y que no se conservan; una pintura de la Santa Cena en el zócalo del *Entierro de Cristo* que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Granada; un *Crucificado* en tabla de la capilla del Desamparo, sin identificar; lienzos de Ambrosio Martínez Bustos, también sin identificar; un grupo escultórico de la *Resurrección*, posiblemente obra de Jacobo Florentino. También encontramos una serie barroca de la *Vida de San Jerónimo* en el claustro; en la sacristía hubo una serie de planchas sobre cobre de la escuela de Rubens, un apostolado de Marten Pepyn con Jesús y María que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Granada; dos retratos a lo divino de los Reyes

²² J.M. BARRIOS ROZÚA, ob. cit., p. 533.

²³ R. FORD, *Granada. Escritos con dibujos inéditos*, (Introducción de Alfonso Gámir Sandoval). Granada, 1955, p. 112.

Católicos como *Santa María Magdalena* y *Santiago Apóstol* del estilo de Leonardo da Vinci y un *Niño Jesús Resucitado* del Veronés sin identificar, entre otras obras²⁴.

La iglesia estuvo cerrada al culto y a cargo de la Academia de Bellas Artes hasta el 17 de septiembre de 1842 que fue excluida de la desamortización. Previamente, aunque estuvo cerrada hasta esa fecha se previó que fuera iglesia auxiliar de la parroquia de los Santos Justo y Pastor. Los militares adaptaron el edificio a sus necesidades, llegando incluso a tapiar el claustro para tener más espacios aprovechables²⁵.

José Giménez-Serrano en la descripción que hace de la iglesia detalla que en el crucero hubo dos pequeñas capillas: una con un *San Jerónimo* de Lucas Jordán y la otra con un *San Gregorio* de pequeño formato sin especificar. En el retablo pintado en el acceso a la antigua sacristía se localizaban dos estatuas de las santas sevillanas Justa y Rufina. Da noticia de la pintura mural de la *Asunción* atribuida tradicionalmente a Pineda como prueba para el encargo. Dicha obra, localizada en la sala de transición de la capilla de San Antonio a la sacristía, ya presentaba un mal estado de conservación. Algo que no ha cambiado. La sillería de Siloé estaba intacta, aunque no los órganos, los cuales se encontraban destruidos. En el claustro principal hubo altares con óleos de Raxis y de La Fuente, y que desaparecieron también con la francesada²⁶.

A las pérdidas mencionadas cabe sumar que en 1843 fue subastado el Colegio de Música y Latín. Mientras tanto, la degradación del monasterio continuaba, ya que, durante el Sexenio Revolucionario, la iglesia fue utilizada como arsenal. Esto fue así hasta 1872, año en que se reabrió al culto, no sin seguir pasando calamidades, llegándose a la propuesta de derribo de la iglesia por parte de un cantero granadino al Comité cantonal²⁷. También se llegó a plantear la idea de utilizarlo como hospital de repatriados. Para tratar de preservar la iglesia de las piquetas revolucionarias, la Comisión de Monumentos la declaró monumento nacional el 24 de mayo de 1877²⁸.

Esta nueva etapa inaugurada por su declaración como monumento nacional estuvo marcada por el reto de su restauración y la problemática cimentación que presentaba. El culto fue encargado a los padres redentoristas, los cuales, por cuestiones de feligresía, trataron de acercarse al centro desde su sede en la parroquia albaicinerá de San Juan de los Reyes. Lo cierto es que lo regentaron por poco tiempo, debido a las señales de ruina del templo²⁹. Empero, de nuevo, tuvo que

²⁴ J.P. CRUZ CABRERA, *Fernando Marín Chaves (1737-1818) y los inicios de la historia del arte en Granada*. Granada, 2022 pp. 311-313.

²⁵ A. MOLINARI, ob. cit., p. 233.

²⁶ J. GIMÉNEZ-SERRANO, *Manual del artista y del viagero [sic] en Granada*. Granada, 1876, pp. 254-279

²⁷ F. PAULA VALLADAR, *La iglesia de San Jerónimo: estudio histórico*. Granada, 1906, p. 8.

²⁸ J.M. BARRIOS ROZÚA, ob. cit., pp. 533-534.

²⁹ J.A. DÍAZ GÓMEZ, *Fundaciones de las congregaciones del Oratorio de San Felipe Neri y de Clérigos Regulares Menores en las jurisdicciones diocesanas de Granada y Guadix* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada, 2018, pp. 697-698.

ser cerrado. De hecho, el desprendimiento de una dovela, que provocó daños en el tejado del claustro en 1883, urgió a la Comisión de Monumentos a restaurar el edificio. Las obras se retrasaron hasta 1900³⁰ y se reabrió en 1904 ante la mirada pesimista de Francisco de Paula Valladar, quien apenas creía en la supervivencia del templo³¹. En la sacristía hubo dos óleos procedentes de los capuchinos: un cuadro de *San Félix de Cantalicio recibiendo al Niño de manos de la Virgen* de Juan Leandro de la Fuente de 1638 y un retrato de fray Diego de Cádiz³².

Tal fue el estado del bien que la Comisión de Monumentos tomó medidas para preservar los objetos artísticos del edificio. Por este motivo, encontramos en el Museo de Bellas Artes de Granada obras como el *Entierro de Cristo* de Jacobo Florentino; el *Tríptico del Gran Capitán* de los Hermanos Penicaud; el *Apostolado* de Marten Pepyn; la tabla de la *Virgen con el Niño* de la sillería del coro, factura de Siloé; el lienzo de la *Virgen en la casa de Nazaret* de Pedro de Raxis, ca. 1600; la vidriera de *La Circuncisión del Señor* que recientemente se viene atribuyendo más a Juan del Campo que a Arnao de Vergara, 1544-1550; una tabla de la *Santa Faz* de autoría anónima datada entre 1476 y 1525; una talla de pequeño formato de la *Inmaculada* de Pedro de Mena, s. XVII; un óleo anónimo de *San Jerónimo* del siglo XVII; y una escultura de escuela granadina del primer tercio del siglo XVIII de *San José*.

La Dirección General de Bellas Artes destinó una gran cantidad de dinero para su restauración en 1916. No obstante, según cuenta Andrés Gutiérrez Fernández, en 1922 el conjunto continuaba en lamentable estado de conservación³³. A pesar de ello, las dependencias del Monasterio de San Jerónimo continuaban en su uso militar como cuartel de caballería. En cuanto a su conservación, existen opiniones enfrentadas. Por un lado, Gómez-Moreno aplaudía el empeño de los militares en el cuidado de las portadas y los muros³⁴, mientras que Valladar se mostraba más reacio, recordando el derribo de los restos de la antigua sacristía en la que estuvo el pilar gótico³⁵.

En 1923 se subastaron las obras de ampliación del cuartel. Cuatro años más tarde, la madrugada del 9 de febrero de 1927, tendría lugar el incendio que redujo a cenizas los artesonados del claustro, y la cúpula barroca de la escalera, entre otros daños³⁶. Este hecho hizo surgir la esperanza en la pronta restauración y el cambio de uso del edificio que esperaban que pasara a la Escuela de Artes y Ofi-

³⁰ J.M. BARRIOS ROZÚA, ob. cit., p. 535.

³¹ F. PAULA VALLADAR, ob. cit., p. 20.

³² I. MATEOS GÓMEZ, A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, J. M. PRADOS GARCÍA, ob. cit., p. 151.

³³ J.M. BARRIOS ROZÚA, ob. cit., p. 535.

³⁴ *Ibidem*, p. 536.

³⁵ F. PAULA VALLADAR, ob. cit., pp. 13-14.

³⁶ A. GARRIDO DEL CASTILLO, "Nota del cronista". *Granada Gráfica: revista ilustrada*, año XII, febrero de 1927; "El terrible fuego de ayer. El cuartel del regimiento de Lusitania ha quedado casi destruido". *El Defensor de Granada*, 10 de febrero de 1927.

cios³⁷. Cabe mencionar que, mientras tanto, Antonio Gallego y Burín y Manuel Gómez Moreno llegaron a concebir la idea de situar en la iglesia y el monasterio un museo sobre escultura española que nunca se llegó a materializar y que sin duda hubiera sido de gran interés³⁸.

A pesar de todos los esfuerzos, hubo que esperar hasta 1958 para que comenzaran las tareas de limpieza y, en 1962, la reconstrucción de lo incendiado, así como los inicios, un año más tarde, de la reedificación de la torre impulsada por la Dirección General de Bellas Artes³⁹. Más tarde, el 27 de abril de 1974, se firma el convenio entre la Orden y Santa Paula de Granada, sin embargo, no se mudarán hasta 1977⁴⁰. Desde entonces, reside en San Jerónimo la comunidad femenina de jerónimas.

Junto a los bienes de Santa Paula, el legado de la Casa del Infantado —fondos de Los Mártires y demás propiedades de los duques— y los bienes adquiridos por la religiosa jerónima fueron las principales fuentes para la repoblación artística del Monasterio. El esfuerzo de estos se complementó con la sensibilidad de Granada, recibiendo numerosas aportaciones de particulares, órdenes religiosas y parroquias.

El Museo de Los Mártires, fundado por Mr. Meersmans en 1910, contaba con una valiosa y variopinta cantidad de obras de arte donde estaban representados algunos de los artistas más conocidos del arte nacional y europeo desde el siglo XIV al XIX (Ribera, Juan de Juanes, Goya, Van Eyck, Tintoretto...). De la procedencia de los fondos cabe citar la compra de la colección de Manuel Críspulo González, I marqués de Bonanza, que estuvo depositada en el Convento de Santo Domingo (Jerez de la Frontera)⁴¹.

El afamado propietario de origen belga se arruinó y vendió el carmen al duque del Infantado en 1930 mediante una renta vitalicia y el disfrute del inmueble hasta su fallecimiento (21 de abril de 1938). A partir de aquí, las obras del museo —distribuidas en la «Premier Salle», «Grand Salle» y la «troisième salle»— se repartieron entre H. Meersmans de Page y D. Joaquín de Arteaga y Echagüe⁴². Finalmente, la parte del duque pasó en herencia a su hija Cristina de Arteaga y Falguera. Inmersos en un debate acerca del futuro uso que la heredera quiso dar a Los Mártires, finalmente fue resuelto mediante la venta de la finca al Ayuntamien-

³⁷ “La restauración de los monumentos artísticos de Granada”. *El Defensor de Granada*, 12 de marzo de 1927.

³⁸ M. MORALES GALLEGO, Contribución a la historia artística y cultural de Granada de la primera mitad del siglo XX: “Epistolario de Antonio Gallego y Burín a Manuel Gómez-Moreno” (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada, 2012, pp., 8 y 154.

³⁹ J.M. BARRIOS ROZÚA, ob. cit., p. 536. S. COLINA MUNGUÍA, “En Granada surge una torre”. *Patria*, 13 de noviembre de 1964.

⁴⁰ A. CASANS y de ARTEAGA, *Tras las huellas de san Jerónimo. Vida de Madre Cristina de Arteaga*. León, 2008, p. 241.

⁴¹ J.M. MEERSMANS SÁNCHEZ-JOFRE, “Hubert Meersmans de Smet: coleccionista, mecenas y comerciante de arte; la recuperación de un patrimonio cultural legado en el tiempo” en A. HOLGUERA CABRERA, E. PRIETO USTIO y M. URIONDO LOZANO (coords.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: Orbis Terrarum. IV Congreso Internacional (Sevilla, 2020)*. Sevilla, 2020, p. 330. J. CABALLERO RAGEL, “El coleccionismo jerezano durante el siglo XIX y principios del XX. El museo de Santo Domingo”. *Revista de historia de Jerez* nº 11-12 (2005-2006), pp. 310-311.

⁴² J.M. MEERSMANS SÁNCHEZ-JOFRE, ob. cit., p. 351.

to. Con esta compra se procedió al proceso de cesión gratuita de San Jerónimo que culminó el 21 de julio de 1973. El 26 de enero de 1976 se procedió a la firma de la escritura de cesión⁴³.

Uno de los sacrificios que tuvo que hacer la monja jerónima para poder costear las obras de restauración fue la venta de las obras de arte de mayor nivel. Sin embargo, se reservó parte de la colección que hoy está en el Monasterio de San Jerónimo. No hemos podido acceder al *Catálogo de pinturas del año 1910* que nos ayudaría a distinguir las obras que pertenecieron a la colección de Meersmans y las que no. No obstante, hacemos un elenco de obras siguiendo a Ana María Gutiérrez e Ignacio Hermoso, que han podido identificar algunas de ellas⁴⁴: *El Señor y los pescadores* que intuimos que es el cuadro de *Cristo entregando las llaves a San Pedro*, de escuela granadina que se encuentra actualmente en la iglesia; y los lienzos de *Santa Lucía* y *Santa Apolonia* que estaban relacionados con la escuela castellana. Estos últimos son en verdad copias de las tablas de Hernando de Esturmio conservadas en la Real Parroquia de Santa Ana de Sevilla. Es interesante que estas copias se dieron en el momento en el que estuvieron colocadas en su emplazamiento original que era el retablo. Esto es así porque en dicho espacio quedaban ocultos parcialmente los extremos de la parte superior de los cuadros, dando lugar a un remate en semicírculo. Por esta razón, el artista decidió ser fiel a lo que observaba recreando la forma semicircular en el lienzo. Destinó también algunas obras del citado museo, así como otras procedentes de donaciones, a su preciado Convento de Santa Paula de Sevilla, donde instaló un museo⁴⁵.

La prensa granadina del momento ofrece una rica fuente de información respecto a los trámites y pasos que se dan en la adquisición del inmueble, sobre cómo avanzaban las obras y sobre las donaciones y adquisiciones.

El primero de los textos periodísticos que seleccionamos es el de Villar Yebra, publicado en el *Ideal*, el 28 de marzo de 1965⁴⁶. El autor describió la portada del monasterio que hace ángulo con la iglesia, en la que destacó la recuperación de la hornacina del cuerpo alto, convertida en balcón durante la ocupación militar. En dicha hornacina se colocó una escultura de la *Inmaculada* de Alonso de Mena o su escuela. Procedía originalmente del desaparecido Convento de Belén, aunque también había estado en la fachada principal de San Juan de los Reyes. No obstante, la primera noticia que encontramos sobre la colocación de esta escultura en la portada principal es del año 1961⁴⁷.

Ahora bien, el artículo más importante para nuestro estudio apareció en el diario *Patria*, escrito por Eduardo Molina Fajardo en 1962. Resulta interesante

⁴³ A.M. GUTIÉRREZ GARCÍA, ob. cit., p. 7.

⁴⁴ A.M. GUTIÉRREZ GARCÍA e I. HERMOSO ROMERO, "Un museo privado en Granada: El Museo de los Mártires" en *Actas del XIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Ante el nuevo milenio raíces culturales, proyección y actualidad del arte español (Granada, del 31 de octubre al 3 de noviembre de 2000)*, vol. 1. Granada, 2000, p. 292.

⁴⁵ C. DE ARTEAGA, "El museo conventual de Santa Paula de Sevilla". *Boletín de Bellas Artes* nº 7 (1979) p. 108.

⁴⁶ E. VILLAR YEBRA, "Estampas de Granada. San Jerónimo: portada del Monasterio". *Ideal*, 28 de marzo de 1965.

⁴⁷ "La Inmaculada en el monasterio de San Jerónimo". *Ideal*, 8 de diciembre de 1961.

debido al extenso recorrido que hace por los distintos espacios⁴⁸. En el compás del conjunto monumental se reubicó una fuente de la época de la fundación donada por las comendadoras de Santiago. Ya hay noticias de la reconstrucción de la torre. Se empedró el zaguán siguiendo el estilo del Convento de Santa Inés. Además, se colgaron tres lienzos: uno con el escudo de la Orden de San Jerónimo que aún continúa en dicho espacio; enfrente de este un cuadro de grandes dimensiones de la *Virgen de las Angustias* donado por las monjas del Ángel (posiblemente sea el ubicado en la iglesia) y por último, un óleo de la *Concepción Purísima*.

En el locutorio general o principal se colocó una chimenea empotrada de serpentina verde del siglo XVII que llevaba muchos años desmontada en el palacio de Caicedo. Debajo se conserva un escudo de Carlos V que podría venir del Palacio de los Mendoza en el Campo del Príncipe y fechado en 1592. Sobre la chimenea hay un escudo de la Orden de San Jerónimo de mármol con marco. En los rincones de la estancia se localizaban faroles granadinos del siglo XVII; según la noticia estos cristales procedían de vitrales. Un aristócrata antequerano donó un sillón frailerio del siglo XVI. Según cuenta, la solería se hizo de arcilla cocida al estilo de la original del monasterio y amasada en la alfarería de la Casería de los Jerónimos. Las actuales ventanas venían de un palacio de la Carrera del Darro. Cita un lienzo de la *Purísima Concepción* con dudas sobre su autoría, sugiriendo la de Bocanegra. Junto a esta, hubo dos retratos de *Fray Hernando de Talavera* y *Fray Pedro Ramiro de Alba* de escuela granadina situados en la portería. Estos tres cuadros se hallan en la sala Capitular, donde vemos también bancos originales del Monasterio.

Da cuenta de un «Niño Jesús sonriente» en una urna dorada procedente del despacho del duque del Infantado en Los Mártires. En la fotografía conservada en el Archivo Histórico Municipal de Granada se puede ver que estuvo colocado en el Salón de las Columnas en dicho carmen. Sin embargo, esta pieza erróneamente identificada, correspondía a un *San Juanito* o *San Juan Bautista Niño* atribuida a Luis Salvador Carmona⁴⁹. Para cuando Sánchez-Mesa publicara su estudio sobre Risueño de 1972, la pieza ya se encontraba en Santa Paula de Sevilla donde sigue hasta la actualidad⁵⁰.

El locutorio menor o «prioral» se encontraba casi ultimado. El alfarje mudéjar vino de Los Mártires. Ya estaba colocada la ventana del Castillo de La Calahorra. La estancia se completaba con unos interesantes faroles granadinos y un bargueño del siglo XVI adquirido en Válor. Se mencionan dos cuadros de cabezas de mártires firmadas por «Valdés Leal» procedentes de la Casa del Infantado. Lo cierto es que son dos lienzos de Sebastián de Llanos y Valdés firmados en 1626⁵¹; una

⁴⁸ E. MOLINA FAJARDO, “Renacimiento del Monasterio de San Jerónimo”. *Patria*, 6 de octubre de 1962.

⁴⁹ AA.VV., “San José”, en *Luis Salvador Carmona (1708-1767)* (Catálogo). Valladolid, 2009, p. 30.

⁵⁰ D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada, 1972, pp. 178-179.

⁵¹ A. CUBERO SÁNCHEZ, “Los locutorios del Real Monasterio de San Jerónimo de Granada: un acercamiento a su colección artística” en *Continuidades y rupturas. VI Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano* (Granada, 2024). En prensa.

Virgen de Guadalupe traída del palacio del arzobispo Perea y Porras de Albuñuelas y un Crucificado de escuela granadina que aún hoy preside la estancia.

Se habían reconstruido los arcos de la parte superior del claustro y también las barandas labradas en tres de sus lados. Sin especificar su ubicación, se habla de un retablo procedente de la iglesia de San Matías que estuvo dedicado a la Virgen de los Favores, el cual se encuentra actualmente en la clausura. En el patio se replantaron los naranjos; se rehizo el escueto pilón mudéjar del centro. En la capilla claustral de los marqueses de Moya se habla de un retablo traído de Los Mártires. Cercano a él se encuentra el confesionario abierto al muro. Sin especificar, hace referencia a la repoblación con relicarios procesionales de las capillas.

En la actual sacristía se instaló una portada con el escudo de los Mendoza traída de la colección del Infantado en Los Mártires; se acababa de montar un aguamanil de la época donado por las carmelitas descalzas y una gran mesa de mármol procedente de los jardines del carmen granadino. En la sala capitular, se colocaron puertas de madera labradas adquiridas en la Abadía de Sacromonte en las que se conserva un grafito de Antonio Cánovas del Castillo. En la sala de Profundis se colocó un escudo del Marqués de Santillana, aunque de fecha posterior a este. En depósito se colocaron tres cuadros de Juan de Sevilla del Hospital del Refugio y que se retiraron en fecha reciente.

En la escalera de tránsito del claustro inferior al superior se colocó un lienzo de la Virgen de Trujillo procedente de Cabra del Santo Cristo. En ese momento se comenzó a instalar un alfarje que vino del antiguo Hospital de la Encarnación. Para el tránsito con el noviciado ya se había montado un alfarje y una puerta que vino de la Casa de Hernando Zafra. En el antecoro se halla un dosel con un alfarje mudéjar pintado de celeste. Para la portada interior de Siloé en la capilla de Díaz Sánchez de Ávila se estaban buscando los vidrios adecuados para hacer un vitral.

Tras este elenco extraído del citado artículo podemos ver cuál era el estado de restauración del monasterio en 1962, y lo más interesante para nuestro texto, qué obras había y de dónde venían. En cuanto al tercer texto es una crónica sobre el nombramiento de la madre Cristina de la Cruz como hija adoptiva de Granada y la concesión de la medalla de oro de la ciudad. Éste, publicado en *Ideal* el 12 de julio de 1968, aporta algunos datos sobre el enriquecimiento del Monasterio de San Jerónimo con obras de arte⁵². El texto expresa la importancia del patronato de San Jerónimo para la adquisición de bienes y donativos destacando la labor de Antonio Dalmases. Recoge el deseo de restaurar el segundo claustro y se mencionan piezas como el ventanal traído del Castillo de la Calahorra, un portalón de piedra, el *Niño del Gran Capitán*, cuatro cuadros de Juan de Sevilla, dos de Pedro Atanasio Bocanegra. Uno «famosísimo de Marinos», tratándose de una copia sobre lienzo de *San Jerónimo en su estudio* y una escultura flamenca de la Casa del Infantado en Sevilla que no hemos localizado por ahora. El artículo

⁵² “La Madre Cristina de la Cruz de Arteaga y Falguera, hija adoptiva de Granada y medalla de oro de la ciudad”. *Ideal*, 12 de julio de 1968.



Lám. 3.- Claustro menor (2024). Real Monasterio de San Jerónimo, Granada.

enumera algunas donaciones más como pórticos, una balaustrada del siglo XVI, un gran portalón donado por un concejal, sin especificar, y aportaciones del duque de Montellano.

El cuarto de los artículos corresponde a la entrevista que hizo Ruiz Molinero a sor Cristina, también publicada en *Ideal*⁵³. De esta noticia destacamos la balaustrada de mármol que adquirió del Palacio de Bustos Tavera de Sevilla para el altar mayor de la iglesia. Se mencionan datos sobre la reconstrucción del segundo claustro, donde ya se había instalado un alfarje, un pórtico procedente del «Claustrillo del prior» de la Cartuja y una colección de columnas iguales que las del claustro para la planta superior, estas procedentes de los almacenes del duque del Infantado en Sevilla. Se tiene constancia de autores interesantes en pintura y escultura, pero no se especifica quiénes. En este momento la torre de la iglesia ya estaba totalmente reconstruida.

El último artículo es el de Antonio Checa, publicado en el *Ideal* del 22 de febrero de 1970⁵⁴. Da cuenta de que en el claustro menor (lám. 3) se reconstruyó el alfarje gracias a dos entrecalles originales que se salvaron del incendio de 1927. Ahí se colocaron portadas de viejos palacios granadinos como la del Correo Viejo; el pilar y la entrada a la casa del prior de la Cartuja; las columnas de la segunda planta fueron adquiridas en Sevilla. En este momento quedaba por terminar la

⁵³ J.J. RUIZ MOLINERO, “La restauración del Monasterio de San Jerónimo, una dedicación de Sor Cristina de la Cruz”. *Ideal*, 7 de septiembre de 1968.

⁵⁴ A. CHECA LECHUGA, “San Jerónimo. Doce años de restauración”. *Ideal*, 22 de febrero de 1970.

mitad del artesonado de la segunda planta y el tejado. En las esquinas del claustro grande se colocaron cuatro grandes fanales, se recuperó el patio de naranjos con su acequia y fuente central. Se reformaron las estancias de este claustro poblándolas de obras de arte como una imagen de una escena bíblica que, según, la noticia, correspondería a Alonso Cano, y que no hemos identificado. Para la sacristía se dice que el aguamanil de las carmelitas se obtuvo a cambio de una lavadora. Se reconstruyó la incendiada cúpula barroca de la escalera del claustro siguiendo el archivo histórico de *Ideal*. En la iglesia fueron colocadas mil seiscientas losas nuevas de pavimento y se repuso también la rejería de las capillas laterales. Se iba a proceder al montaje de un órgano del siglo XVIII procedente de Santa Paula. Se colocaron dos cuadros, depósito de la Universidad de Granada firmados por Juan de Sevilla sobre los Santos Padres de la Iglesia. Fueron incorporados a la colección patrimonial unos fanales traídos de Alhama. Finalmente, alude a las crecientes donaciones entre las que destaca un cuadro firmado por Bocanegra de grandes dimensiones⁵⁵.

La historia patrimonial del Real Monasterio de San Jerónimo de Granada se puede entender como ya lo hizo Andrés Molinari al referirse a ella de forma análoga a los misterios de la vida de Cristo. De manera que se aprecia una época dorada que derivó en una pasión, «muerte» y, por suerte, resurrección. Sin duda, detrás de todas estas gestiones estuvo la Sierva de Dios madre Cristina de la Cruz de Arteaga ayudada por Antonio Dalmases, fiel colaborador en su obra. No obstante, toda la empresa reformadora del centenario monasterio granadino no se podría entender sin la participación y apoyo de las distintas autoridades civiles, eclesiásticas y universitarias, así como de académicos y granadinos comprometidos con el arte. Para esto fue crucial la conformación de un patronato que garantizase el éxito del renacer del Monasterio de San Jerónimo.

Sin duda, este esfuerzo de Cristina de Arteaga, escritora de la Generación del 27, se inserta en una ambición más amplia e interesante por su parte. Se trata de la reforma de la orden en su rama femenina, apoyada por fray Antonio de Lugo, y las importantes relaciones que la reverenda monja jerónima manejaba. En este panorama encontramos la reforma de conventos existentes como el de Santa Paula de Sevilla con su pionero museo también promovido por ella, o la fundación de otros como el de Almodóvar del Campo. Es evidente cómo el proyecto de la venerable religiosa incluía un deseo eminentemente cultural. Proveniente de la nobleza, había sido educada en el gusto exquisito y, particularmente, en el de su padre de quien ya había tomado la idea de ennoblecimiento de espacios⁵⁶. Además, de conocer la colección artística de su padre, ya sea en Madrid, Granada o Sevilla, entre otras, ella misma da cuenta de las experiencias vividas en la adquisición de bienes como el cuadro de Marinus conservado en el mencionado museo⁵⁷.

⁵⁵ Esta obra ha sido estudiada con el nombre de *Alegoría de la Concepción Inmaculada de la Virgen María* haciendo una relectura iconográfica. A. CUBERO SÁNCHEZ, ob. cit.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ C. ARTEAGA, *La Casa del Infanzado Cabeza de los Mendoza*. Vol. 2. Madrid, 1940, p. 479.

En definitiva, el estudio profundo de las fuentes modernas y contemporáneas nos ofrece un rico abanico de datos que someter a crítica. Además, nos permite conocer de una manera más profunda el complicado devenir de la comunidad religiosa de Santa Paula en Granada en el contexto cultural y religioso de la Orden de San Jerónimo y la Casa del Infantado en el siglo XX. La erudición de sor Cristina de Arteaga no solo abarcaba la literatura y la historia. Sino que se desarrollaba en un contexto más amplio que aún queda por estudiar. San Jerónimo no era solo un emblema para la ciudad y para la Casa del Infantado, sino también para toda la comunidad jerónima del momento. Por tanto, la conformación artística del Real Monasterio de San Jerónimo de Granada supuso un punto de apoyo en la consolidación de la restauración del inmueble y de la Orden. La abundante presencia de fuentes deja abierta la posibilidad de continuar completando la historia del monasterio tanto en la Edad Moderna como en la Contemporánea.

Mira mis llagas

Look at my wounds

CRISTÓBAL BELDA NAVARRO
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Abstract: The text examines the evolution of the devotion to Christ's wounds from the Middle Ages to the 19th century, highlighting its role in Franciscan spirituality and its impact on religious art and mysticism. It underscores the influence of mendicant thought on the creation of religious imagery and devotional literature, drawing parallels between the iconography of Christ and that of Saint Francis of Assisi. The study also explores the significance of *Imitatio Christi* and how this devotion shaped monastic life, particularly in relation to figures like Sor Patrocinio. Finally, it analyzes the political and religious implications of this phenomenon in the 19th century, with a special focus on the instrumentalization of the discovery of Saint Francis's body in 1818 and its repercussions within ecclesiastical thought and the broader conflict between liberalism and conservatism.

Keywords: Christi vulnera; Franciscan mysticism; Iconography of the Passion; Political legitimization; Sor Patrocinio.

La devoción a la santa Cruz, surgida de las expediciones para la reconquista de los Santos Lugares, dio origen a una nueva forma de contemplar la figura de Cristo más humana y dolorida que la representada hasta entonces. Se puso de relieve su dolor y lacerantes llagas vivamente expresadas en la adoración de Cristo muerto o pendiente del madero introduciendo una visión más dramática que la desvelada por santa Elena. Exclusivamente centrada en el valor alegórico de la cruz, una mirada, tierna y compasiva, al redentor doliente y, en determinados casos, a su enternecida madre, fue el origen de poéticos relatos introducidos en la liturgia de la pasión. *Quis est homo qui non flet* se preguntaba, incrédulo, el genial autor del *stabat mater* (¿habrá hombre que no lllore?), pregunta sin respuesta dirigida a una humanidad conmovida por la contemplación de tan desconsolado cuadro. Además, otros versos eran fruto de la nueva sensibilidad medieval, consecuencia de la cultura gótica, humanista y renovadora, que hablaba de los tormentos de Cristo (*Jesum vidit in tormentis*), su solitaria muerte (*Morientem desolatum*) y el trágico momento de entregar su espíritu (*emissit spiritum*). Compartir el dolor, restañar las llagas del crucificado, afrontar su muerte como algo propio y otros sentimientos parecidos eran los deseos del autor, cuya sensibilidad era elemento común a la escena sacra, la música o el teatro¹.

Es cierto que la difusión del culto a la cruz fue consecuencia del empeño de una emperatriz, cuya aventura en pos del sagrado madero fue ampliamente representada en todo occidente y difundidas sus reliquias a todo el orbe cristiano, pero la percepción de los enriquecedores detalles que le acompañaban (crueldad, tormento, dolor sin remedio, cuerpo de Cristo lacerado por cruentas llagas, mensaje redentor, etc.) fue consecuencia del recorrido efectuado por los Santos Lugares, cuya accidentada y reseca orografía acompañó a los simbólicos itinerarios de muchas ciudades para reconstruir el cruel recorrido de Cristo hasta el calvario.

De esa forma, *Via Crucis*, *Calvarios* o *sacromontes* jalonaron los espacios urbanos o sus proximidades para reproducir de una forma directa y monumental la realidad de aquellos lugares por donde pasaron los *doloridos pasos* de Cristo, marcadas las distancias por simbólicas estaciones en las que se recordaba el sufrimiento del redentor y se representaban los sangrientos hechos de su muerte y crucifixión². Existía, además, una exactitud topográfica bastante precisa, no solo marcada por los Evangelios, sino por cuantos corrieron la aventura de adentrarse por un territorio hostil, cuya defensa y custodia fue encomendada a la orden franciscana. De esta forma, aquellos episodios no eran solo patrimonio del espacio religioso, sino

¹ Algunos de los versos del *stabat mater* son, precisamente, una invocación a los padecimientos de Cristo y a sus llagas. Sirvan de ejemplo, estos pocos: *Virgo virginum praeclara / Mihi jam non sis amara, / Fac me tecum plangere. / Fac ut portem Christi mortem, / Passionis eius sortem / Et plagas recolere*. El verso final es significativo del nuevo valor concedido a las llagas de Cristo. Vid. E. CALDERÓN DE CUERVO, "Los topoi de la iconología medieval en torno al «Stabat Mater»", *Anales de la Fundación Francisco Díez de Tejada* nº 19 (2013), pp. 11-22.

² Antonio Bonet Correa fue pionero en el estudio de Calvarios y Sacromontes. Entre sus muchas aportaciones, véase como ejemplo A. BONET CORREA, "Entre la superchería y la fe. El Sacromonte de Granada". *Historia* 16 nº 61 (1981), pp. 43-54.

que eran compartidos por los ámbitos urbanos hasta hacer de la ciudad una nueva Jerusalén, reforzada esta condición simbólica por la actividad de los mendicantes³.

Todo el mundo cristiano empezó a compartir sentimientos piadosos que representaban la imagen del crucificado con absoluto realismo. El gótico centroeuropeo llenó de expresivos crucificados sus iglesias como los escultores españoles influenciados por un realismo perturbador cercano a la sensibilidad hispánica heredada de la pintura hispanoflamenca, cuyas raíces apuntaron a la representación de determinados signos iconográficos: Cristo Yacente, Soledad, descendimientos y otros instantes deliberadamente alejados de los efectos narrativos de los evangelios⁴. La veneración de las llagas de Cristo, los *Christi vulnera*, no fue más que una lógica consecuencia, no sé si de exclusiva responsabilidad franciscana, pero sí alentada por los mendicantes.

Ese cambio de percepción en la contemplación del principal protagonista de la pasión tuvo también sus consecuencias en las representaciones marianas, dada la estrecha vinculación mantenida entre ambos, especialmente, en los relatos que convertían a la madre de Cristo en un personaje más humano y conmovedor que el retrato a lo divino obtenido por su condición de Theotokos. Así surgió una nueva visión de la Virgen María, distinta a aquella concepción teológica que había servido para la representación de una imaginería hierática y teofánica, por otra más acorde a la sensibilidad gótica y, especialmente, a la visión de la mística mendicante propensa al sentimiento de compasión y misericordia que expresaba, por ejemplo, la soledad dolorida del *Stabat Mater*, como apuntamos, o al trágico momento en que el cuerpo del redentor era depositado en su regazo.

El dolor humano, físico y sentimental, de la compañera inseparable de Cristo hasta su muerte produjo una revolución iconográfica que comenzó a poblar las ilustraciones de los *Libros de Horas* o fomentó la presencia de crucificados dotados de un protagonismo y una visibilidad muy potente en las iglesias.

La imagen se convirtió en depositaria de afectos y sentimientos acentuados desde Trento por su visión de la *belleza espiritual*, una suerte de perfección que iba más allá de la ofrecida por los sentidos para apelar al espíritu y a las emociones que predisponían el alma hacia el bien. El sentido de la *venustas* clásica era renovado por un concepto diferente más atento a la belleza interior que al aspecto físico pues nacía de la vida espiritual. En la aparición de este nuevo valor tuvo gran importancia el significado dado a las imágenes desde la Antigüedad helenística, más propensa a desarrollar en el retrato una mirada al mundo interior, a la observación de la personalidad frente al arquetipo y a la puesta en valor de otros motivos iconográficos tan valiosos como los defendidos desde el clasicismo.

El valor moral del individuo, la serenidad de su rostro como reflejo de sus cualidades interiores y de su comportamiento buscaron modos expresivos más

³ Es de sobra conocida la presencia de Vía Crucis urbanos o rurales vinculados a conventos franciscanos o alcantarinos.

⁴ María Elena Gómez Moreno ya puso de relieve la influencia hispanoflamenca en la escultura del barroco español. Vid. M. E. GÓMEZ MORENO, *Breve historia de la escultura española*. Madrid, 1935. La primera edición es de 1935, por la editorial *Misiones de Arte*.

potentes para dotar a la estatua del doble valor de la fisionomía, por una parte, como revelación del comportamiento humano, por otro, como consecuencia de la equivalencia detectada entre el rostro y la conducta. Esa idea de ser el rostro *la ventana del alma* creó arquetipos los suficientemente clarificadores a los que, a pesar del riesgo que entrañaba la teoría, se acogieron los artistas para la representación de los caracteres y temperamentos humanos, para el bien o el mal, la virtud o el vicio⁵.

Es cierto que con la llegada del cristianismo se acentuaron esos indicios y que la búsqueda de una recompensa espiritual bastó para que la escultura, por ejemplo, parara mientes de forma más precisa y observadora en este nuevo decálogo de motivaciones, influidas desde el propio mundo imperial por otras corrientes filosóficas, algunas asumidas por los emperadores, como el neoplatonismo, valedores muy eficaces para trazar el camino por el que transitó la imagen.

La ruptura de la unidad estética helenística ayudó a la génesis de este nuevo concepto y, en algunos casos, a dotar de similar importancia ambos mundos, principio que Antón Raphael Mengs defendía en el siglo XVIII cuando afirmó que la belleza corporal era signo externo de la belleza interior. El *deleyte* del alma, del que hablaba el teórico alemán, zanjó definitivamente el debate sobre la preminencia de un mundo sobre otro.

Pero para la estética cristiana la belleza exterior era de naturaleza superficial y efímera. El paso del tiempo, la caducidad de la vida, motivos tan queridos al mundo barroco, bien representado por el sentido elegíaco de ciertos poetas y escritores, Rodrigo Caro, Quevedo y los grandes maestros del Siglo de Oro español, denunciaron las carencias de la belleza física para proponer ese otro modelo estable e indestructible de la belleza interior. Sor Juana Inés de la Cruz clamaba en un precioso soneto contra ese *engaño colorido* de su retrato, ficción de los sentidos que no podrían ocultar el drama de *cadáver, polvo, sombra, nada*, equivalente poético de las *postrimerías* de Valdés Leal o de la *vida que se deshace en la propia vida* de Gabriel Bocángel.

Muchos son los factores tenidos en cuenta en la aceptación de estos sentimientos que menospreciaron el triunfo y el éxito mundanos, sustituidos por una belleza espiritual y duradera conectada con valores superiores a lo divino. La belleza y la vida interior, o también, la belleza de la vida interior, dirigían sus objetivos a poner de relieve el valor del alma, de la moral y de la santidad como metas superiores del individuo para lograr la transformación interior. Era, en definitiva, la perfecta definición de la expresión artística de lo sagrado.

Seguramente, la renuncia a los bienes mundanos sustituidos por valores como la práctica de las virtudes, la vida irreprochable y el itinerario recomendado hasta

⁵ “La lámpara de tu cuerpo es el ojo”, dijo san Mateo, valorando la importancia de la mirada como reflejo del mundo interior. La teoría fisionómica fue tenida en cuenta por los artistas para reflejar las pasiones del alma. En este sentido, desde los *Caracteres* de Teofrasto hasta Charles Le Brun existe toda una teoría de los temperamentos, del comportamiento y de la conducta que influyó notablemente en la representación artística. Vid. C. LE BRUN, *Conferencias* (Edición de M. M. ALBERO MUÑOZ). Murcia, 2008.

la total armonía con Dios en medio de un camino iniciático magistralmente representado por el vuelo de la solitaria ave de san Juan de la Cruz, orientaron la búsqueda de esa belleza espiritual que trascendía lo físico y ocasionaba, en feliz concomitancia, el desprecio del mundo.

La raíz franciscana de estos sentimientos, seguramente alentada por la belleza divina, cuyos reflejos mostraba de manera imperfecta el mundo y el arte, pero suficiente para imaginar los perfiles básicos de aquella hermosura manifestada en las criaturas, encontraron en Francisco de Asís y en los pasajes de su vida un motivo de inspiración.

Por ello, el dolor derivado de la contemplación de las imágenes de *Christus patiens* marcó la ruta para la adecuación de la conducta humana a los valores del evangelio y, sobre todo, pretendieron fomentar, y, lo lograron, convertir la *imitación de Cristo* en *insignia* aleccionadora⁶. La *Imitatio Christi* ofreció modelos de comportamiento, suficientemente ilustrados por las hagiografías, llenas de ejemplos propuestos para la educación de los jóvenes dispuestos a adentrarse en la vida religiosa, las revelaciones místicas que contaban con detalle las experiencias de héroes de la religión o de heroínas silenciosas alejadas en la soledad de los claustros y, desde luego, el clima de intimidad entre religiosos y confesores, lograron que la representación de Cristo tuviera en cuenta estos sentimientos y fuera propuesta a los religiosos como una práctica basada en el sacrificio corporal y en la oración⁷.

Encontramos, por tanto, elementos que serán decisivos en el futuro de la vida de sor Patrocinio, que ahora solo dejamos apuntados: el valor de la dirección espiritual y la penitencia corporal. En la orden franciscana, además, la práctica del *Via Crucis* tuvo tanta importancia que fue trasladada a las propias ciudades.

En las reglas conventuales y en las constituciones monásticas, que con el tiempo vinieron a desarrollar su espíritu fundacional, se puede leer algunas de las ideas generales tenidas en cuenta desde el momento de la fundación. La vida en solitario, el valor del silencio, el desprendimiento de cosas y afectos mundanos, la lucha contra la tentación, el valor de la confesión y de la penitencia, se convirtieron en bienes adaptados a las peculiaridades de cada religión, a su reforma o acomodación a los nuevos tiempos.

La vida en común desarrolló ciertas prácticas convenidas, algunas de las cuales requirieron momentos o espacios adecuados para su puesta en práctica. La manera con que los pecados eran confesados en el refectorio dio a esta pieza la condición de escenario de la propia culpa para fomento de la ejemplaridad, de la misma forma que su utilidad para el sustento diario fue también el medio de difusión de los irrenunciables valores propios como religión y escuchar diariamente de boca de lectores habituales la vida de los santos y la ejemplaridad de sus conductas como espejo público de virtudes.

⁶ F. L. RICO CALLADO, "La *Imitatio Christi* y los itinerarios de los religiosos: Hagiografías y prácticas espirituales en la vocación religiosa de la España Moderna". *Hispania Sacra*, LXV (2013), pp. 127-152.

⁷ *Ibidem*. p. 129.

No debemos entender la distribución arquitectónica de un convento en función solo de la simple utilidad de sus espacios, sin valorar la fuerte carga simbólica depositada en cada uno de ellos. La proximidad de la biblioteca a la capilla o templo, según práctica desde la Antigüedad, fue signo de valor concedido al libro, al depósito del pensamiento, a la búsqueda de la verdad y al rearme espiritual de clérigo. Pero aquellos libros, utilizados convenientemente en los refectorios para ilustración y fortalecimiento de la vocación y de la ejemplaridad, contenían relatos verdaderamente impactantes de proteicos personajes de la vida religiosa. Para reforzar esos sentimientos la imagen era recurso imprescindible más importante aún si la mentalidad franciscana encontraba en ella un medio de naturaleza contemplativa, un reflejo de la belleza y bondad divinas en sus criaturas y una ventana para la contemplación de lo sobrenatural.

El carácter didáctico y devocional de las representaciones artísticas más que una herramienta pedagógica resultaba ser una manera simultánea de conmover e imitar, cualidades que encontraron en la *Imitatio Christi* al mejor aliado. La forma en que Francisco de Asís fue convertido en *alter Christus*, no solo desarrolló alguna controversia, sino que colocó en el centro de una devoción muy particular el sufrimiento corporal de Cristo reproducido en el suyo propio.

El término, pues, *imitatio* referido al arte y a la naturaleza no solo fue un concepto de naturaleza estética o un principio de gran riqueza interpretativa en el ámbito literario y poético, sino, también, en el religioso tanto si era considerado como una interiorización de los valores y virtudes descritos en las vidas de santos y, especialmente, en la forma de asumir el deber de imitar a Cristo, su muerte y su pasión, como si se trataba de revelar personales experiencias que en el campo de la mística conventual fue, en gran medida, llevado a cabo por experiencias femeninas⁸.

En este caso, podemos hablar de la forma con que las directrices básicas de la instrucción literaria intercalaron en el ámbito religioso dos conceptos esenciales de la teoría asumida. La *imitatio* corrió pareja a la *emulatio*, es decir, a la forma más libre con que fue entendida la ejemplaridad de los modelos invocados y la inmediata necesidad de emularlos, cuando no copiarlos en el propio cuerpo para dar más sentido a esa pretendida identidad ¿qué otra cosa fue el discutido milagro de las llagas de sor Patrocinio?, (lám. 1).

Imitari, aemulari, exprimere, effingere, simulare, affectari, uestigia alicuius persequi, son términos de la teoría literaria, pero igualmente podrían aplicarse,

⁸ La riqueza conceptual del término aristotélico *imitatio* o *mimesis* es analizada en el trabajo de Beatriz Ferrús Antón como principio estético, técnica literaria y, en el caso de la imitación de Cristo, como el mandato de tomar como modelo el relato pasionario propio a todo cristiano. Esa experiencia ayudó a construir una forma de revelar experiencias personales vinculadas a la mística femenina, recurso inteligente para reivindicar su papel en la sociedad y, a modo de los santos que le sirven de autoridad, encontrar una vía de escape a los tiránicos límites del sacramento de la confesión. Vid. B. FERRÚS ANTÓN, "Cuerpos místicos, cuerpos que imitan a Cristo. De Agustín de Hipona a Francisca Josefa de la Concepción del Castillo". *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, Vol. X (2005), pp. 155-167.



Lám. 1.- FRANCISCO SALZILLO, *Estigmatización de san Francisco*. 1757-1763. Convento de san Juan de la Penitencia. Orihuela (Alicante).

casi con carácter mimético —ya ha vuelto a salir la palabra— al mundo de las experiencias místicas⁹.

Vestigia alicuius persequi, seguir los pasos de alguien, en este caso de Cristo, trascendió la esfera literaria hasta el mundo de la mística. No en vano se manejaban conceptos literarios y de representación visual muy tenidos en cuenta por la teoría de la representación pictórica¹⁰.

Basta leer las páginas de las diferentes ediciones de la *Imitatio Christi* para entender lo que en su día Tomás de Kempis o Jean Gerson pretendieron indicar en la devoción a las llagas de Cristo o en el desprecio del mundo, para experimentar «gran fortaleza en la tribulación»¹¹.

⁹ El excelente trabajo de M. A. SÁNCHEZ MANZANO, “Algunos preceptos de la teoría de la imitación y la renovación del léxico en el estilo renacentista”. *Silva. Estudios de Humanismo y tradición clásica*, nº 3 (2004), pp. 333- 349, abarca todas estas cuestiones de las que hemos ido recogiendo las que parecían acomodarse más al sentimiento religioso. De ese trabajo están tomados los términos latinos arriba indicados.

¹⁰ La imitación del natural es un viejo principio propuesto como modelos de las artes y cuenta con bastantes fuentes para su consulta, así como con una abundantísima bibliografía cuya mención parece innecesaria en este estudio. De todas, formas si se quiere hacer una consulta para rastrear sus implicaciones y sus valores, véase F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la in tuna del Siglo de Oro*. Madrid, 1981. En la página 288 y en una amplia nota menciona el problema.

¹¹ HERBET, *Imitación de Cristo meditada por el abate Herbert Canónigo honorario de Amiens, y del clero de la Magdalena de París*. Barcelona, 1873, p. 224. Traducida de la XV edición francesa por D. Joaquín Rubio y Ors, Barcelona, librería

Era, pues, una literatura religiosa, sugestiva y atrayente, que en forma de diálogos o de sencillos consejos alcanzaba la intimidad necesaria entre el alma y Cristo en coloquios poéticos que facilitaban la proximidad a su modelo. «Acércate —decía Cristo— no tan solo para venerar mis llagas y poner tu mano en la de mi costado, sino para ocultarte todo entero dentro de ella, descansar en mi corazón...»¹².

Poco a poco las llagas alcanzaron un protagonismo que las aislaron del cuerpo del crucificado para convertirse en objeto de veneración por sí mismas. En esa misma edición de 1845 se lee un pasaje de la vida de Ángela de Foligno, santa experta en visiones de la pasión de Cristo.

La insistencia en la importancia de las llagas por encima de la figura de Cristo sirvió para acentuar el carácter conmovedor de la escena y también para insistir en que las heridas constituían un motivo por sí solo de veneración.

En la *Segunda reflexión* se puede leer:

«Refiérese en la vida de santa Inés de Políño que se le apareció un día nuestro Señor clavado en la cruz, y le dijo: mira mis llagas, hija mía, y considera los dolores que por ti sufrí: ¿qué puedes tú hacer para corresponder al amor que te he tenido? Luego, añade la santa, Jesús me mostró una por una las heridas de sus pies, de sus manos, de su cabeza, de su adorable costado, abierto de una lanzada, y continuó diciendo: todos estos horribles tormentos quise sufrir por ti, hija mía: y al oír estas palabras por ti, lloré tiernamente y eran tan ardientes las lágrimas que de mis ojos corrían, que mi rostro estaba encendido y que tuve necesidad de tomar agua fría para templar el ardor que me devoraba»¹³.

El grabado de la santa identificado como *Beata Angela da Fulginio*, es una trasposición de las vírgenes dolientes al pie del calvario frecuentes en la imaginería española tan acostumbrada desde el siglo XV al modelo de la Piedad medieval. Representada de tres cuartos aparece como las *Piedades* o las españolas *Virgenes de las Angustias* sentada en el monte calvario en actitud recogida venerando los instrumentos de la pasión Cristo. Se ha producido un intercambio de papeles, una auténtica *emulatio*, en la escenificación pasionaria. Hasta ahora esa iconografía había quedado reservada a la figura aislada de María que las versiones españolas, especialmente, las del siglo XVIII, dejaban en segundo plano la crueldad del fatídico final para centrar el interés en la doliente figura sobre la que descansaba el cuerpo inerte de Cristo. El tierno abrazo renacentista dejó paso a los sentimientos que más conmovían, el yacente en el regazo de su madre y la lívida expresión de su rostro eran tan intensamente sentidos como la palidez del cadáver.

católico-científica de la Viuda e Hijos de J. Subirana.

¹² T. A KEMPIS, *ob. cit.*, p. 272.

¹³ T. A KEMPIS, *ob. cit.*, p. 509. El traductor refiere este pasaje entrecomillado a la Beata Inés de Políño.

Mientras en esos casos no varió el sentido de trono materno ya expresados desde las primeras representaciones marianas, la necesidad de comunicar las experiencias místicas alteró el código de valores establecido. La santa de Foligno es ahora la principal protagonista, sentada, aislada en un solitario paisaje, recogida en la veneración de los instrumentos pasionarios. Cruz, esponja, flagelo, rostro impreso en el paño de la Verónica, corona de espinas, columna de la flagelación, vienen acompañados de un fondo de rayas paralelas que tratan de imaginar las sombras surgidas tras la muerte de Cristo aumentando el fin conmovedor de la imagen. Todo hace recordar la crudeza con que Gerson habló de lanza, clavos, latigazos, corona de espinas, bofetadas, golpes, azotes, clavos, hiel, cruz, m u e r t e y sepulcro. Se ha producido la mimetización con el modelo de forma que, así como Francisco de Asís es el *alter Christus*, la santa de Foligno, se ha convertido en una *altera Virgo*¹⁴.

Con gran astucia el grabador ha evitado cualquier intromisión en un peligroso terreno reservado, como san Bernardo, hubiera dicho, a las exclusivas imágenes de la pasión de Cristo y al dolor de su madre¹⁵.

El culto a las llagas y la sangre de Cristo corrieron pareja suerte. Abundan los tratados, las cofradías, los hospitales puestos bajo su advocación y, en general, constituyó un elemento esencial de la piedad desde la Edad Media¹⁶. El valor salvífico de la sangre y del agua manados del costado de Cristo serán la base para la creación de una imaginería religiosa, que, en grabados, pintura, incluso en la escultura procesional, harán de ella su bandera en el *Místico Lagar*. En la difusión de iconografía fue decisiva la irrupción del concepto de *devotio moderna*.

La literatura religiosa, los tratados de religiosidad, incluso la poesía exaltó el dolor de la Virgen al contemplar el tormento de su hijo cuya *sangre...recibió en su seno*¹⁷. Un ejemplo de cuanto se ha visto lo constituye el tratado del obispo veneciano de Torcello sobre la Sangre de Cristo de 1557

En la Contrarreforma ciertos episodios de las hagiografías destacaron el valor de la penitencia, del sacrificio y de la mortificación personal en el contexto de un arte apologético y demostrativo que sirviera de soporte a principios o dogmas del catolicismo agriamente contestados desde la esfera luterana.

Ya Leonardo en el cenáculo de Millán mostró cómo en la *Última Cena* el tema de la traición sobrevolaba la atmósfera del cuadro, en clara denuncia a la mayor felonía de la historia, rota la unidad católica durante las guerras de reli-

¹⁴ Sobre el argumento de la pasión compartida, véase el trabajo de C. BINO, *Las lágrimas de María. De la Pasión evangélica a la Pasión compartida en el "teatro de la piedad" laico al inicio del alta Edad Media*. Universidad Católica del Sacro Cuore de Brescia (on-line). Disponible en: <https://parnaseo.uv.es/Ars/webels/Pon%C3%A8ncies%20pdf/Bino.pdf>.

¹⁵ A Bernardo de Claraval se le atribuye el libro *tractatus de passione Christi et doloribus et planctus matris eius*. El título ya alude claramente a ser el dolor únicamente compartido al pie del calvario por ambos protagonistas.

¹⁶ Véase el trabajo de F. LABARGA GARCÍA, "La devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo en las cofradías riojanas de la Vera Cruz". *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, nº 18 (1999), pp. 381-392. Revista publicada en formato digital.

¹⁷ M. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, "La Contrarreforma y la poesía barroca americana". *Boletín de Filología*, nº 14 (2018), pp. 5-22.

gión. Y no fue el único que se sintió conmovido por las consecuencias de aquella revolucionaria época, sino que fue uno entre los muchos artistas que prestaron su pincel o su gubia para mostrar, en ejercicios llenos de saber teológico o en el más puro de los efectos escenográficos y fisiognómicos, la lucha contra la herejía o el valor de la penitencia.

Nunca como entonces abundaron los santos ascetas, solitarios en sus retiros y abandonadas las estancias de los sabios humanistas, como san Jerónimo, y los oropeles de la púrpura cardenalicia.

Las imágenes reforzaban el espíritu de las normas eclesiásticas actualizando milagros o episodios del pasado reactivados con el más conmovedor realismo. ¿Qué otra cosa es si no la misa de san Gregorio que una actualización de un milagro traído de nuevo para demostrar la presencia real de Cristo en la Eucaristía? ¿Y qué es si no la forma con que la sangre manaba del cuerpo de Cristo, sino una forma más de proponer, como tema devocional, la veneración de sus llagas y de su sangre?

En otros pasajes de la historia de España se recuerdan semejantes episodios, como el de los *corporales de Daroca*, santo y seña de la verdad eucarística. Esas propuestas que reforzaban el sentido teológico de los milagros se daban de forma simultánea a las demostraciones de la tragedia y del dolor, asociado a la sangre o a los *estigmas* de la pasión, término de larga tradición en el mundo clásico, pero que ya en el cristianismo sufrió una transformación radical desde las palabras de san Pablo en la Epístola a los Gálatas¹⁸.

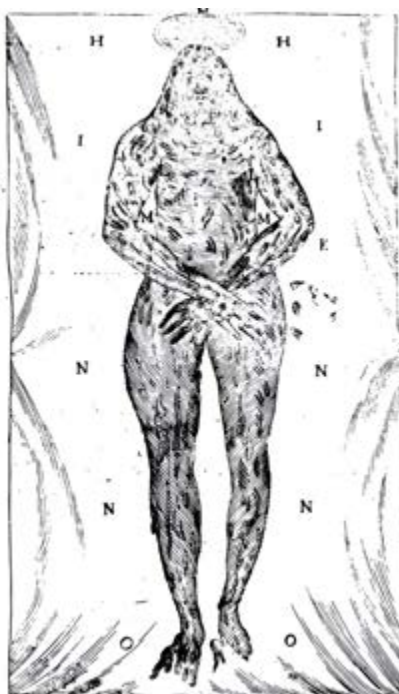
Joyas luminosas

Al llegar a este punto, hay que admitir que la contemplación del Crucificado no era solo la visión fatídica de un ajusticiado, sino el cumplimiento de la mayor profecía de la humanidad. La conocida plegaria *Anima Christi, sanctifica me* alude de forma directa y eficaz a la pasión de Cristo, a su sangre, al agua de su costado y, especialmente a los *vulnera Crhisti*, las llagas, en las cuales el hombre encuentra seguro refugio. Se mezclan conceptos como belleza y santidad a modo de cualidades importantes de la imagen religiosa fomentada por Trento. Es sintomático que, en las representaciones de Cristo, incluso del Resucitado, las llagas siempre aparezcan como simbólicas armas convertidas ya en objeto de veneración, que según san Buenaventura «quiso retener»¹⁹.

Esas joyas luminosas felizmente evocadas por la poesía mística no son más que las llagas de Cristo reproducidas en algunas ediciones antiguas como las que

¹⁸ C. SETIÉN GARCÍA, “El uso del término *stigma* (*stigma*) y su tradición latina”. *Revista de Estudios Latinos*, nº 20 (2020), p. 82. La autora hace una amplia exégesis sobre la evolución del término y la forma con que hay que entenderlo tanto si se refiere a Cristo, a los disturbios sufridos por san Pablo en sus predicaciones como a la forma de asumir esas heridas en el cuerpo propio. San Francisco de Asís es el ejemplo que mejor representa esa aparición “de las heridas de Cristo en su cuerpo” (p. 83).

¹⁹ F. FOPPENS, *Meditaciones de san Buenaventura sobre la pasión de Nuestro Salvador Jesu Christo, dedicadas a Don Francisco de Boisschot, conde d'Erps*. Bruselas, 1659, p. 252. Traducidas de francés al español por Juan Miguel Bivas.



Lám. 2.- Alfonso Palleotto y Daniele Mallonio, Iesu Christi Crucifixi Stigmata, 1606. *Llagas de Cristo en pies y manos.*

veneran los *cinque vulnera Christi*, las cinco llagas que dieron lugar a más de una controversia sobre su auténtico número.

Alfonso Palleotto y Daniele Mallonio, en su estudio sobre la *sábana santa*, escribían sobre la autenticidad de la reliquia llegada a Turín en 1578 con documentadas láminas sobre bronce (*figuris aenis*), la huella del cuerpo de Cristo impreso en el lienzo, supuestamente el original sudario, y unas ilustrativas estampas de las llagas deducidas del análisis del tejido y de la impresión milagrosa que tanta fama y veneración dio al famoso sudario, (lám. 2).

La obra de ambos escritores fue dada a la imprenta en 1606, reimpressa en años sucesivos y traducida a varios idiomas, prueba del éxito despertado en el preciso conocimiento de la conocida *santa sindone* sometida a un riguroso estudio científico que despertó el interés general²⁰. Más allá de las conclusiones a que llegó Palleotto y de la minuciosa descripción hecha de la sublime reliquia, lo decisivo en este caso fue la forma con que las llagas se aislaban del cuerpo para representar una idea veraz del tormento sufrido y contribuir, de una forma tan eficaz como

²⁰ Ya desde el primer capítulo, tras la dedicatoria al pontífice Paulo V, los índices, las censuras, la epístola al lector y todas las aclaraciones precisas, Palleotto comienza con la *descriptio* de la santa sindone justificando la forma con que Cristo, bajado de la cruz, *sindone involutum*, fue envuelto en una sábana.

real, al fomento de su culto y a la explicación de la milagrosa conservación. El interés ilustrativo, divulgativo y científico, no podía ocultar el efecto producido por el intenso realismo del grabador que no sólo indicaba en los rótulos que describían el dibujo elegido, sino que incluso daban precisiones como el tamaño de las heridas y la ubicación en cada parte del cuerpo de Cristo.

Contaba, además, Mallonio con la tradición de testimonios gráficos atribuidos a Nicodemo, supuesto autor de ciertas imágenes de Cristo²¹. Con ello se añadía aquella creencia la inapelable autoridad de uno de los testigos de la crucifixión que, además, conservó con gran esmero los clavos, la lanza, la sábana y los instrumentos de la pasión²². Fue, a su vez convertido, en un espontáneo escultor en madera pues representó por primera vez la efigie del ajusticiado. *Ipse e ligno Christi imaginem sculpsit* aseguraba el autor. Es, pues, una de las muchas imágenes milagrosas veneradas en la cristiandad, en este caso en la capilla que Matteo Civitalli construyó en 1484 en la catedral de Lucca para una pieza llegada en el año 782²³.

La prolijidad del texto, incluso, la enorme erudición de sus autores, la serenidad con que sus hipótesis son planteadas, hacen de ese volumen uno de los más firmes tratados sobre la pasión de Cristo y no extraña el impacto producido en los ambientes eclesiásticos por la autoridad de sus redactores. A ello contribuyeron el inmenso caudal testimonial de sus fuentes, la forma con que fueron analizadas las evidencias y un sinfín de demostraciones más o menos verosímiles sobre todo cuanto constituía el simbólico ajuar: medida de las llagas, corona de espinas, estatura del cuerpo de Cristo, su belleza, sus ojos, el color del pelo y de la piel, la forma de la cruz y los simbólicos árboles de donde procedía la madera: cedro, ciprés, olivo y palmera.

Todas estas obras recogían una larga tradición iconográfica y eran sometidas a análisis de expertos eclesiásticos de amplia formación bíblica. La iglesia había emprendido un camino de exégesis histórica verdaderamente encomiable, necesitado del rigor de la historia ante el panorama de debate teológico establecido en el siglo XVI y la serie de críticos con el pensamiento ingenuo y crédulo de ciertas tradiciones representadas magistralmente por una pintura criticada por ingenua, como lo fue la del mundo flamenco.

²¹ *Salvatoris efigies a Nicodemo fabricata* se lee en el texto de Mallonio. Para añadir el convencimiento de que no una sola, sino muchas representaciones de aquella milagrosa impresión se atribuían a las manos de ese espontáneo pintor: *Illud autem hoc loco addendum puto non carere pro babilitate máxima quod a sancto viro Nicodemo; non vna tantum imago confecta fuerit, sed plures.*

²² Alfonso Palleoto y Daniele Mallonio, *op. cit.* cap.II, p. 39. *Nicodemus clauos, lanceam, linteamina, atque alia Pasionis Christi instrumenta, diligentissime feruauit.*

²³ En el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco se recoge la tradición de las imágenes del crucificado más antiguas y se narra la historia y vicisitudes de las mismas en el contexto de la disputa sobre los cuatro o cinco clavos con que debían ser representados. Igualmente, Nicodemo aparece reiteradamente mencionado, incluido en los episodios en que la imagen del crucificado fue sometida de nuevo a suplicio por los judíos de Siria y de cuyo costado manó de nuevo sangre. Vid. F. PACHECO, *Arte de la pintura* (Edición de B. BASSEGODA). Madrid, 1990, pp. 713-734. En 1797, en la obra *Quinque sacra Redemptoris nostri vulnera*, en el capítulo de *numero clauorum* se vuelve sobre un tema tan debatido.



Lám. 3.- Grabado con las Arma Christi, 1495. Biblioteca Bodleian. (Oxford, Inglaterra).

Reforzar las tradiciones o proponer un pensamiento crítico deducido de la inmensa labor de *bolanistas* o de arqueólogos comprometidos con la verdad, fue un capítulo también surgido de los impulsos científicos de la investigación eclesiástica.

Pero este tipo de búsquedas convivió con la tradición popular poco dada a las elucidaciones teológicas y más propensa a aceptar lo que las imágenes narraban o escuchaban de sagaces predicadores. En el caso de las llagas de Cristo y en la forma milagrosa con que aparecieron en el cuerpo de ciertos santos, los grabados contribuyeron a difundir su popularidad y las pinturas de Giotto en la basílica del santo, unido a las narraciones de sus primeros compañeros en la aventura de la nueva orden, fueron su primer vehículo transmisor antes de que los artistas españoles emprendieran similar aventura iconográfica.

Por ejemplo, el grabado alemán que reproducimos es buen testimonio para ilustrar dos ideas fundamentales asociadas al milagro de la impresión de las llagas. La cruz es el corazon de toda la lámina rodeada de detalles (manos, y pies, corona de espinas y corazón) junto a las *Arma Christi* y un reguero de gotas de sangre dentro de una mandorla que asimismo alberga la cruz (lám. 3). Esta es el elemento fundamental, en cuyo madero vertical lleva inscrito los nombres de los evangelistas y farragosos letreros alemanes y latinos solo al alcance de los entendidos. Pero en la parte superior se puede ver el mensaje asociado al de la cruz, talismán ante el

que retrocede el peligro y el mal. En una parte, san Francisco recibe las llagas, en la otra, porta la cruz como lábaro o *vexillum* triunfante entre cruces trilobuladas portadoras de mensajes que solo los expertos bíblicos podrían comprender. Se han cruzado las dos tendencias llamadas a servir de instrumento divulgador de los mensajes cristológicos que el pueblo llano comprendía, al menos, en la versión que representaba las figuras del santo de Asís.

Esa singularidad iconográfica deducida de la veneración a la cruz, presente en la liturgia pasionaria encontró en las primeras estampaciones xilográficas un medio de gran popularidad para difundir ese culto, un culto asociado al de la sangre vertida en la flagelación y a los fantásticos relatos de los místicos.

Conservado como estampa suelta junto a otras dos más del mismo período, *los símbolos de la pasión*, pertenecientes en su día a la colección de Valentín Carderera, según el inventario de la Academia de san Fernando, puede pertenecer a alguna obra editada desde el siglo XVII, como la de Giovanni de Montecallerio, referida a los establecimientos capuchinos repartidos por toda Europa, *Chorographica descriptio provinciarum et conventuum Fratrum Minorum S. Francisci Capucinatorum: praedicatorum, sacerdotum, clericorum, et laicorum universorum eiusdem ordinis collectio: quorundam fratrum labore industria delineata, sculpta, impressa, iussu a.r.p.*. Ioannis a Montecalerio: nunc uero f. Io. Baptistae a Cassinis prou. Mediolanensis concionatoris capucini iterata delineatione super nouissimas orbium coelestium obseruationes de a.r.p. Augustini a Tisana ministri generalis mandato communi utilitati in lucem prodita. El prolijo título va acompañado de los colaboradores de esta monumental obra, dividida por provincias, el grabador Simone Durello, reputado en el siglo XVII lombardo, y el impresor Ambrogio Ramellati.

La orden capuchina, escindida del tronco común franciscano, conservó la veneración de esos místicos despojos de Cristo y fue, al mismo tiempo, un elemento difusor de gran eficacia. A modo de estampa intercalada en la lectura de la provincia toscana, lugar de nacimiento de san Buenaventura, la explicación no olvida ninguno de los símbolos pasionarios centrados por los *quinque Christi vulnera* en torno a un corazón en llamas. Sobre ese dibujo central, colocado para llamar la atención sobre el verdadero objeto de veneración, la santa faz preside el espacio central y distribuye los elementos complementarios, necesitados de ser recorridos para entender la vinculación existente con su principal motivo: la jofaina del lavatorio de Pilatos, látigos y columna de la flagelación, túnica, detención de Cristo, buscando el detalle de ser maniatado, corona de espinas con la caña del *Ecce Homo*, y, sucesivamente, el gallo de la negación, la lámpara de tenue luz de la detención en el Huerto de los Olivos, escala, lanza, martillo y clavos.

Hay una intención claramente descriptiva con la intención de aumentar los sentimientos de dolor que deberían sentirse como en carne propia, acentuando más aún su aceptación. Tomás Moro, comentando la angustia de Cristo en Gertsemaní, ya habló de la sensibilidad dolorida de Cristo: «sólo un loco —decía poco antes de morir— no teme las heridas, mientras que el prudente no permite que el miedo al sufrimiento le separe jamás de una conducta noble y santa.

Sería escapar de unos dolores de poca monta para ir a caer en otros mucho más dolorosos y amargos»²⁴.

No podía tener más razón el humanista y santo Tomás Moro, si reparamos en la forma con que esa aceptación del dolor era representada en algunas estampas de carácter popular e ingenuo. *Ego in flagella paratus sum*, fue el lema más expresivo utilizado en las representaciones de la flagelación, especialmente entre los textos que la ilustraron en Centroeuropa, completados con el carácter profético del salmo 37.

Del drama del relato pasionario a la ingenuidad de las estampas había un breve trecho, el que separaba las escenas cruentas de la pasión de las revelaciones de testigos excepcionales que vieron milagrosamente revivir antes sus atónitos ojos sus crueles pasajes. No importaban las deficientes representaciones ni las limitaciones de la expresión artística de sus autores, seguramente, voluntariosos artistas populares, transmisores de una cultura visual para una población elementalmente instruida en los pasajes de la religión.

En las *Revelaciones* de santa Brígida de Suecia se dan prolijos detalles comunicados por Cristo de la crueldad a la que fue sometido por ciento cincuenta soldados armados, veintitrés verdugos que le amarraron a la columna, autores, suponemos, de los ciento cincuenta golpes recibidos en la cabeza, las ciento ocho patadas en el estómago y las ochenta propinadas en los hombros. No contento con ello el divino relator comunicó a la santa otros detalles que, seguramente conmovieron a quienes ilustraron la terrible escena. Atado de cuerdas, fue escupido ciento ochenta veces, con seis mil seiscientos sesenta y seis golpes en el cuerpo y otro número considerable en la cabeza²⁵.

Por si fuera poco, el autor del grabado reprodujo con total ingenuidad las gotas de sangre que recorrieron el cuerpo de Cristo, en perfecta sintonía con lo descrito por santa Brígida, quien aseguraba fueron veintiocho mil cuatrocientas treinta.

La sorprendente exactitud de las descripciones exageradamente propuestas para acentuar la piedad quedaba avalada por el indiscutible magisterio de sus reveladoras, algunas como Brígida de Suecia reputada teóloga medieval. En la *Insinuación de la Divina Piedad*, obra de Gertrudis la Magna, se puede leer la forma con que deben ser veneradas las llagas de Cristo, *joyas luminosas por las cuales todo documento de deuda ha sido anulado*²⁶.

²⁴ T. MORO, *Agonía de Cristo*. Madrid, 2001. Vid. cap. "La angustia de Cristo ante la muerte".

²⁵ Santa Brígida de Suecia, *Revelaciones*: "Que se sepa que el número de soldados armados eran 150; los que me arrastraron mientras estaba atado eran 23. Los verdugos de la justicia eran 83; los golpes recibidos en Mi cabeza eran 150; en Mi estómago, 108; patadas en Mis hombros, 80. Me condujeron, atado con cuerdas y por el cabello, 24 veces; me escupieron en la cara 180 veces; me golpearon en el cuerpo 6.666 veces; me golpearon en la cabeza, 110 veces. Me empujaron toscamente y a las 12 me levantaron halándome del cabello; herido con espinas y tirado de la barba 23 veces; recibí 20 heridas en la cabeza; azotado con espinas [espinas en las cuerdas], 72; pinchazos de espinas en la cabeza, 110; espinas mortales en la frente, 3. Me azotaron y luego me vistieron como rey para burlarse; heridas en el Cuerpo, 1.000. Los soldados que Me condujeron al Calvario eran 608; los que me Miraron eran 3 y los que se burlaron de Mí eran 1.008; las gotas de Sangre que perdí eran 28.430".

²⁶ "Lámeste la tierra con mis enemigos y chupaste la miel entre espinas; por fin, vuélvete a mí, y yo te embriagaré del torrente de mis delicias'. Mientras decía esto, mirando atentamente, vi entre él y yo, es decir a su diestra y a mi izquierda,

Las *Insinuaciones de la Divina Piedad* llevan en su portada una imagen inspirada en el *Cantar de los Cantares* en el que la figura del alma duerme confiada en la continua vigilancia del corazón, despierto, sin embargo, a la voz del amante. Aquella *cardiomorfosis* triunfó en la escultura, en la devoción conventual y en las imágenes devocionales, incluidas las que de forma truculenta combinaban el amor y la muerte o la prefiguración de la pasión ante figuras dormidas de Jesús niño²⁷. Era una forma de atenuar la truculenta descripción de las llagas y heridas de Cristo por una no menos cruel advertencia que relacionaba el viejo mito del amor y la muerte con la mística del corazón. Resuenan, sin duda, los líricos versos del *Cantar de los Cantares*, llenos de amor y sensualidad (*heriste mi corazón, hermana mía, esposa mía*), un dulce lamento, que asemejó las llagas de Cristo a las rosas en el pensamiento de san Buenaventura y de Enrique Suso.

A pesar de las crueles o ingeniosas descripciones de aquellos tormentos, no faltaron las grandes evocaciones poéticas dirigidas a la sangre de Cristo. Gian Lorenzo Bernini construyó una impresionante escena, a modo de poema heroico dibujado, carente de dolor, pero construido como una gran epopeya a la que dio el nombre de *sanguis Christi*.

La enumeración de las obras correspondientes a esta iconografía no tendría fin, pues nos llevaría a otros capítulos derivados de las mismas, la *vitis mystica*, la *Fons vitae*, las *arma Christi*, *crux invicta*, *Christus patiens*, (*varón de dolores*) como el del grabado, pero lo más importante es la forma con que se interiorizaron y se reprodujeron en la estética mendicante o aprovechadas con otras intenciones.

12 de diciembre de 1818

Si la iconografía siempre ha mantenido este afectuoso y expresivo culto por la pasión de Cristo, hay que conceder a la orden franciscana un papel importante en el éxito experimentado y en su difusión. Las llagas de Cristo y, especialmente, los santos favorecidos por el milagro de la estigmatización, estuvieron muy presentes dentro del misticismo franciscano y en el siglo XIX se reavivará el prestigio de un santo, como Francisco de Asís, cuyo cadáver fue descubierto el 12 de diciembre de 1818 dando fin a una larga tradición originada en tiempos del papa Nicolás V,

una muralla de largura tan infinita que, ni delante de mí, ni a mi espalda, se veía el final de aquella longitud. Veía reforzada aquella muralla bajo una capa tan grande de espinas, que por ninguna parte me era accesible atravesarla para volverme a dicho joven. Y puesto que estaba como impedida por esto y el deseo me abrasaba y casi estaba desfalleciendo, él mismo, de repente, sin ninguna dificultad, tomándose, me levantó y me estableció junto a sí. Pero al mismo tiempo, en aquella mano, de la cual recibí la predicha promesa, reconocí aquellas llagas, joyas luminosas por las cuales todo documento de deuda ha sido anulado...". Para santa Gertrudis, vid. A. L. FORASTIERI, "Santa Gertrudis Magna, una santa teóloga". *Revista de Teología de la Pontificia Universidad Católica*, Tomo L, nº 112 (2013), pp. 103-143. En el VI Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología, bajo el lema *el amado en el amante: figuras textos y estilos del amor hecho historia*, se incluye un texto de la autora titulado, *Santa Gertrudis, figura del amor místico nupcial*.

²⁷ El desaparecido Santiago Sebastián López escribió un interesante artículo sobre el corazón vigilante a partir de una escultura de José Esteve Bonet en una colección valenciana. A partir de esa publicación han surgido muchas identificaciones iconográficas de este tema, entre las que se encuentra la de Nicolás Salzillo, *El alma dormida*, del convento dominico de santa Ana de Murcia. Vid. S. SEBASTIÁN LÓPEZ, "El tema del corazón vigilante". *Ars Longa, cuadernos de Arte*, nº 1 (1990), pp. 115-117.



Lám. 4.- PHILIPPUS GALLEUS, *Nicolás V en la tumba de San Francisco*, Amberes, 1547.
(Biblioteca Nacional de España).

según la cual el pontífice contempló, junto a su séquito, el cadáver del fundador en pie, con los ojos abiertos y sangre en sus estigmas, (lám. 4).

Nadie pudo corroborar la autenticidad de aquella piadosa tradición representada en España por escultores y pintores. Miguel Jerónimo de Cieza se hizo eco de esa tradición y en un expresivo lienzo del Museo de Bellas Artes de Granada dejó constancia de los testimonios del sorprendente descubrimiento. El papa se arrodilla ante el cadáver del santo y los testigos que asisten al milagroso suceso, veneran su cuerpo y se postran ante el fundador mendicante en pie, los ojos abiertos y sangre en las llagas.

Ha sido bien estudiada esa piadosa tradición que ya los mismos franciscanos en el siglo XVIII se atrevieron a desmentir, considerando falsa la bajada del papa Nicolás V al sepulcro y los pormenores del hallazgo, una fábula que había que rechazar²⁸. La precisión con que el pintor realizó la obra se corresponde con los relatos difundidos sobre el hallazgo del cuerpo, la veneración de los asistentes, su dignidad y jerarquía, bajo la mirada del ministro general de los franciscanos con las llaves en la mano, la veneración del pontífice, del cardenal arzobispo de Milán, y de Andrés de Norsia, capitán de la guardia pontificia. Incluso, los restantes personajes, como el fraile alumbrante, parecen sacados literalmente de las crónicas que narraban el suceso. *Corpori nec viventi nec mortuo* se atrevió a escribir

²⁸ F. J. GÓMEZ ORTÍN, "El san Francisco del Teológico (II)". *Carthaginensia*, nº 21, (2005), pp. 143-173. Estudio completo del hallazgo del cuerpo de san Francisco a partir de un cuadro existente en el Instituto Teológico de Murcia, con abundante bibliografía y fuentes.

en 1623 el autor del epitafio, Clemente IX, mostrando una cierta perplejidad que dejaba en el aire la supuesta forma en que Francisco fue encontrado.

Nada importaron las dudas existentes sobre la autenticidad del hecho para la inventiva de los artistas que no tardaron en reproducir una imagen parecida de aquel *alter Christus* cuyas llagas se conservaban intactas y su rostro presentaba ojos abiertos y una frescura corporal como correspondía a la indiscutible comparación con su modelo.

Francisco Zurbarán, aun con las dudas que suscita el momento en que el santo de Asís es representado, responde a esa hierática imagen de las crónicas del suceso, aunque no exista certeza que afirme si el santo se encuentra sumido en profunda oración o si es representado como la tradición lo creyó encontrar en el sepulcro. La asimilación hecha entre las figuras de Cristo y Francisco requerían un fenómeno tan impactante como la vida permanente del santo para aproximarse aun más al modelo con que fue identificado²⁹.

Pedro de Mena hizo lo propio. Así como el lienzo de Zurbarán está concebido dentro de la atmósfera oscura y tenebrosa que pone de relieve la imagen de san Francisco, solitario, en oración o no, pero contemplativo en el silencio ensombrecido de su retiro, Pedro de Mena optó claramente por una versión similar. El santo aparece, en pie, rígido, ojos abiertos elevados al cielo con gran palidez en su rostro y una rigidez cadavérica que le aproxima a los relatos conocidos sobre el hallazgo del cuerpo del santo³⁰.

Las virtudes personales de san Francisco eran ponderadas en los grabados centroeuropeos, colocando al santo en medio de las virtudes mendicantes y de un universo poetizado que tendrá grandes repercusiones durante el siglo XIX, la representación de la leyenda del papa Nicolás V obtuvo gran éxito desde finales del siglo XVI como una reflexión sobre el valor del cuerpo santo³¹.

El paralelismo entre las figuras de Cristo y del santo de Asís fue llevado por franciscanos y capuchinos al extremo de proponer semejanzas dentro de la genealogía inspirada en el *Árbol de Jesé*³². No existía más posibilidad, una vez admitida la identidad entre ambos, vencedor también Francisco de la muerte como su modelo,

²⁹ No olvidemos que el epitafio de 1632 reproducido por Gómez Ortín dejaba en el aire la cuestión de esa pretendida circunstancia. Las dudas suscitadas por el cuadro de Zurbarán fueron expuestas por F. REVILLA, “¿Pintó Zurbarán a san Francisco muerto?”. *Laboratorio de Arte*, nº 11 (1998), pp. 485-492.

³⁰ El libro de Orueta sobre Pedro de Mena no relaciona esta escultura con la tradición de la veneración del cuerpo del santo por Nicolás V, sino más bien se centró en los problemas de atribución suscitados en su época en torno a la escultura y en la posibilidad de que esta obra se pudiera fechar en los momentos del nombramiento del escultor en la catedral de Toledo. De ahí la fecha propuesta. Vid. R. DE ORUETA Y DUARTE, *Pedro de Mena*. Málaga, 1998, pp. 163-169. En el catálogo de la exposición de 1989 ya se habla de que Pedro de Mena, siguiendo el modelo de Alonso Cano, representó la momia del santo. Vid. M. E. GÓMEZ MORENO, “Pedro de Mena y los temas iconográficos”, en *Pedro de Mena (1628-1688)* (Catálogo). Málaga, 1989, p. 86. Catálogo de la exposición celebrada en la catedral de Málaga.

³¹ M. C. DE CARLOS BARONA, ““Ante Obitu Mortuus, Post Obitu Vivus”. Zurbarán y la representación del cuerpo de San Francisco”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 21 (2009), pp. 179-192.

³² J. PÉREZ MORERA, “El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominica en el arte virreinal”. *Anales del Museo de América*, nº 4 (1996), pp. 119-126.

que mostrar el origen de sus respectivas órdenes nacido del simbólico árbol cuya base se sustentaba en la figura de santos fundadores y reformadores, Francisco y Buenaventura. El prestigio del árbol de Jesé era indiscutible y no extraña que los otros mendicantes, los dominicos, propusieran una imagen similar que mostrara el origen común de ambos.

El libro de *Conformatuum* fue escrito por Bartolomeo de Riconico de Pisa en 1390 para reforzar aún más esa identidad entre Francisco y Cristo, de forma que su estructura trata de explicar las semejanzas existentes entre ambos. Dividido en dos partes, una trata de Cristo y la otra de Francisco. La prolija explicación del grabado fue recorriendo troncos y frutos distribuidos a derecha e izquierda, dejando constancia del significado de cada letrero. El árbol tenía diez ramas distribuidas a derecha e izquierda de las que partían otras tantas con textos alusivos a las equivalencias detectadas. De esa forma se construyó un árbol espiritual, *habentes truncos decem, ramos viginti, fructus autem (quos etiam conformitates ipse auctor apelat) quadraginta*. Era, por tanto, una *figura arboris, cum quadraginta ramis et quadraginta fructibus*. Es decir, veinte ramas y cuarenta frutos, debidamente explicados por el autor: *Iesus signis mirificus, Franciscus divulgatur; Iesus pastor sollicitus, Franciscus animatur* y así sucesivamente hasta lograr la identidad biográfica pretendida. El mismo Bartolomeo de Pisa ilustró con grabados el conocido *opus auree* que incidía en esa estricta y simbólica correspondencia. Cristo y Francisco portan la cruz camino del Calvario.

Tal identidad no debió ser propuesta para el encumbramiento de la orden únicamente, sino también para despejar cualquier duda existente en esa mística comparación y contribuir al fortalecimiento del franciscanismo. En ese sentido se expresa el estudio de Erin Benay y Lisa Raffanelli, al confrontar las llagas de Francisco con la *Duda de santo Tomás* y, en la explicación ofrecida por el simbólico árbol, ciertos pasajes de la decoración de santa Croce en Florencia ofrecían una demostración fuera de dudas.

En destacada cercanía los dos pasajes pintados por Tadeo Gaddi para la florentina santa Croce, el dudoso apóstol examina las llagas del costado de Cristo para cerciorarse de la veracidad de la resurrección, en otro se produce el minucioso análisis de las llagas de Francisco, argumento de peso para certificar la forma con que el fundador mendicante alcanzó la condición de *Alter Christus*³³. Fue privilegio, según el autor del *De Conformatuum* que no vieron siglos pasados: *Ipsius autem b. Francisci conformitas cum Christo culmen quoddam attigit, cum in Alvernae monte, privilegio saeculis anteactis inaudito, stigmata passionis...*

En los años iniciales del siglo XIX el papa Pío VII daría fin a la piadosa versión de Nicolás V con la autorización dada al padre José María de Bonis, ministro general de los Menores Conventuales, de realizar excavaciones arqueológicas en el lugar de enterramiento del santo. El minucioso trabajo llevado a cabo rompió

³³ E. E. BENAY y L. M. RAFFANELLI, *Gender and Senses in Italian Renaissance and Baroque Art*. Londres y Nueva York, 2016. Es importante el capítulo "The Doubting Thomas and Franciscan Renewal in Early Renaissance Art", pp. 97-105.

el encanto de la tradición, pero abrió una vía de admiración al santo de Asís hasta convertirlo en uno de los modelos de la sensibilidad romántica.

El 12 de diciembre de 1818 fue encontrado un esqueleto intacto dentro de una urna de grandes proporciones, nada de la versión del santo de pie, ataviado con el sayal de la orden, ni miraba, ni manaba sangre. Cuentan los relatos que tenía los brazos cruzados y emanaba un suavisimo olor. La veracidad del hallazgo fue confirmada por Breve apostólico de 5 de septiembre de 1820³⁴.

En una edición bilingüe fue editado en España el famoso documento que declaraba la autenticidad del hallazgo y las nuevas condiciones que dejaban atrás las prohibiciones de otros pontífices como Paulo V. Al contrario que su predecesor, declaraba Pío VII la felicidad proporcionada por trabajos tan concluyentes, la mejor joya que podía añadir a la ya bella basílica donde reposaba el santo.

Y fue el *Breve* el que describió los discretos trabajos de «cincuenta y dos noches, secreta y ocultamente empleado, y rotos la roca, pared, muros, cimientos, y muy grandes piedras, al fin fue dado mirar adentro el lugar, puesto del todo rectamente bajo la Ara Máxima, en que yacía el Arca de piedra, que rodeaban barras de hierro con fuertes verjas abajo y arriba maravillosamente densas, que sin embargo no vedaban el ver las sagradas Reliquias allí guardadas».

La noticia del descubrimiento a que alude el documento pontificio venía sagazmente completada por el análisis científico efectuado sobre los restos hallados, prueba de la seriedad con que se había trabajado. El obispo de Asís, asistido de los de Nocera, Fulgini, Spoleto y Perugia fueron comisionados para, con la mayor cautela, contar con el auxilio de «peritos de las artes, y examinados y ponderados diligentemente todos los monumentos, redujesen todas estas cosas á Actas solemnes, hiciesen el proceso jurídico sobre la identidad del sagrado Cuerpo, lo sellasen y enviasen á Roma, y Nos significasen la verdad, y qué era lo que sentían en el Señor».

El proceso continuó con el examen crítico de los trabajos por miembros cualificados de la orden y por una amplia y selecta elección de cardenales, a quienes se les solicitó su parecer por escrito. Las garantías parecían máximas y así lo hizo constar el pontífice declarando la «identidad del Cuerpo recientemente hallado bajo la Ara Máxima de la inferior Basílica de Asís, y que este es verdaderamente el Cuerpo de San Francisco, Fundador de la Orden de los Menores». La inviolabilidad de los restos y la seguridad de su custodia fueron asimismo una preocupación pontificia³⁵.

³⁴ *Letras apostólicas en forma de Breve por ... Pio Papa VII, dadas bajo el Anillo del Pescador el día 5 de septiembre de 1820, en que se publica y declara que el cuerpo recientemente hallado bajo el Ara Maxima de la Basílica de Asis realmente es el cuerpo del P. S. Francisco*. Sevilla, 1820. Impreso en Roma en la Imprenta de la Rev. Cám. Apostólica y reimpresso en Sevilla por D. Bartolomé Manuel Caro.

³⁵ "...y lo que sobre todo más y más encomendamos y mandamos, es, que este Sacratísimo Tesoro se conserve seguro, é inviolado enteramente de toda injuria y violencia, y se consulte á su más cuidadosa custodia, defensa, é integridad principalmente".

El hallazgo del cuerpo fue un momento significativo en la historia de la Iglesia. No podemos olvidar la importancia alcanzada por el santo, verdadero soporte de la institución en los tiempos convulsos del siglo XIII magistralmente representado por la pintura en el *sueño de Honorio III*. La figura de Francisco, como la de otros héroes del pasado, sería recuperada para dar a entender que su misión seguía vigente. La pintura de historia y el teatro romántico relevaron la vida de los grandes personajes del pasado y en la búsqueda de sus equivalencias o de sus enseñanzas, como demostró Carlos Reyero, encontraron una forma de comprobar la vigencia de sus mensajes³⁶. No hay que entender, pues, la importancia del hallazgo del cuerpo de san Francisco como una apuesta de la Iglesia por la veracidad histórica en unos tiempos en los que la ciencia había experimentado grandes avances, sino también como la posibilidad de utilizar el acontecimiento como escudo y defensa de los peligros presentes. El *sueño de Honorio III* sería revisitado bajo una nueva perspectiva.

De hecho, el *Breve pontificio* incluía un texto final en el que se reflejaba la situación política española. Fechado el 5 de septiembre de 1820, apenas nueve meses tras el *Pronunciamiento de Riego*, el *Trienio Liberal* era una seria amenaza para la iglesia cuando no una provocación o sacrilegio a los ojos eclesiásticos.

Reconocía el pontífice «con grandísimo sentimiento nuestro que los pueblos fieles de las Españas se hallan constituidos ahora en grandísimo peligro, porque el enemigo del género humano, envidioso de que esta Nación haya conservado la fe orthodoxa entera y sin violación hasta hoy, (lo cual ciertamente la ha merecido el nombre y título de CATÓLICA), y de que no haya podido establecer en este Reyno su imperio, proyectó é intentó perder á la Nación Española por los mismos medios con que precipitó en otras regiones las almas de muchos fieles en el abismo de la perdición».

Cuatro años antes el cabildo catedralicio de Sevilla publicó una inscripción celebrando el retorno del monarca y del pontífice, ambos hermanados por la fe y por el ordinal que añadían a sus nombres. Todo tras una misa solemne celebrada por el nuncio, recién vuelto, también, del destierro, el mismo año que lo hizo el monarca. Y, casualidades de la historia, era el mismo año de entrada en Madrid del famoso cura Merino³⁷.

Pero en la carta dirigida a Pío VII en 1815 por el cabildo de la misma catedral celebraba el retorno pontificio del exilio, aunque lamentaba que, con la vuelta del rey y del Papa, no todo quedaba en el regocijo. Retirado el tirano, los recuerdos de la invasión francesa, cuya huella quedaba intensamente marcada en la ciudad de Sevilla por la despótica acción del mariscal Soult, excelso militar y ladrón inmise-

³⁶ La comparación entre los temas del pasado y del presente propuestos por Carlos Reyero (*Muerte de Fernando VII—muerte de Isabel la Católica*, el argumento ejemplar de Lucrecia o los fusilamientos de Torrijos y del Príncipe Pío), encontraron también en el teatro político del siglo XIX un uso magistral, como ya dijimos en el caso del marqués de Molins.

³⁷ Vid. el trabajo de G. ALONSO, «Sable en mano, con la cruz a cuestas». Las reacciones y los espacios del clero católico ante el Trienio Liberal". *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, nº 54 (2020), pp. 1-18. Ejemplar dedicado a *Les spaces du politique dans l'Espagne du Trienio liberal (1820-1823)*.

ricorde, «...*quedaba, y triunfaba la tiranía de las Cortes Españolas Extraordinarias y Generales Porque franqueada en virtud de decreto suyo la libertad á la prensa, y quitado el Tribunal Santo de la Fé*’, encontraron luego patentes las avenidas, antes interceptadas, la incredulidad, la impiedad, y la iniquidad»³⁸. La angustia sentida por los diocesanos de Sevilla saludó con alegría el doble retorno de ambas autoridades y confió en que la reanudación de aquel *imitador del Pescador* restituyera la cordura a España, reinstaurando la inquisición, conteniendo el desenfreno de la libertad de imprenta y la anhelada vuelta al estado de cosas anterior a la invasión francesa³⁹. El rey y la iglesia volverían a unir sus destinos.

La alianza del altar y del trono, obra del capuchino Rafael de Vélez, aparecía en 1818 y su no menos famoso *Preservativo contra la irreligión*, lo había hecho en 1812, mereciendo el honor de varias reimpresiones. Pocos años después Fermín Alcaraz, otro reconocido capuchino, carlista de acción y devoción, predicaría el famoso sermón de los voluntarios realistas, fuerza que, como dijimos, trataba de devolver al rey Fernando VII todos sus derechos dinásticos. Una poética elegía en honor del Antiguo Régimen trazada por el que fue calificado por sor Patrocinio como el inventor del enredo de las llagas, (lám. 5).

Aquella España de 1818 era vista por el viajero George Ticknor como un país que a duras penas se recuperaba de la sangrienta Guerra de la Independencia y era gobernada por una corte muy criticada por el norteamericano y poblada por un pueblo valeroso y heroico como el que Goya pintara. Una de sus grandes sorpresas fue la esclavitud religiosa y la pleitesía rendida al clero reverenciado como un fariseo hubiera exigido, signo de la preponderancia de la autoridad eclesiástica sobre todas las demás. Mientras el pueblo gozaba —a su entender— de una instrucción más que suficiente, la nobleza carecía de la cobertura cultural esperada y el rey —Fernando VII— no quedaba mejor parado, pues era un vulgar desvergonzado, de brutal obscenidad, rudas maneras, grosero e insolente. Y éste era «la cabeza de gobierno. ¡Y de qué gobierno!»⁴⁰.

El ambiente en que vivía España en los momentos de recibir los comunicados papales sobre el hallazgo del cuerpo de san Francisco era complicado por la lucha entablada entre iglesia y estado como la confrontación de dos poderes en pos de su indiscutible primacía⁴¹. La imposición y el juramento a la Constitución de 1812 fueron cuestionados por un sector del clero, receloso de una situación que

³⁸ En realidad el autor de la carta declaraba en forma de interrogantes la situación emanada de la acción legislativa de las Cortes de Cádiz: «...*Retirose el Tirano, fuéronse los Franceses, pero qué, si quedaba, y triunfaba*...». Seguir texto *ut supra*. Vid. *Carta del Ilustrísimo Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al sumo pontífice Pío Séptimo congratulándole la vuelta de su destierro y respuesta de su santidad al Cabildo de cuya orden se dan a luz con la traducción castellana*. Sevilla, 1815.

³⁹ La cuestión religiosa en las Cortes de Cádiz puede ser analizada en el trabajo de M. A. PACHECO BARRIO, «La Iglesia en las Cortes de Cádiz: la finiquitación de la Inquisición y la falta de libertad religiosa en la nueva constitución». *Revista de Inquisición (Intolerancia y derechos humanos)*, nº 14 (2010), pp. 235-284.

⁴⁰ A. MARTÍN EZPELETA, «El viaje por España de Georges Ticknor y su Diario (1818)». *Revista de Literatura comparada*, nº 1 (2011), p. 37.

⁴¹ E. LA PARRA LÓPEZ, «1820. Ruptura entre la jerarquía eclesiástica y el estado constitucional». *Historia Constitucional. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales*, nº 21 (2020), pp. 5-26.



Lám. 5.- ANÓNIMO, *Rafael de Vélez*. Hacia 1820. (Patrimonio Cultural de Ceuta).

les recordaba el mal precedente francés de 1790 (*constitución civil del clero*) y veía con desconfianza el clima de reformas emprendido por el gobierno del *Trienio*. No es necesario recordar, por suficientemente estudiadas, las distintas posturas en la cuestión eclesiástica defendidas por la historiografía, bastante precisa ya para entender las circunstancias vividas aquellos años. Ciertamente es que las reformas emprendidas causaron gran revuelo y que cuestiones como las del diezmo, las concernientes a las órdenes religiosas, la Inquisición, la imprenta, el deseo de que la iglesia redujera su campo de acción a las cuestiones pastorales, alejada del ámbito político, además de la lealtad y colaboración exigidas, formaron parte de la política liberal, enfrentada, desde luego, a sus dos más encarnizados enemigos, el rey y cierto sector de la iglesia que pretendía el retorno a las antiguas costumbres⁴².

Goya, en sus *Caprichos*, criticó la mala fama del clero y de sus aguafuertes, como de otros testimonios de la prensa de la época se deduce, clamaron contra el clima de relajación en que había caído. Si los *Episodios Nacionales*, años después, dibujaron una imagen satírica del clero en los ojos de Galdós, hay que entender

⁴² En páginas anteriores hemos citado trabajos que aluden a estas cuestiones. No es necesario volver sobre ellos. La vigencia del diezmo fue tenazmente defendido por el capuchino Rafael de Vélez en una de sus arremetidas contra el periódico *Liberal Africano* en 1822.

el clima en que surgieron y la necesidad de reorganizar un sector tan importante y de tanta influencia en la sociedad, que ya no era la imagen ejemplar de otros siglos, sino el ignorante denunciado por Mayans, por la sátira ilustrada o por dibujos y estampas claramente ofensivas.

La imagen del clérigo de Ticknor no podía ser más representativa del aspecto farisaico con que se presentaba a los ojos del viajero. El ostentoso sombrero de teja, símbolo de la condición eclesiástica, proporcionaba un sentido distinguido y reverencial, a la vez que caricaturesco, al clérigo. Sus formas de andar, aconsejadas por normas, que, en el mundo monástico tendían a subrayar el valor de la modestia simbolizado por el hábito, se ha transformado en signo de ostentación, en una forma de comportamiento, teatral y ceremoniosa, símbolo de la imagen pública que se quería dar, del espacio social que ocupaba y de su enorme capacidad de influencia.

El divino trovador

Así era la España que recibió el *Breve* pontificio que declaraba la autenticidad de los restos de san Francisco hallados bajo el ara máxima de la basílica de Asís, episodio de gran repercusión a los ojos del mundo que convirtió al santo en uno de los modelos del mundo romántico.

La filosofía mendicante cobró especial relieve por su cercanía a la sociedad y por el valor concedido al desprecio del mundo, el significado de la pobreza y una nueva concepción de los valores políticos y del poder que estimularon la admiración general. Agustín Gemelli ha destacado la simpatía despertada por san Francisco en el siglo XIX, a pesar de que el hecho del hallazgo de su cuerpo despertara admiración, por una parte, pero, por otra, un rechazo como un mito fabricado sobre la figura de Cristo y otras teorías que pretendieron desnaturalizarlo⁴³.

La evocación poética despertada por la vida del santo, su amor a las criaturas, la forma de ver en la naturaleza un reflejo de la bondad divina, acrecentaron esa visión lírica que, en palabras de Gemelli, recordando la obra de José Goerres, trataba de ensalzar su condición de trovador de la divinidad. El siglo XIX, en palabras de Gemelli, amó al santo de Asís más que a ningún otro y prueba de esa *franciscofilia* fueron los textos mencionados a propósito del entusiasmo despertado y cuantos se atrevieron a proponerlo como símbolo de los nuevos valores de la sociedad de aquel siglo.

No sólo fue Stendhal, quien quedó embriagado de la belleza decorativa de la florentina santa Croce tras contemplar en su viaje por Italia la vida del santo pintada, sino que otros como Chateaubriand destacaron la dimensión social del franciscanismo y su amor a la pobreza. En mayor o menor medida muchos escritores contribuyeron a exaltar la espiritualidad franciscana, por sentirse conmovidos por la afinidad detectada entre los ideales del romanticismo, cantores del mundo medieval, lleno de motivos caballerescos, reconocidos en la vida del santo por sus

⁴³ A. GEMELLI, *El franciscanismo*. Barcelona, 1940. El capítulo segundo trata del siglo XIX.

poéticos coloquios con Dios, por enseñar al rico «el valor espiritual del pobre» y por exaltar la labor social de la comunidad franciscana.

En la novela *Los novios*, Mazoni introdujo a un capuchino fra Cristoforo, protagonista esencial del relato, dando un paso más en los estrechos vínculos entre franciscanismo y literatura que habían ensalzado convenientemente el cántico de las criaturas, especialmente, el cántico del hermano Sol, como una de las más bellas páginas atribuidas al santo de Asís⁴⁴.

En ese pormenorizado repaso del prestigio romántico de Francisco, saludado como un nuevo Orfeo (Karl August von Hase, *Franz von Assisi*) y del interés despertado por la figura de Jacopone da Todi, alcanzaban una dimensión poética desconocida no solo las *Florecillas* cuya importante edición de 1822 recordaba Gemelli, sino con el recuerdo también de la dramática vida del poeta italiano y la profunda crisis religiosa sufrida tras el derrumbamiento de la sala del castillo en el que su mujer celebraba una fiesta familiar⁴⁵.

Los ingredientes de la sensibilidad romántica destacaban el valor de las revolucionarias propuestas del franciscanismo y ayudaban a entender el espíritu fundacional y renovador gracias a las traducciones de la vida del santo y de otros textos en los que quedaban reflejadas las ideas fundamentales de la espiritualidad de san Francisco.

No hace falta invocar exclusivamente las raíces literarias encarnadas por la figura de este santo, sino entender que el modelo propuesto era una forma más de recuperar el terreno perdido en unos momentos especialmente sensibles para la Iglesia. Los aires liberales que invadían España y que ya se habían consolidado en otros países y reinos, habían trastocado el sistema social y político del Antiguo Régimen y dejado a la Iglesia despojada de su antiguo protagonismo. La fractura ocasionada por los nuevos ideales políticos alejaba a seglares y religiosos de la antigua armonía y hacían irreconciliable el entendimiento. Los ideales del franciscanismo podrían ser un vehículo de hermanamiento y un buen motivo para lanzarse a la acción. No sé si en el caso español la presencia del padre Claret y de sor Patrocinio en la corte de Isabel II era un buen recurso para templar los aires revolucionarios de la política religiosa de la corona.

Además, de todas las vicisitudes por las que pasó el ideal franciscano a lo largo del siglo XIX, magistral y exhaustivamente descrito por Gemelli, hay que recordar que el prestigio mendicante trató de sustentarse también en dos sectores bien diferenciados. Por una parte, la publicación de las vidas ejemplares de los santos dominicos y franciscanos y, por otra, en la acción de predicadores no siempre

⁴⁴ Agustín Gemelli cita la historia de san Francisco de A. von Hase poniendo de relieve la disparidad de criterios encontrados en la misma, la grandeza del santo y el falseamiento de ciertos aspectos de su figura. Sin embargo, pondera el entusiasmo despertado en el biógrafo al hablar del Cántico del Hermano Sol, considerado «la pieza más bella de poesía religiosa después de los Evangelios, la expresión más acabada del sentimiento religioso moderno». Vid. A. GEMELLI, *ob. cit.*

⁴⁵ Sobre este episodio véase el trabajo de J. A. TRIGUEROS CANO, «Tres laudas de Jacopone da Todi». *Estudios Románicos*, n° 10 (1998), pp. 89-106.

conscientes de que los antiguos tiempos no podrían volver, pero perfectamente conscientes de que era necesario aprovechar el viento de cara que soplaba en torno a esa figura revalorizada y en torno de los mendicantes.

Prueba de la popularidad lograda por san Francisco y, en general, por los mendicantes, fue la edición en 1829 del *Compendio Histórico de la vida de los santos canonizados y beatificados del sagrado orden de predicadores*⁴⁶. El prólogo o *Advertencia preliminar* llamaba la atención sobre la extrañeza que produciría una obra piadosa en medio de un siglo de hierro, como el XIX, en el que no tenían cabida juntos la ciencia y la religión. Este alegato inicial recorría las primeras páginas de un texto presentado como galería de retratos ofrecidos a la sociedad como bastiones de la fe y para romper el silencio de «los fuertes, los valientes que guardan el lecho de Salomón y que deben sostener los derechos de la Iglesia de Jesucristo y los tronos de los representantes de Dios en la tierra... á la vista del triunfo que se prepara al Ateísmo y á la Anarquía, cuyos estandartes vemos tremolar en muchas naciones Católicas y Monárquicas también en otro tiempo».

La secuencia de imágenes no tenía más propósito que el de confrontarse con aquella galería de personajes, enemigos de la religión, hijos de las tinieblas, que «la Filosofía de nuevo cuño nos quiere hacer ver como otros tantos héroes, y como modelos acabados de filantropía, de amor a la sociedad, y de despreocupación de los Rousseaus, Voltaire, Diderots, Rainalds, etc. etc.»

La literatura eclesiástica se proponía, pues, como una forma de rearmar a la sociedad en los valores de la religión para contrarrestar la influencia de las ideas defendidas desde la Ilustración y, ahora, por el liberalismo. Y no era solo el propósito principal del autor ceñirse a la confrontación de esas vidas *antagónicas*, sino que su intención abarcaba otras formas de manifestarse el espíritu de aquel siglo en las costumbres, en el adorno personal y en la vivienda.

Los santos de antaño, cuyas vidas ahora se recuperaba, no eran ya los pobladores habituales de un rincón de la casa, porque éstas ahora se hallaban «atesadas de cuadros, en lo que solo se ven trofeos ó incentivos de la lujuria: los muebles, las barajas, las sortijas, los relojes, las cajas están decoradas con esta especie de prostitución, en la que el vicio torpe se enseña metódicamente, y de un modo capaz de estomagar al que no esté totalmente estragado. Los alfileres y las especies y clases todas de miriñaques mugeriles, que hoy son el adorno de muchos, a quienes la naturaleza hizo hombres por equivocacion están esmaltadas con figuras y representaciones, capaces por sí solas de dar en tierra con el pudor más bien radicado».

Se proponía, por tanto, una batalla contra la inmoralidad patente en los comportamientos sociales y en las tendencias estéticas preferidas por los motivos galantes, la mitología o la historia cuando no en creaciones artísticas llenas de individualismo, imaginación o fantasía.

⁴⁶ M. AMADO, *Compendio Histórico de la vida de los santos canonizados y beatificados del sagrado orden de predicadores*. Madrid, 1829.

A la estampa concedía su autor una gran importancia destacando el carácter ejemplar de su uso similar al concedido al texto y de esa forma proponer modelos de conducta opuestos a «tamaño mal». Se volvía de nuevo a ponderar el carácter didáctico del arte, formulando propuestas para que los artistas recuperaran la función esencial de la pintura con el fin de «afirmar más y más la Religión y los tronos».

No solo la literatura y la oratoria clamaban por esa unión que sellaba la alianza de ambos poderes, como el obispo Rafael de Vélez proponía, sino que a las artes se les devolvía su carácter de ejemplaridad puestas al servicio del trono y del altar. La servidumbre barroca de ser las artes un instrumento al servicio de la religión volvía a cobra actualidad en la mentalidad del fraile dominico y no le venía mal al representante de una orden, tradicionalmente bastión de la ortodoxia, volver sobre la primacía de los valores religiosos para aleccionamiento de una sociedad que en esos momentos veía con agrado cómo los viejos testigos de la historia y sus mitos eran sometidos a profunda revisión y nuevas lecturas⁴⁷.

No todo quedaba reducido a una secuencia elogiosa. Las ambiciones del autor se prolongaban hasta un irrefrenable deseo de aunar dos virtudes importantes para ejercitar la conducta. La ejemplaridad de los personajes era indiscutible, pero para hacer más eficaz el propósito del libro había que añadir al valor de aquellas conductas dos principios esenciales para la religiosidad individual. La *admiratio*, o reconocimiento elogioso de la heroicidad de los santos no podía quedar reducido a un sentimiento pasivo, sino producir la necesidad de imitarlos. Vuelve de nuevo a aparecer, como en siglos anteriores, el término *imitatio*, que, a su vez, implicaba la incorporación a la propia vida de las virtudes representadas.

Los grabados de Juan Bernabé Palomino son excepcionales y una prueba del carácter e intenciones de su autor. Se trata de un modelo nuevo del clásico Libro de retratos que ya Francisco Pacheco consagrara en el siglo XVII, ahora centrado exclusivamente en la vida ejemplar de los santos dominicos. Un viaje a una vieja literatura que había mostrado su eficacia desde que en pleno siglo XVI Vasari inaugurara este modelo y Palomino lo continuara en el siglo XVIII español con su conocido *Parnaso*, (lám. 6).

Cada texto venía acompañado de una imagen en la que, de forma imaginaria, se representaba al personaje en cuestión. Seguramente, estaban demasiado presentes las iniciativas académicas de antiguos elencos biográficos promovidos por quienes se aventuraron en la edición de las conocidas *Vidas* de Palomino y la serie de dibujos propuestos para ilustrarlas. No era nuevo el sistema y resultaba muy eficaz, pues la narración de aquel simbólico *cursus honorum* fue enriquecido con la imagen del protagonista. Palomino, consagrado grabador, dio forma a esa galería de personajes que, en el caso de las estigmatizadas siempre recordaba la presencia corporal de tales señales.

Los preceptos y máximas de nuestra santa religión

⁴⁷ C. REYERO HERMOSILLA, *La pintura de historia en España*. Madrid, 1989.



Lám. 6.- JUAN FERNÁNDEZ PALOMINO, *Lucía de Narni*, 1829. (Biblioteca Nacional de España).

En ese carácter aleccionador ofrecido por la literatura religiosa, la oratoria y las publicaciones de señalados mendicantes, como los capuchinos Rafael de Vélez y Fermín Alcaraz, deben ser considerados, uno por su indiscutible y polémica presencia en los ámbitos políticos de su tiempo y, otro, porque su intervención en los acontecimientos de sor Patrocinio y en otras publicaciones suyas, muestra claras señales de la reacción de un sector religioso ante los problemas surgidos en su época.

Rafael de Vélez era un declarado partidario del Antiguo Régimen, director de un periódico de efímera existencia, *El Sol de Cádiz*, órgano de la más leal oposición al ideario liberal, partidario, eso sí, de la recuperación de los viejos privilegios del mundo conventual y monástico, enemigo de la francmasonería y partidario del restablecimiento de la Inquisición. Fue duramente reprendida su conducta por las Cortes de Cádiz, formándosele causa por una pastoral publicada en 1822 durante su episcopado ceutí y por las obras a las que más adelante nos referiremos⁴⁸.

⁴⁸ LA VIUDA DE CONTILLÓ, *Pruebas contra la conducta política del Ilustrísimo Señor D. Fr. Rafael de Vélez, obispo de Ceuta, alegadas en las sesiones de las Cortes del 22 de abril y 4 de mayo últimos por la comisión encargada de examinar la exposición del Geffe Político de Ceuta, sobre la pastoral del Reverendo Obispo del 5 de enero de 1822*. Algeciras, 1822. La pastoral a que se referían los diputados de Cádiz era la *Instrucción pastoral que el Ilustrísimo Señor Don Fr. Rafael de Vélez, obispo de Ceuta, dirige a sus diocesanos para precaverlos de los errores esparcidos en varios números del Liberal Africano*,

Fermín Alcaraz, su compañero de religión, era un medrador, ya conocido por su intervención en el asunto de sor Patrocinio, y también por ser uno de los que comprendieron que las novedades intelectuales de su tiempo y los principios defendidos por el liberalismo, hacían inviables sus ideas sobre la vida conventual pues difícilmente podría contar con la colaboración de una política religiosa que diera estabilidad al clero regular y favoreciera una ampliación de las antiguas fundaciones que, comprendiendo inviables en España, llevó con sus misiones hasta Mesopotamia y a la América hispana. Uno, por tanto, apologista, dotado de un soporte intelectual más elevado que el modesto bagaje de Alcaraz; otro, astuto enredador, muy eficaz en las maniobras políticas de la corte vaticana, aunque ambos convencidos de ser el liberalismo el gran enemigo de la iglesia combatido con la fuerza de su pluma o con su capacidad para intervenir en las conciencias.

Ambos fueron señalados desde la óptica intelectual en medio de un profundo debate político sobre la supremacía de la iglesia o para dar explicaciones, nunca satisfechas, sobre un asunto (el de las llagas) al que se atribuyeron complicidades con el carlismo.

Los retratos de Rafael de Vélez, como el ya analizado de Alcaraz, ofrecen grandes contrastes, aunque participan de una similar iconografía propia de los prelados procedentes de órdenes religiosas cuyos vínculos nunca se rompieron con su formación de origen. Como ya ocurriera con el de Fermín Alcaraz, una de las señas de la identidad personal fue la de su pertenencia a la orden capuchina, presente en el blasón, en la larga barba y en la conservación del tosco sayal mendicante. Aunque años después, en plena desamortización, a los regulares se les prohibiera seguir llevando su hábito particular, el llamado Rafael de Vélez, nombre adoptado en la ceremonia de profesión en recuerdo de su origen malagueño, exhibe el hábito conventual a diferencia del que, conservado en san Martín Pinario, el pintor sobrepone a esa vestimenta la esclavina y sobrepelliz en un ambiente de estudio propio de los retratos oficiales hechos en honor de sus regios patronos, que, en este caso, como es conocido, se refiere a la labor realizada en la fundación del seminario de la localidad compostelana.

Mientras Vicente López optó por una solución a medio camino entre el carácter taimado del obispo de Cuenca y la apariencia grave de su dignidad episcopal, consciente del pasado carlista del prelado reconciliado con Isabel II después de 1849, en el de Rafael de Vélez, su autor, compuso una imagen serena y afable, limpia y delicada como la de una persona pendiente de su imagen pública.

Por ello no es de extrañar que las acciones pastorales llevadas a cabo por un prelado que ostentó las sedes de Ceuta, Burgos y Santiago, y se distinguió especialmente por su celo en la epidemia de cólera de 1834, no pudiera evitar el sarcasmo de ciertas publicaciones satíricas que le calificaban de «capuchinito acicalado de Cádiz, muy afectadito siempre, pisaverde á la descalcez, su barba poblada y ensortijadita, muypreciado de buen mozo su caridad, predicador de crédito entre

Algeciras, por la viuda de Contillo, 1822.

los vendedores de hortaliza y colchoneros del mercado y plaza de Sn. Juan de Dios, sabio escotista, y lector de esta doctrina á los coristitas de su convento»⁴⁹.

Si analizamos la cruel descripción del autollamado ciudadano de Estados Unidos e intérprete del gobierno de la república de Pensilvania, como se identificaba Carlos Le Brun, encontraremos algunas de las características que el pintor no obvió en su retrato.

Le llamaba afectado y pisaverde, un heredero del viejo petrimetre, tan delicado que le convenía el nombre del mozo galán del que decía Covarrubias era «de poco seso, que va pisando de puntillas por no rebentar el seso que lleva en los calcañales». La mordaz descripción de Carlos le Brun no dejó bien parado al obispo capuchino.

En 1818 publicó el entonces obispo de Ceuta Rafael de Vélez su *Apología del altar y del trono* o historia de las reformas llevadas a cabo desde las Cortes de Cádiz pretendiendo lograr lo que Andoni Artola llamó *alianza imposible* a causa de los distintos objetivos perseguidos por el rey Fernando VII y los eclesiásticos⁵⁰. La guerra —decía Rafael de Vélez criticando los nefastos resultados de las reformas políticas, supuestamente dirigidas al bienestar general— «...se ha hecho á los reyes por filósofos, que predicando la libertad é igualdad de los ciudadanos, atrageron á la multitud, á la empresa de reformar los tronos, diciéndoles que ellos eran los verdaderos soberanos, á quienes tocaba darse sus leyes por constituciones análogas á sus usos, variarlas á su arbitrio, y hacerlas obedecer á los mismos reyes, por el gobierno que sus diputados pusiesen...»⁵¹.

Todo un decálogo de desgracias contribuyó a redoblar los ataques contra la iglesia. Vélez reconocía, tras una furibunda crítica a las persecuciones y reformas, a la intromisión del poder civil en la esfera eclesiástica y a los efectos devastadores de la Ilustración, el jansenismo, iluminismo, dispuestos a romper los vínculos que unían a la sociedad con la Iglesia, que el ambiente español no estaba tan perdido como el de otras naciones europeas, aunque las reformas denunciadas en su ataque a las emprendidas por las Cortes de Cádiz, ya hablaban de la reducción de las rentas eclesiásticas, la venta de bienes, la creación de nuevos impuestos y de una política de minoración de rentas eclesiásticas, conventos y obispados, que no era más que la consecuencia nefasta de otras políticas emprendidas en tiempos pasados.

Aún escocía al capuchino la expulsión de los jesuitas de España como si hubiera sido un hecho exclusivamente local, pero tan grave que, al citar a sus responsables se limitó, acaso, por menospreciar a sus autores, el nombre de los ministros que lo llevaron a cabo. Floridablanca había muerto diez años antes de

⁴⁹ C. LE BRUN, *Retratos políticos de la revolución en España...* Filadelfia, 1826, pp. 26-28. Hemos abreviado el título porque no impide su localización.

⁵⁰ A. ARTOLA, "La alianza imposible. Los obispos y el Estado (1814-1833)". *Investigaciones históricas. Épocas moderna y contemporánea*, nº 34 (2014), pp. 155-184.

⁵¹ R. DE VÉLEZ, *Apología del altar y del trono o Historia de las reformas hechas en España en tiempos de las llamadas cortes e impugnación de algunas doctrinas publicadas en la constitución, diarios y otros escritos contra la religión y el estado*. Madrid, 1818.

que se publicara esa apología y bien poco podía amenazar desde su sepulcro bajo el arca de san Fernando en Sevilla. Por otra parte, el silencioso desprecio de su nombre en nada podía empañar el prestigio de Moñino, timón al que se agarraron los defensores de la libertad, primero en la corte, después en la retaguardia sevillana⁵².

Los malos libros, como siempre, fueron invocados por ser portavoces de la deslealtad y de la herejía, lo que no era una novedad, habida cuenta de la recientemente decretada libertad de imprenta y de la aparición de opiniones que ignoraban el poder director de la conciencia pública, tanto tiempo asignado a la iglesia, ahora sustituida por voces procedentes del sector laico y aireadas por los periódicos. El ataque sufrido por el *Liberal africano* durante su pontificado ceutí muestra la peligrosa seguridad con que se comportaba en la defensa de sus ideas tanto en lo que a la filosofía se refería (Rousseau versus santo Tomás) como en la negativa a aceptar la *subordinación de la Iglesia al gobierno civil en el ejercicio público de sus funciones*.

La reinstauración de la Inquisición se hacía doblemente necesaria, su papel regulador del libro, depósito del saber y de la cultura, debería ser controlado porque la sociedad tomaba un protagonismo desconocido surgido al amparo de los nuevos ideales políticos que tan bravamente quería combatir el capuchino, limitando las libertades. No extraña que Carlos Le Brun le acusara de poco leído, de maestro de coristas inmaduros y de vendedores ambulantes de las plazas de Cádiz, las mismas que habían sorprendido al redactor de aquel *Diablo predicador* en 1820, en plena siesta, cuando pudo comprobar el alborozo producido «por vuestro inmortal Quiroga y que vuestros tambores, pitos y trompetas, redoblaban el grito de la libertad de España»⁵³.

En la ambición del capuchino anidaba la secreta esperanza de que su lealtad a Fernando VII, declarada en la dedicatoria, permitiera una política más acorde a sus intereses y a los del modelo defendido, pero los tópicos evocados en esta obra, como en las restantes de su siglo, siguieron acusando, a los vientos reformadores que ya habían soplado por toda Europa los males de la sociedad.

Andoni Artola señaló las claves de esa idea aliancista de Vélez basada, entre otras cosas, en la idea dominante de la apología del altar, primera parte de todo el discurso, *en la supremacía de la iglesia* sobre cualquier otro poder de la tierra porque el origen del poder divino era lo que les legitimaba como monarcas. Y en la defensa de esa supremacía, resultaba imposible, a los ojos de Artola, sellar una alianza que satisficiera al rey, muy limitado, por otra parte, en determinados campos de sus prerrogativas tradicionales. La rebelión contra el Señor, surgida como una advertencia al poder, campeaba desde el frontispicio amenazante de la

⁵² El proceso de secularización que sufriría, por ejemplo, la enseñanza, fuera del alcance eclesiástico, aprovechando *las utilidades* producidas por la incautación y redistribución de los bienes de los jesuitas, comenzó prácticamente desde el momento de su expulsión. Contra ella clamaron voces eclesiásticas muy autorizadas, como la del capuchino Rafael de Vélez, aunque no fue la única, dotando al panorama doctrinal de un intenso material apologético. Para el estudio de ese proceso, véase, J. VERGARA CIORDIA, “Jerarquía eclesiástica y secularización en el «Antiguo Régimen» (1768-1833)”. *Anuario de Historia de la Iglesia*, nº 19 (2010), pp. 73-94.

⁵³ *El Diablo predicador*: nº 1, 1 de diciembre de 1820. Periódico libre que se publica en Valencia.

Alianza contra aquellos *reges terrae* que no reconocieron su origen sobrenatural del que emanaba su reconocida legitimidad.

Y así, sucesivamente el historiador fue mostrando cómo las discrepancias entre las ideas del capuchino y las actuaciones de la política real mantenían un difícil equilibrio a la hora de defender los intereses propios, algunos de los que despertaron cierto recelo en un sector del episcopado español.

La secularización de la sociedad, como la secularización de las cosas sagradas a que condujo la Desamortización, era una seria amenaza para un poder que había dominado durante siglos la opinión pública pues ahora ignoraba o contestaba su indiscutible autoridad. Una sociedad que veía cómo otros modelos se iban abriendo paso en la nueva imagen de la ciudad y de las artes y, aunque los viejos prototipos de la iconografía religiosa nunca fueron abandonados, los héroes de la historia, los espacios de esparcimiento público, tertulias, casinos, teatros, cafés, los nuevos ayuntamientos, cuarteles, plazas de toros, y otras tipologías urbanas, irían disputando su protagonismo al ostentado por las fábricas religiosas ante las que se aglutinó y distribuyó una población regida por el sonido de sus campanas o por la convincente voz del predicador. Y era que la imagen de la ciudad conventual sucumbía poco a poco a una más laica.

Los *apéndices a las Apologías* muestran que no dejó indiferente a nadie su publicación, recibió críticas a sus fundamentos jurídicos y a las ideas políticas defendidas⁵⁴. Mientras no llegaron los días de su destierro, el obispo capuchino no dejó de alertar de los riesgos que había que afrontar y, atento a ello, fue asimismo autor de otra obra cuyo título era una declaración de la necesaria defensa que había que levantar contra los aires del liberalismo del siglo XIX. Nos referimos a *Preservativo contra la irreligión*⁵⁵. La conciliación entre la religión y constitución que, en palabras de Vélez parecía imposible, dio lugar a una de las más sabias reflexiones de Agustín Argüelles⁵⁶.

El capuchino auguraba, sin embargo, su destrucción ya que la religión no admitía su sometimiento a ningún juicio, ni mucho menos tal como era entendida por las Cortes de Cádiz.

Enemigo de la filosofía, la de los llamados sarcásticamente *modernos sofistas*, fue una de las acusaciones recibidas de Carlos le Brun y no le venía mal al fraile el sambenito, ya que en esa obra la falsa filosofía, era herencia de la filosofía del perverso Judas, origen de todas las incredulidades y de todas las dudas⁵⁷.

⁵⁴ La polémica mantenida con Joaquín Lorenzo Villanueva fue estudiada por J. ESCRIG ROSA y E. GARCÍA MONE-RRIS, "Constitución y verdad. La controversia entre Joaquín Lorenzo Villanueva y fray Rafael de Vélez a propósito de la Apología del Trono". *Hispania*, nº 77 [256], (2017), pp. 497-525.

⁵⁵ R. DE VÉLEZ, *Preservativo contra la irreligión o los planes de la filosofía contra la Religión y el Estado, realizados por la Francia para subyugar la Europa seguidos por Napoleón en la conquista de España y dados a la luz por algunos de nuestros sabios en perjuicio de nuestra patria*, Madrid, 1812.

⁵⁶ J. M. IÑURRITIGUI RODRÍGUEZ, "Evangelio y Constitución. Contextos de un proyecto literario de religión". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, nº 11 (1998), pp. 405-424.

⁵⁷ En el artículo de Iñurritigui queda clara la procedencia intelectual de la falsa filosofía con la mención a sus orígenes en el libro de Fernando de Zeballos, publicado en 1775. Vid. *Ibidem*, p. 410. Aparecen en las páginas de ese texto

El nuevo libro venía lleno de continuos ataques a las modernas corrientes de pensamiento causantes de los malos vientos que soplaban sobre Europa, en su opinión, procedentes de una tempestad intelectual originada en Francia durante la Ilustración contra la que había que levantar ese simbólico escudo que la previniera de los «iluminados, materialistas, ateos, incrédulos, libertinos, francmasones y impíos. Se levantaron contra los reyes las autoridades y la religión «y sus doctrinas los manifiestan a lo menos como unos fanáticos, unos misántropos, enemigos de la sociedad».

La religión era —según Vélez— su vínculo más fuerte pues daba estabilidad al trono, mientras que la libertad de cultos reconocida por esos preceptos que refutaba, los pronunciaba en el mismo año en el que fue promulgada la Constitución de Cádiz⁵⁸. Criticó Vélez la libertad de cultos y la validez del reconocimiento de Dios en cada uno de ellos. Por eso, publicaba ese escudo y baluarte contra el laicismo cada vez más presente en la sociedad, lo que en la famosa encíclica de Gregorio XVI (*Mirari vos*, 15 de agosto de 1832) eran *Los peligros que corren los tiempos para la religión que tanto amáis*. Y esos peligros eran el desprecio creciente sufrido por las cosas sagradas, el triunfo de una malicia sin freno, la ruptura de los vínculos de la unidad favorecida por la religión, la desobediencia a los Obispos, la negación de sus derechos y el soporte intelectual de las universidades, verdaderas tribunas de las nuevas corrientes de pensamiento.

No eran, por tanto, exclusivas del obispo de Santiago las razones expuestas en su obra, sino un sentimiento ampliamente compartido por la iglesia embarcada en una cruzada contra la impiedad y, por ello, firme defensora de la religión como sustento del estado.

La fe católica que sustentaba el poder de los reinos debería combatir, en opinión de Gregorio XVI, la indiferencia religiosa, una acusación al episcopado poco combativo y condenar la libertad de conciencia, la de imprenta, la rebeldía contra el poder, una llamada de atención a quienes desconocían que «toda potestad viene de Dios y todas las cosas son ordenadas por el mismo Dios. Así, pues, el que resiste a la potestad, resiste a la ordenación de Dios, y los que resisten se condenan a sí mismos». La solución a todo pasaría por una leal colaboración entre gobernantes e iglesia. Una colaboración imposible en las tesis de Rafael de Vélez

La conclusión no podría ser más obvia, la felicidad general se alcanzaría si los gobernantes se afanaban «en conservar la religión de aquel Señor, que tiene escrito en la orla de su vestido: Rey de los reyes y Señor de los que dominan».

Cuando el obispo reimprimía en 1827 la Bula de León XII, que condenaba la masonería, promulgada dos años antes, todos los principios defendidos por Vélez encontraban el respaldo de la doctrina apostólica. No era sólo válido este documento pontificio para condenar la francmasonería, sino que, en el repertorio

claramente expresadas las sobre los vínculos entre constitución y religión.

⁵⁸ M. M. ROJAS BUENDÍA, “La libertad de conciencia y el derecho de asociación en la Constitución española de 1812”. *Revista de Historiografía*, nº 20 (2014), pp. 41-57.

documental aportado por la Bula, Vélez encontraba el soporte imprescindible para dar mayor fuerza a sus propios argumentos. En aquel solemne anuncio papal se defendía la supremacía de la iglesia, el peligro de las doctrinas que socavaban su poder, su autoridad y su prestigio y la irrefutable declaración del emperador Carlomagno que cifraba la lealtad de los súbditos a su monarca en la lealtad debida a la iglesia. Eran tiempo calamitosos como los vividos por Clemente XII cuando en 1738 por la Bula *In eminenti* se vio obligado a defender la unidad de la fe. El poder del monarca no le fue exclusivamente entregado para la defensa de sus súbditos, «sino principalmente para que protejas la Iglesia, reprimas los conatos perversos de los hombres malvados, defiendas lo que está bien establecido, y restablezcas la verdadera paz en las cosas que están desordenadas».

La pastoral dirigida a sus diocesanos de Santiago de 22 de septiembre de 1825 incidía en los juicios ya conocidos sobre el respeto a la religión y la obediencia inquebrantable al rey, «su poder absoluto y soberanía», preocupado por acabar con la discordia entre los españoles, tarea asignada en gran parte a la iglesia por su poder de convicción para llegar a las conciencias. La pastoral incidía en los principios evangélicos de perdón y arrepentimiento para olvidar los males pasados que no eran otros que los atribuidos al *Trienio*. No extraña que la credulidad popular declarara haber visto sudar a las sagradas imágenes, horrorizadas por los crímenes de aquellos años de libertad. *Religión, Fernando, Patria*, fueron los exaltados gritos de los patriotas de 1808, los mismos que quiere grabar en las conciencias Rafael de Vélez.

Pero nada en la pastoral podía olvidar los fundamentos de la doctrina de la supremacía de la iglesia defendida ardientemente por el arzobispo compostelano. *Secundus a Deo Imperator*, recurso a Tertuliano para recordar al rey que su autoridad quedaba sometida a la iglesia. Tras Dios, el emperador, puesto que había sido puesto por Él para gobernar a los hombres.

La situación vivida por la orden capuchina, como la de tantas órdenes religiosas y la de tantos clérigos de otras instituciones, no pintaba bien desde, al menos, 1820. Las láminas de Carlos Múgica ya ilustraban los terribles momentos vividos por jesuitas y por otros clérigos, víctimas de acusaciones infundadas, siempre seguidas de la pérdida o ruina de un patrimonio histórico difícil de igualar. En 1823 fueron asesinados unos capuchinos de Manresa, motivo que provocó la publicación de un testimonio escrito que dejara prueba de la crueldad vivida para «tiranía de los malos y afecto de los buenos»⁵⁹. Fueron descritos con gran realismo el dolor, la tristeza, la crueldad y la muerte, sin que el cronista encontrara otra justificación a sus conductas que no fuera la fidelidad de aquellos frailes a la religión, al rey y a su patria. El entusiasmo puesto en sus palabras por el orador no renunció a los recursos de una oratoria dispuesta a conmover. La inexplicable

⁵⁹ S. DE BARCELONA, *Monumento fúnebre-gozoso. Los siete religiosos capuchinos sacrificado atrozmente en el lugar que llaman Los Tres Robles, publicando la tiranía de los malos y el afecto de los buenos. Discurso que en la muy solemne traslación y sumtuosísimas exequias de las XXIV víctimas manresanas inmoladas simultáneamente al furor de la impiedad...* Manresa, 1825.

muerte de aquellas *cándidas palomas*, como llamó a los ajusticiados, no encontraba más explicación que la impiedad humana, una impiedad que les llevó a burlarse de sus hermanos difuntos «con su singular algazara y sentarse sobre sus yertos cadáveres como en trono de gloria y allí... la pluma se resiste a expresarlo: allí sentados cantarles el indecente, el indignísimo: trágala, trágala, trágala⁶⁰». A la ciudad de Manresa dedicaba el sermón su agradecimiento, una ciudad siempre dispuesta escuchar la voz del altar y del trono⁶¹.

Ya las misiones de Fray Diego José de Cádiz, el mesiánico capuchino predicador por toda España, habían trazado el camino de un modelo eficaz de influir en la sociedad. Sus palabras enaltecían a las multitudes que acudían a sus sermones llevando consigo sus santos patronos, recorriendo grandes distancias para escucharle movidos por una piedad sencilla y candorosa, que se conmovía ante las imágenes que su palabra dictaba como dardos afilados contra los aires renovadores de la Ilustración.

Pero el poder de convicción, la forma de articular la difusión de las ideas que tan valiosa fue durante la Guerra de Sucesión y lo sería en la de la Independencia no iba a perder vigor en manos de consumados oradores y de otros, acaso, menos dotados, pero igualmente eficaces. La utilización del púlpito como vehículo de la verdad fue el recurso más utilizado, un vehículo transmisor de gran potencial literario e ideológico en manos del modelo de *sacerdote fiel* descrito por el capuchino fray Diego José de Cádiz.

La *guerra teologal*, de la que habla Gerardo Dufour, se desarrollaba tras la desertión de los principios constitucionales defendidos por significados miembros de la jerarquía episcopal española o por alguno de los generales de las órdenes religiosas, como el General de los capuchinos, el padre Solchaga, quienes encontraron motivos para retirar su inicial apoyo, lo que muestra la división del clero en un asunto tan trascendental origen de enfrentamientos, disputas, encarcelamientos y destierros. La historia de la iglesia y su doctrina tenían motivos suficientes para alentar al pueblo en momentos de conflicto y para mostrar a los gobernantes la imprescindible adecuación de sus políticas a las leyes divinas⁶².

No extraña el fervoroso reconocimiento a los principios del absolutismo mostrado por algunos predicadores influidos por estas ideas como las que el padre Fermín Alcaraz encontró en su sermón a los voluntarios realistas, el batallón creado para la defensa de los derechos dinásticos del rey Fernando VII. Ya aludimos a esa inflamada oratoria absolutista y reaccionaria del capuchino llamado a convertirse en una esperpéntica figura. En sus palabras se reflejan su ideario absolutista del que tenía probados maestros dentro de su propia orden. No dejó pasar el futuro obispo de Cuenca la ocasión para alardear de su formación teológica

⁶⁰ *Monumento fúnebre*, ob. cit., pp. 13-14.

⁶¹ Sobre la importancia del sermón en el siglo XIX y, especialmente, sobre la trascendencia de aquellos de contenido político, véase G. DUFOUR, *Sermones revolucionarios del trienio Liberal (1820-1823)*. Alicante, 1991. Y J. R. DOMINGO, *Sermonario español del siglo XIX. Apuntamientos y notas de la crónica social*. Salamanca, 2009.

⁶² G. DUFOUR, ob. cit., p. 33.

ni para dar respuesta a historiadores contemporáneos destacados representantes del odio constitucionalista con quienes compartía la idea de ser la constitución de Cádiz y el liberalismo los causantes de los males de España y de la situación comprometida en que se encontraba la iglesia.

La idea dominante del sermón fue una afirmación de la autoridad real defendida ante un público enaltecido reclutado para restablecerla en todos sus términos. No sé si aquellos voluntarios entendieron el significado simbólico que quiso dar a la figura de Matatías y a la defensa de lo propio frente al peligro inherente a todo lo extranjero. La identidad de España y su gloria tenían como base la religión católica, elemento aglutinador de toda la sociedad y base sobre la que se afirmaba el respeto a la voluntad real y el reconocimiento a la supremacía de la iglesia, un fuerte sentimiento de cohesión que había sido la base de su grandeza.

Si en cierto modo el sermón abundaba en estos lugares comunes por la ocasión brindada, otras obras del capuchino, encerraban también veladas alusiones a la indefensión en que quedaba la sociedad española huérfana de la religión. Una novena, la *Divina Pastora*, que habría podido pasar por un producto más de una literatura menor, de las muchas que existían, aprovechó la prestigiosa imagen soñada por el fraile Isidoro hacía ya más de un siglo, para presentarse como defensa de los males que amenazaban al alma, (lám. 7).

En aquella iconografía, devoción preferente de la orden capuchina, la bucólica imagen incorporaba a María con indumentaria pastoril, apacientando las almas y protegiéndolas del amenazante lobo. Fue publicada en 1831, un año antes de que la encíclica *Mirari vos* alertara de los peligros del liberalismo amenazador definido como *lobo rapaz* (de la forma con que fue identificado en la literatura apologética del XIX) de quien había que defender a las confiadas ovejas faltas de pastores capaces... que, «lentos de miedo, abandonen a sus ovejas, o que, despreocupados del cuidado de su grey, se entreguen a un perezoso descanso. Defendamos, pues, con plena unidad del mismo espíritu, la causa que nos es común, o mejor dicho, la causa de Dios, y mancomunemos vigilancia y esfuerzos en la lucha contra el enemigo común, en beneficio del pueblo cristiano»⁶³.

La causa de la iglesia era la causa de Dios en palabras del pontífice, de la misma forma que en las de Fermín Alcaraz eran contantes sus alusiones a los lobos infernales que acechan noche y día las almas para devorarlas, extraviadas entre la maleza «de los errores más groseros» camino de su perdición. Esa devoción, incrementada en España con el paso de los años, sirvió a la corte de defensa en el asedio napoleónico, se alzó rutilante en el convento capuchino del Pardo, el mismo en que habitaba Fermín Alcaraz y fue aclamada como su protectora cuando «las pasiones más exacerbadas de los hombres, las doctrinas y máximas de impiedad y la desmoralización notoria de costumbres» imponían su ley de manos de la invasora Francia.

⁶³ Textualmente dice la Encíclica: "...Deber Nuestro es alzar la voz y poner todos los medios para que ni el selvático jabalí destruya la viña, ni los rapaces lobos sacrifiquen el rebaño. A Nos pertenece el conducir las ovejas tan sólo a pastos saludables, sin mancha de peligro alguno..."



LA DIVINA PASTORA
*Protectora de las Misiones Capu-
chinas en los Dominios de España
y sus Indias.*

Lám. 7.- Fermín Alcaraz, *Divina pastora*, 1831.

Este era el perfil de los regulares más beligerantes de la primera mitad del siglo y éstas eran las ideas defendidas en las encendidas proclamas de sus libros. A cada cual cupo desarrollar una misión determinada con la pluma o con sus acciones. Fermín Alcaraz se vio envuelto en los episodios que soliviantaron la vida política española durante la minoría de Isabel II en medio del conflicto sucesorio. Estaba claro para un fraile que veía aterrado el retroceso experimentado por la iglesia y las crueldades cometidas por ciudadanos enloquecidos que quemaban conventos, asaltaban bibliotecas o destruían un patrimonio conservado durante siglos no encontrar en el delirio de su imaginación una oportunidad como la que ofrecía la vulnerable monja del Caballero de Gracia. Las llagas de sor Patrocinio fueron más que la consecuencia de la mística franciscana, una respuesta, tal vez disparatada, a la difícil coyuntura que vivía España.

La catedral de Murcia en el incendio de 1854 y el proceso de recuperación del edificio

The cathedral of Murcia in the fire of 1854 and the building's recovery process

ENRIQUE CAMACHO CÁRDENAS
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Abstract: One of the episodes with the greatest impact in the history of the cathedral of Murcia was the fire that occurred on February 3, 1854, which destroyed a considerable part of its movable heritage and caused extensive damage to the temple. This text focuses on elucidating the main works undertaken for the recovery of the building itself through detailed accounts of masonry, stonework, carpentry, gilding, and painting, all generated during the process.

Keywords: cathedral, Murcia, architecture, fire, 19th century.

Los incendios han constituido uno de los mayores peligros para los edificios históricos y su patrimonio, provocando graves problemas de deterioro en sus fábricas y numerosas pérdidas de bienes muebles. De las llamas no escaparían los conjuntos catedralicios que, en muchas ocasiones, se convirtieron en auténticos escenarios dominados por un fuego violento que destruiría a su paso numerosos objetos artísticos y ocasionaría profundos daños en la estructura de los templos. La causa más común que desencadenó este tipo de siniestros a lo largo de los siglos fue la de carácter accidental. Así ocurrió en la catedral de Zamora cuando el descuido de un mozo de coro que portaba un cirial durante una procesión claustral, provocó un fuego la tarde del 23 de junio de 1591. Un giro espontáneo del joven con la intención de observar la fuente de agua artificial que se había instalado en el lugar, hizo que su vela prendiera la seca decoración vegetal que adornaba el claustro. Como consecuencia fue necesario la construcción de un nuevo claustro y la actual puerta norte del templo¹. Otro ejemplo posterior, el de la catedral de Cuenca, producido en 1767, no solo deterioró la nave central y el triforio, sino también la sillería de coro con la pérdida de ocho de sus piezas y la desaparición casi completa de los órganos como partes principales afectadas². Desolador fue, por otro lado, el fuego generado en el templo de Calahorra la madrugada del 13 de junio de 1900, quizás ocasionado con motivo de los trabajos de colocación de un altar portátil que se acostumbraba poner para la Octava del Corpus. El siniestro afectó principalmente a la zona del presbiterio con la destrucción del retablo mayor y el serio deterioro de otras piezas como las urnas relicario de los santos patronos y el frontal de plata del altar mayor. Aunque un primer informe sobre el estado del templo concluyó que la estructura no había sufrido daño alguno, en otro más detallado presentado semanas más tarde se comunicaba la necesidad de levantar toda la cubierta de la nave central y parte de las laterales, así como se señalaba el deterioro del pavimento de la capilla mayor y una parte importante del situado en el crucero³. Igual de feroz, pero más reciente en el tiempo, actuó el ocurrido la noche del 17 de enero de 1967 en la catedral metropolitana de México, al otro lado del Atlántico. Probablemente originado por un corto circuito, el fuego arrasó dos secciones del templo, en concreto el altar del Perdón en el trascoro y el coro, cuya sillería desapareció casi en su totalidad. Aunque los daños estuvieron muy localizados y el edificio no sufrió ningún deterioro de consideración, estos se evidenciaron en la pérdida de pinturas, de esculturas, en la decoración y en el mobiliario contiguo al altar del Perdón⁴. A pesar de esto, la resistencia y estabilidad de los elementos fundamentales de la estructura como los

¹ F. FERRERO FERRERO, "El claustro antiguo de la Catedral de Zamora". *Studia Zamorensia* vol. XIV (2015), pp. 33-35.

² J. BERMEJO DÍEZ, *La catedral de Cuenca*. Cuenca, 1977, pp. 26 y 106.

³ J. L. CINCA MARTÍNEZ, "El incendio de la catedral de Calahorra: 13 de junio de 1900". *Kalakotikos* nº 9 (2004), pp. 159, 164 y 167-168.

⁴ A. RODRÍGUEZ KURI, "La proscripción del aura. Arquitectura y política en la restauración de la catedral de México, 1967-1971". *Historia Mexicana* vol. LVI, nº 4 (2007), pp. 1309-1310.

muros, bóvedas, o cúpula, no se vieron afectados, permaneciendo en las mismas condiciones anteriores al incidente⁵.

Estos desafortunados siniestros, auténticos sucesos que marcarían un punto de inflexión en la vida de los edificios, no fueron muy diferentes a los vividos en otros templos. El ya conocido episodio ocurrido en la catedral de Murcia en la segunda mitad del siglo XIX se uniría a la lista de ejemplos de templos catedralicios que sobrevivieron a un terrible incendio, producido de forma fortuita. En esta ocasión, la intensidad del fuego a la que se enfrentó el edificio la noche del 3 de febrero de 1854, iniciado súbitamente en el coro, afectó a la estabilidad estructural del templo y a un rico patrimonio mueble distribuido entre la capilla mayor y el coro. Sobre este fatídico episodio en la sede de la diócesis de Cartagena, pérdidas y nueva dotación de bienes muebles se hicieron eco distintas publicaciones al poco tiempo de concluirse las labores de restauración del templo, siendo esas cuestiones relativas al patrimonio mueble las que, fundamentalmente, se abordaron por la historiografía de las últimas décadas del siglo XIX y sucesivas del siglo XX. El fuego destruiría la sillería de coro, órganos y retablo mayor, entre otros objetos de valor artístico, así como los esenciales para el desarrollo de la actividad litúrgica. Tras ocho meses de intensos esfuerzos por recuperar todo lo perdido, la reapertura del templo tuvo lugar el 12 de octubre de ese año, momento en el que se abandonaría la capilla del Rosario en el convento de Santo Domingo, la cual había sido ocupada para continuar con las actividades diarias de la catedral durante el tiempo de duró la restauración. La sillería de coro procedente de Valdeiglesias sustituiría a la desaparecida y el nuevo órgano realizado en Bruselas por la fábrica de Merklin Schütze se terminaría de instalar en 1857, debiéndose esperar hasta 1868 para ver concluido el nuevo retablo mayor elaborado bajo el proyecto de Mariano Pescador y Escárte. Durante todo el proceso de restauración fueron imprescindibles los esfuerzos del obispo Mariano Barrio, que luchó por conseguir la financiación para llevar a cabo la reparación del templo y reposición de bienes muebles, y los de su sucesor en el cargo, Francisco Landeira, quien se apresuraría a reanudar los trámites para concluir el proceso de ejecución del retablo mayor. Todo ello sin olvidar la fundamental ayuda real que proporcionaría la reina Isabel II para la recuperación del edificio⁶.

⁵ A. SALGADO AGUILAR, "Obras de restauración de la Catedral de México. 1974-1985". En M. FERNÁNDEZ (ed.) *La Catedral de México. Problemática, restauración y conservación en el futuro*. México, 1997, p. 105.

⁶ Entre las publicaciones que abordan la historia y destrucción del patrimonio mueble en el incendio, así como lo referente a la actual sillería de coro, el nuevo órgano y retablo mayor, se destacan J. FUENTES Y PONTE, *España Mariana. Provincia de Murcia. Parte Primera*. Lérida, 1880, Murcia, Ed. fac. 2014, pp. 25-27, 34-37 y 40-42; J. FUENTES Y PONTE, *Fechas murcianas: primera serie... de las efemérides más notables de la historia del Reino y de la ciudad de Murcia*. Murcia, 1882, pp. 13-14, 33, 67, 104 y 113; R. AMADOR DE LOS RÍOS, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Murcia y Albacete. Barcelona, 1889, pp. 381-382, 385, 390-395; P. DÍAZ CASSOU, *Serie de los obispos de Cartagena: sus hechos y su tiempo*. Madrid, 1895, pp. 235-236 y 238-239; A. BAQUERO ALMANSA, *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos, con una introducción histórica*. Murcia, 1913, pp. 4, 107, 361, 372, 389-390, 396-398. 412 y 426; J. M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Bibliografía de la Sta. Iglesia Catedral de Cartagena en Murcia*. Murcia, 1924, pp. 82-93 y 206-207; M. C. ESPAÑA TALÓN, *El obispo D. Francisco Landeira: su vida y su tiempo*. Murcia, 1961, pp. 37-50; A. DE LOS REYES, "La Catedral de Murcia (Incendio y Restauración)". *Murgetana* nº 34 (1970), pp. 63-111; J. L. MELENDREAS GIMENO, "El nuevo retablo del altar mayor de la catedral de

Sin embargo, tal y como se ha mencionado, la pérdida y restitución de múltiples bienes muebles no fue el único problema que afrontaría la restauración tras el incendio. El edificio en sí mismo, su estructura y estabilidad quedaron también seriamente dañadas, lo que desencadenó una serie de trabajos, principalmente, en albañilería, cantería, carpintería, pintura y dorado que permitieron la completa recuperación del espacio. Sobre estas cuestiones, el estudio de Melendreras Gimeno, de forma parcial, y el de Vera Botí han sido fundamentales para tener una visión más completa de todas estas intervenciones, al centrarse también en los aspectos relacionados con los daños sufridos en la propia estructura arquitectónica y los consiguientes trabajos de reparación⁷. Gracias a la aportación de múltiples apuntes documentales sobre el deterioro y recomposición de la arquitectura del templo, así como de otras labores complementarias y subordinadas a ella, ambos autores abordaron dichos aspectos apenas tratados hasta ese momento por la historiografía. En relación a ellos, en este presente trabajo se vuelve a prestar atención a los asuntos relacionados con las actuaciones de restauración realizadas en la arquitectura del edificio, mediante la revisión y consulta de la documentación generada con motivo del siniestro. La información de las cuentas de fábrica recogida en el expediente del incendio sigue suministrando datos que permiten conocer con más detalle la evolución de los principales trabajos realizados en cada una de las partes del templo.

Informe de los daños y presupuesto para las obras

El obispo Barrio se convertiría en un protagonista esencial de la historia del incendio, muy afectado por lo sucedido y fuertemente comprometido por llevar a cabo la necesaria restauración. Junto a varios acompañantes, fue el primero en entrar al templo para comprobar el desastre aquella noche. Rápidamente todos se percataron que el fuego era muy intenso en la zona del coro donde ardía la sillería y los dos órganos. La fuerza del mismo había hecho que las llamas se extendieran tanto al trascoro como a la capilla mayor y crucero, ayudadas por el viento y destruyendo todo lo que se encontraba por el camino, caso del mencionado retablo mayor o la urna de las reliquias de los santos cartageneros, cancel y puerta de los Apóstoles, entre otras piezas y objetos de estimado valor. A ello se sumaría el deterioro de las bóvedas del presbiterio, las del coro junto a los pilares que lo circundan, y la media naranja del trascoro hasta su remate exterior. Pese a todo lo sucedido, en ese momento fue posible salvar alhajas, textiles, imágenes de la sacristía y capillas, y los archivos capitular y parroquial se consiguieron trasladar al palacio episcopal. La imagen calamitosa en la que había quedado el

Murcia". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 11 (1983), pp. 76-125; A. HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, "Escultura", en *Historia de la Región Murciana*, vol. VIII. Murcia, 1984, pp. 293-294; G. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, 2006, pp. 173 y 371. Asimismo, es de interés la consulta del estudio monográfico E. MAXIMO GARCÍA, *El órgano Merklin Schütze de la catedral de Murcia*. Murcia, 1994.

⁷ J. L. MELENDRERAS GIMENO, "El nuevo retablo..." ob. cit., pp. 61-75; A. VERA BOTÍ (dir.), *La catedral de Murcia y su Plan Director*. Murcia, 1994.

interior del templo mostraba el desprendimiento de trozos de cornisa, nervios y claves de las bóvedas que impactaban calcinados en la solería del templo⁸. Fue en los días sucesivos cuando el prelado daría comienzo al expediente para la petición de fondos al gobierno⁹, según lo prescrito por el Real Decreto de 19 de septiembre de 1851, abriendo una suscripción para recaudar dinero¹⁰. La participación económica se extendió desde los donativos de eclesiásticos del obispado de Cartagena, de obispos y cabildos catedralicios de España hasta los de fieles de otros territorios de Ultramar¹¹.

El arquitecto del cabildo catedralicio, Francisco Bolarín Gómez¹², junto a Juan Antonio Alcázar Sánchez¹³, arquitecto y director de caminos, y Juan José Belmonte y Almela arquitecto titular del Ayuntamiento¹⁴ fueron los elegidos para conformar la comisión encargada de realizar la valoración de los daños producidos en el incendio. El informe se realizaría el 9 de febrero y recogió las primeras directrices para llevar a cabo la reparación¹⁵. A pesar de que el artículo 9 del mencionado Real Decreto indicaba la elección de un solo arquitecto para realizar la valoración, se estimó conveniente el nombramiento de los tres por haber asistido la noche del incendio al templo, por inspeccionar el estado en el que había quedado, y por considerar la experiencia facultativa conjunta de los tres profesionales como una garantía de éxito a la hora de realizar un adecuado presupuesto¹⁶.

En el informe se reafirmó todo lo relatado anteriormente y se describió el considerable daño producido en la propia estructura del edificio, circunstancia prioritaria para el inicio de una rápida reparación. Se llegó a la conclusión de que el aumento de la temperatura había hecho que el fuego destrozara y mutilara las

⁸ J. L. MELENDRERAS GIMENO, “El retablo nuevo...” ob. cit., pp. 62-63.

⁹ La prensa también transmitió lo sucedido en la catedral, y en alguna ocasión exageró el impacto del fuego, señalando partes del edificio que no se vieron afectadas, caso de la capilla de los Vélez o la de Junterón. I. J. GARCÍA ZAPATA, “El incendio en la Catedral de Murcia, en 1854, y la posterior restauración del templo. Una visión a través de la prensa periódica nacional y local”, en M. M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (eds.): *Territorio de la memoria: Arte y patrimonio en el sureste español*. [Madrid], 2014, p. 391; R. MONTES BERNÁRDEZ, *Destrucción del patrimonio arquitectónico de la ciudad de Murcia. 1712-2012*. Murcia, 2020, p. 29.

¹⁰ J. L. MELENDRERAS GIMENO, “El retablo nuevo...” ob. cit., p. 64.

¹¹ A. VERA BOTÍ (dir.), ob. cit., pp. 415-416.

¹² Francisco Bolarín Gómez consiguió el título de maestro arquitecto por la Real Academia de San Fernando el 24 de abril de 1831, localizándose su actividad en Murcia a partir de 1832-1833. El 29 de agosto de 1835 solicitaría el nombramiento de arquitecto titular del cabildo en los mismos términos con los que se había hecho con su difunto padre Francisco Bolarín García. Los encargos del arquitecto en la ciudad de Murcia por parte de particulares y entidades públicas y privadas reflejan la fama que tuvo a lo largo de su trayectoria profesional, falleciendo en 1872. D. NICOLÁS GÓMEZ, *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX en Murcia*. Murcia, 1993, pp. 82, 97, 101 y 225.

¹³ Juan Antonio Alcázar Sánchez sería aprobado como maestro arquitecto por la Real Academia de San Fernando el 6 de marzo de 1842. El 21 de mayo de 1844 coincidió con Juan José Belmonte y con otros arquitectos en la elaboración de un informe “histórico” sobre el edificio del teatro viejo de la ciudad. *Ibidem*, pp. 107 y 118.

¹⁴ Juan José Belmonte y Almela obtuvo el título de maestro arquitecto por la Real Academia de San Fernando el 6 de noviembre de 1836. Fue nombrado arquitecto titular del Ayuntamiento el 17 de noviembre de 1848, cargo que conservaría hasta el 21 de octubre de 1854. Colaboraría también con Bolarín Gómez cuando, a petición del Ayuntamiento, certificaron la extensión del terreno que ocupaba el antiguo teatro de la ciudad situado junto a la Puerta del Toro, además de su valoración y ejecución de un plano el 2 de noviembre de 1857. *Ibidem*, pp. 99, 106, 108 y 190-192.

¹⁵ *Ibidem*, p. 225.

¹⁶ Archivo de la Catedral de Murcia (ACM), expediente 335, documento 19, s/f.

cornisas, destruyera casi todas las claves y nervios de las bóvedas que impactaron sobre el rico pavimento de mármol, el cual también había quedado deteriorado. Por la proximidad a la exposición constante del fuego, los pilares que cierran el coro en la nave central y los del presbiterio se habían debilitado al calcinarse en mayor o menor grado la piedra arenisca de la que estaban contruidos, siendo motivo de alarma para una urgente restauración a fin de evitar un desplome por la desigual resistencia en la que habían quedado.

En la estimación del presupuesto para la reparación se tuvo en cuenta tanto los trabajos de recomposición arquitectónica del templo como la restitución de los bienes muebles perdidos. Era necesario llevar a cabo la restauración y reedificación de las bóvedas de piedra y ladrillo con la reposición de claves y nervios destruidos, la reparación de la media naranja del trascoro con la reintegración de la clave central y su remate exterior, el arreglo de varias capillas y sus retablos de las que no se especifica sus nombres en el informe, la composición de los pilares y las paredes del coro y presbiterio mediante la restitución de los sillares que se habían calcinado, y el blanqueo y pintura del interior del templo. Además, se debía realizar el cancel y puerta de los Apóstoles, la reparación del pavimento de mármol en las zonas deterioradas, la composición de los tejados, y la construcción de andamios y resto de aparatos necesarios para las obras. En cuanto a los bienes muebles, se incluyó la construcción del retablo mayor, sillería de coro y dos órganos. Sin embargo, nada se apuntó sobre la reposición de las múltiples alhajas fundidas en el incendio. Los arquitectos excusaron su incorporación en el presupuesto al no poseer el debido conocimiento para valorar objetos de este tipo¹⁷. Semanas más tarde se incluiría una cantidad estimada para dichas piezas¹⁸. Diferentes razones expresadas por el cabildo catedralicio varias décadas después, de las que se hicieron eco varios periódicos de la época, justificaron la falta de una correcta dotación de alhajas para la capilla mayor que no se conseguiría hasta años más tarde de concluir la restauración del edificio. Y es que, aunque se trabajó con celeridad para reponer piezas dañadas tras el terrible suceso, caso de la urna de las reliquias de los santos cartageneros, no sucedería lo mismo con el resto de alhajas y hubo que esperar más de treinta años para finalizar la confección de nuevas piezas y reponer el frontal de plata del altar mayor como última obra en 1885¹⁹.

¹⁷ A. VERA BOTÍ (dir.), ob. cit., pp. 416-418.

¹⁸ El 28 de febrero el obispo y gobernador civil de Murcia realizaron dos observaciones al presupuesto. La primera consistía en aumentar la cantidad de 849.400 reales estimada por los arquitectos, con otra de 120.000 reales destinada a objetos necesarios para el decoro propio de un templo catedralicio, caso de la colgadura de la capilla mayor y las piezas de plata. Y la segunda anunciaba la necesidad de solicitar los fondos presupuestados al Gobierno para una urgente reparación del templo en consonancia con el significado y relevancia del edificio y su obispado. ACM, expediente 335, documento 19, s/f.

¹⁹ I. J. GARCÍA ZAPATA y M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El Alhajamiento de la capilla mayor de la catedral de Murcia tras el incendio de 1854", en F. TORO CEBALLOS (ed. y coord.), *Ars historia. crítica. Homenaje a Luz de Ulierte Vázquez* y Pedro A. Galera Andreu. [Jaén], 2024, pp. 190-193.

Asignación y ejecución de los principales trabajos

Con el informe y el presupuesto aceptados se daría comienzo a la reparación del edificio. Aunque el inicio de las obras tuvo lugar oficialmente el 6 de marzo y se prolongarían hasta el 12 de octubre con la reapertura del templo, lo cierto es que en la documentación sobre las obras de albañilería se registra actividad hasta el 21 de octubre, contabilizándose un total de ciento ochenta y siete días hábiles de intenso trabajo. Pero, además, desde la misma noche del incendio hasta el 5 de marzo aparecen continuos pagos a personas que ayudaron a apagar el fuego o trasladaron materiales a la obra, soldados que estuvieron custodiando el recinto, pagos a peones, albañiles y cantero, o por la compra de materiales como yeso, entre otros. La construcción de andamios en las zonas del altar mayor y el coro daría comienzo ese 6 de marzo, y a partir del día 20 del mismo mes también en la puerta de los Apóstoles. Más tardía fue la intervención en el trascoro, en cuyo sector se levantaron andamios a partir de mediados de mayo²⁰.

El arquitecto Francisco Bolarín Gómez sería finalmente el encargado de la dirección de las obras por la que recibió un total de 8.000 reales el 10 de octubre de 1854. En el cargo de sobrestantes estuvieron Pascual Ramírez y José Elías Fresneda, quienes recibieron, el 14 de octubre, la cantidad de 1.448 reales por el trabajo de ciento ochenta y un días²¹. La distribución de las diversas labores de restauración se realizó, gradualmente, por remate a una serie de profesionales que asumió las condiciones y el coste acordados en cada uno de ellos. Mediante este método, el obispo anunció el 2 de marzo, entre otros puntos, que se diera comienzo a la construcción de los andamios en la zona del presbiterio a partir del lunes 6 de marzo, y que se iniciaran los llamamientos para designar los trabajos, siendo en ese momento el turno de yeseros y fabricantes de ladrillos²². Con la solicitud de estos dos cargos se priorizaba la recomposición de pilares, bóvedas, entre otros elementos arquitectónicos²³. Pedro Cuadrado y Juan Bernal se harían cargo de la fabricación de ladrillos²⁴. Estos se entregarían en cinco remesas desde el 22 de marzo, siendo la primera la de mayor cantidad. Las sucesivas entregas se efectuaron durante los meses de junio y julio²⁵.

Las convocatorias para asignar las labores de blanqueo y reforma de nervios, arcos, entre otros elementos de las naves laterales y la girola, así como para la ejecución de todos los marcos de las ventanas que se habían quemado y para la construcción del cancel de la puerta de los Apóstoles se trataron entre el 22 y el 24 de marzo. Con el objetivo de avanzar en las obras se acordaría trabajar simultáneamente en varias tareas y zonas del edificio²⁶. Finalmente, el 30 de marzo

²⁰ ACM, expediente 335, documento 1, s/f.

²¹ ACM, expediente 335, documento 14, s/f.

²² J. L. MELENDRERAS GIMENO, "El nuevo retablo..." ob. cit., p. 65.

²³ ACM, expediente 335, documento 19, s/f.

²⁴ J. L. MELENDRERAS GIMENO, "El nuevo retablo..." ob. cit., p. 65.

²⁵ ACM, expediente 335, documento 8, s/f.

²⁶ J. L. MELENDRERAS GIMENO, "El nuevo retablo..." ob. cit., p. 66; A. VERA BOTÍ (dir.), ob. cit., p. 418.

se leyeron las condiciones de Bolarín para estos remates, a fin de que quedaran resueltos al día siguiente. Sin embargo, el 31 de marzo solo se asignó el trabajo de las ventanas al maestro carpintero Juan Navarro, y las labores de revoque y blanqueo a Pedro Belando. Hubo que esperar hasta el 3 de abril para que se decidiera encargar el trabajo del cancel de la puerta de los Apóstoles a Antonio Almela²⁷.

En relación al remate de los marcos de las ventanas conseguido por Juan Navarro, se especificó la ejecución de un total de quince, de los que cuatro eran para la capilla mayor, seis para el coro, tres para el crucero y dos se ubicarían de forma contigua a la reja del altar mayor²⁸. El pago de quince bastidores para cristales y alambreras se efectuaría a dicho maestro el 24 de mayo. Estos trabajos de carpintería se complementaron con los realizados por Martín Albaladejo, que para el 22 de marzo ya se había encargado de colocar la puerta de los Apóstoles. El obispo ordenaría el pago al maestro Albaladejo por los servicios prestados hasta el momento, además de indicar que en adelante se le pagara por lo que fuera realizando²⁹, cantidad que quedó registrada a finales de marzo, junto a otros trabajos menores, caso de la composición de la puerta de la casa de las Ánimas que había quedado afectada por su proximidad a la de los Apóstoles. Al mismo maestro se le pagó en el mes de junio por la clave de la media naranja, otras cuatro grandes y una pequeña con las armas del cabildo, y una grande y diez pequeñas con las del obispo³⁰. Aunque no se especifica en la documentación a qué bóvedas iban destinadas cada una de ellas, a excepción de la colocada en la media naranja del trancoro, estas corresponderían a las emplazadas en la capilla mayor, coro, crucero o naves laterales, zonas en las que, talladas en madera y en diferentes tamaños, la claves alternan las armas del obispo Barrio con las del cabildo catedralicio³¹. Concretamente, en el crucero, capilla mayor y coro se distribuyen las claves con la heráldica del prelado Barrio y la del cabildo. Luego, en las naves laterales, ambos escudos alternan, además, con claves pequeñas talladas con elementos vegetales como motivo decorativo³². La presencia de las armas de Barrio por todas estas

²⁷ J. L. MELENDRERAS GIMENO, "El nuevo retablo..." ob. cit., pp. 68-69.

²⁸ VERA BOTÍ (dir.), ob. cit., p. 418.

²⁹ J. L. MELENDRERAS GIMENO, "El nuevo retablo..." ob. cit., p. 65.

³⁰ Respecto a la puerta de los Apóstoles, en el gasto de finales de marzo se especifica esta como un tablero para cubrir la puerta. Será el 10 de abril cuando se menciona el gasto de "la puerta nueva de los Apóstoles" y donde se evidencia una considerable diferencia en el precio. Por otro lado, en las cuentas el maestro aparece a veces como Eustaquio y en otras como Martín. ACM, expediente 335, documento 2, s/f.

³¹ Las armas del obispo Mariano Barrio se configuran en escudo medio cortado y partido. En la zona del medio cortado aparece, en campo de gules, un lebril de oro pasante en cada uno, terrasado de sinople, y en la partida se inserta, en campo de azur, una torre donjonada, terrasada de sinople, superada de una cruz llana de plata. El escudo heráldico del cabildo queda formado por un búcaro o jarra de oro que contiene cinco azucenas de plata sostenidas por tallos de sinople, en campo de azur. P. ORTÍN CANO, *Heráldica en la Catedral de Murcia. Sobre los obispos de la diócesis de Cartagena y personajes ilustres en la dicha catedral (Siglos XIII-XX)*. Murcia, 1997, pp. 17 y 139.

³² La decoración vegetal también es el elemento decorativo de la clave de la media naranja. En la desaparecida durante el incendio aparecía un jarrón de azucenas como escudo de la diócesis inserto en una cartela, y en su parte inferior una cabeza de querubín alado. J. L. MELENDRERAS GIMENO, "Las obras escultóricas de la contraportada de la fachada principal de la catedral de Murcia". *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, vol. 38, nº 4 Curso 1979-1980 (1980), p. 45.

partes del templo clarifica la magnitud que tuvo el siniestro y la implicación personal del prelado en el proceso de restauración. Así mismo, otras cuentas recogidas en junio son las relacionadas con el marco y bastidores para cristales y alambre de la ventana ubicada sobre la puerta central de la fachada principal, tres marcos ovalados con sus bastidores para cristales destinados a la media naranja y el remate exterior de dicho cerramiento. Además, en las notas de los sucesivos meses aparecen trabajos de carpintería en ventanas de diferentes zonas del inmueble, caso de las ubicadas entre la puerta de los Apóstoles y la capilla de los Vélez, además de más claves de varios tamaños con las armas del obispo y otras con la heráldica del cabildo. En agosto se terminaría de colocar las claves en las bóvedas.³³

Sobre la labor de revoque y blanqueo asignada a Pedro Belando, las condiciones elaboradas por Bolarín señalaron la aplicación de un enlucido en las bóvedas de ladrillo y el uso del yeso blanco y cal para las de sillería, además de la restauración de las molduras y los adornos de las claves en naves laterales y trascoro³⁴. Bolarín recurriría con este sistema a un método rápido y efectista, pintando casi todos los interiores con aguadas de cal y yeso coloreadas³⁵. Esta tarea se debía efectuar en tres pasos, de tal forma que se tenía que empezar por la puerta lateral derecha de la fachada principal hasta el brazo sur del crucero, luego se llevaría a cabo la girola, y finalmente se continuaría desde el brazo norte del crucero hasta llegar a la puerta izquierda de la fachada principal³⁶. Sin embargo, la labor de enlucido se extendería a la nave central, pues con posterioridad los revocos y enlucidos de casi todas las bóvedas se eliminaron, conservándose los de la nave central, en concreto los de la capilla mayor y el coro³⁷. Tanto para el blanqueo como para la reparación de los elementos mencionados se utilizarían andamios fijos, móviles y volantes³⁸. En relación a estos elementos, señaló Vera Botí el uso de andamios volantes colgados de las bóvedas a través de agujeros realizados para poder introducir por ellos las cuerdas que lo sostenían, cuyo desplazamiento en vertical se realizaría mediante tornos colocados sobre las bóvedas³⁹. Aún hoy, puede apreciarse en las del crucero aperturas sin cerrar de las perforaciones que se hicieron para colocarlos⁴⁰. Los trabajos de revoque y blanqueo estarían concluidos para el 29 de agosto, día en el que Belando recibió el pago por sus servicios⁴¹.

Y respecto al cancel de la puerta de los Apóstoles, encargado a Antonio Almeida, se comentó que debía ser igual al de la puerta de las Cadenas, y en el que se

³³ ACM, expediente 335, documento 2, s/f.

³⁴ A. VERA BOTÍ (dir.), ob. cit., p. 418; ACM, expediente 335, documento 19, s/f.

³⁵ A. VERA BOTÍ (dir.), ob. cit., p. 91.

³⁶ ACM, expediente 335, documento 19, s/f.

³⁷ En la década de los noventa del siglo XX, Vera Botí mencionaba la existencia de enlucidos de yeso todavía sin eliminar en las bóvedas del crucero. Los de las naves del Evangelio y de la Epístola ya se habían quitado. VERA BOTÍ (dir.), ob. cit., p. 324.

³⁸ ACM, expediente 335, documento 19, s/f.

³⁹ A. VERA BOTÍ (dir.), ob. cit., p. 90.

⁴⁰ *Ibidem*. 324.

⁴¹ ACM, expediente 335, documento 13, s/f.



Lám. 1.- JUAN NAVARRO, MARTÍN ALBALADEJO, FRANCISCO SANZ, JUAN BAUTISTA AMORAGA y JOAQUÍN MARÍN. Capilla mayor (1854). Catedral de Murcia.

incorporaría el herraje del antiguo⁴². El pago por este trabajo se hizo a principios de septiembre⁴³. Además, el maestro se encargaría de las labores de carpintería para el rosetón ubicado en la parte superior de esa portada, elaborando un marco circular con cuatro bastidores para cristales⁴⁴. A finales de agosto se habían colocado cincuenta y seis unidades de vidrio en él⁴⁵. Durante las intervenciones realizadas en la catedral a principios de la década de los ochenta del siglo XX se eliminó una carpintería protectora con malla metálica que ocultaba la tracería del rosetón⁴⁶, quizás relacionada con el trabajo llevado a cabo por Almela, (lám. 1).

Después de la adjudicación de estos remates, y tras tratar los asuntos del retablo mayor y de la sillería durante el mes de abril, no fue hasta el 6 de mayo cuando, entre otros asuntos, se anunció el remate del dorado de los nervios de las bóvedas del presbiterio y el cordón de la cornisa, que sería asignado el 10 de mayo

⁴² A. VERA BOTÍ (dir.), ob. cit., p. 418.

⁴³ *Ibidem*, p. 449.

⁴⁴ ACM, expediente 335, documento 2, s/f.

⁴⁵ A. VERA BOTÍ (dir.), ob. cit., p. 462.

⁴⁶ J. C. MOLINA GAITÁN, *Historia de la restauración de la Catedral de Murcia: intervenciones desde 1928 a 2010* (Tesis doctoral), vol. I. Universidad Politécnica de Cartagena, Cartagena, 2014, p. 330.

a Francisco Sanz. Concretamente, la labor consistía en el dorado de los nervios de las bóvedas, de los lunetos y de la cornisa⁴⁷. Dos días más tarde se realizó un pago a Sanz a razón del trabajo de dorado de las molduras que estaba desarrollando⁴⁸. Sin embargo, los siguientes pagos relacionados con este trabajo se efectuarían a Juan Bautista Amoraga y a Joaquín Marín a partir de junio y hasta octubre. Entre ellos se destaca un primer pago relacionado con lo realizado en el altar mayor y el coro, en concreto el dorado de los nervios de las bóvedas de la capilla mayor, las hojas de los capiteles, y cuatro claves de diferentes tamaños, extendiéndose esta labor a cuatro galerías para las ventanas y las correspondientes a la colgadura del altar mayor. A ello se añadía la pintura de otras claves con color amarillo bruñido⁴⁹. Un nuevo pago en el mes de julio recoge los trabajos de dorado de la clave de la media naranja y de pintura aplicada a este cerramiento, el dorado de la clave del arco ubicado sobre la rejería del presbiterio y el barnizado de siete claves de diferentes tamaños para el centro de la nave, así como el barnizado de la puerta de los Apóstoles⁵⁰. En otro también del mes de julio se referencia los costes del dorado de otras veintisiete claves de distinto tamaño y al barnizado de la veleta de la media naranja. Igualmente, en agosto se recogió el gasto realizado en tareas de dorado en el arco toral de la capilla mayor y molduras de la cornisa del presbiterio. El 11 de octubre se recogería lo gastado en el barnizado de todos los escalones del altar mayor, coro y capillas, entre otros trabajos⁵¹, (lám. 2).

La propuesta de José Lozano y Francisco Jara sobre la reparación total de las bóvedas de las naves y la de Cadenas y Apóstoles en el crucero se leyó el 10 de mayo. En ella se obligaban a colocar las vidrieras, marcos y todo lo necesario hasta su completa reparación. Dos días más tarde fue admitida⁵². La restauración de la nave principal desde la capilla mayor hasta el coro y el crucero desde la puerta de los Apóstoles hasta la de las Cadenas estaría acabada para el 31 de agosto, momento en el que Jara y Lozano recibieron sus honorarios⁵³.

Posteriormente, durante las siguientes semanas de mayo y hasta finales de junio, los trámites sobre la restauración del templo se centrarían en la sillería de coro y en la realización del gran órgano. De todo ello se habló en la reunión de cabildo celebrada el 27 de junio, entre otros asuntos, y también se anunció que se tratara el tema de la escalinata del presbiterio con Baró, viendo de qué piedra se disponía⁵⁴. El maestro José Baró, previamente a esa fecha, había estado involucrado en los trámites iniciales para el nuevo retablo mayor a propuesta de

⁴⁷ J. L. MELENDRERAS GIMENO, "El retablo nuevo..." ob. cit., pp. 69-71.

⁴⁸ ACM, expediente 335, documento 5, s/f.

⁴⁹ ACM, expediente 335, documento 5, s/f.

⁵⁰ ACM, expediente 335, documento 5, s/f. A. VERA BOTÍ (dir.), ob. cit., p. 418.

⁵¹ ACM, expediente 335, documento 5, s/f.

⁵² J. L. MELENDRERAS GIMENO, "El nuevo retablo..." ob. cit., pp. 71-72.

⁵³ ACM, expediente 335, documento 13, s/f.

⁵⁴ J. L. MELENDRERAS GIMENO, "El nuevo retablo..." ob. cit., pp. 74-75



Lám. 2.- MARTÍN ALBALADEJO, JUAN BAUTISTA AMORAGA y JOAQUÍN MARÍN. Media naranja del trascoro tras el incendio de 1854. Catedral de Murcia.

Bolarín, pero el asunto quedó suspendido en aquel momento⁵⁵. Sin embargo, su trabajo como cantero en la restauración del edificio inició pronto. A mediados del mes de marzo ya se localiza la presencia de canteros en las zonas del altar mayor, coro y también en la puerta de los Apóstoles. Habitualmente aparece José Baró como maestro cantero; José Godínez, José Cárcelos, Manuel Gómez y Juan Sánchez como oficiales de cantero; y Francisco Sánchez como aprendiz. Si bien a estos nombres se fueron incorporando otros a lo largo de los meses que duró la reparación, no todos trabajaron al mismo tiempo, sino en base a las necesidades de cada momento⁵⁶. La actividad en labores de cantería sería intensa, tal y como queda evidenciada en las cuentas relacionadas con las obras de albañilería. En estas se aborda también parte del resto de oficios que intervinieron y se informa de las zonas del edificio en las que se desarrolla la actividad diaria, así como de la distribución numérica de los distintos profesionales, pero generalmente sin una referencia precisa al trabajo que realizan. Entre las intervenciones que se concretan, es posible destacar la composición de las escalinatas del coro entre el 29 de agosto y el 1 de septiembre o la composición de las escalinatas de uno de los ingresos

⁵⁵ *Ibidem.*, pp. 69-70.

⁵⁶ ACM, expediente 335, documento 1, s/f.

al altar mayor entre el 18 y el 22 de septiembre⁵⁷. En el caso del maestro Baró, consta el pago recibido el 22 de agosto por el ajuste de las gradas del presbiterio⁵⁸.

Una de las partes más antiguas del edificio que se vería afectada por el incendio y en la que también se desarrollaron trabajos de cantería fue la puerta de los Apóstoles. Amador de los Ríos comentaba que en parte había sido destruida durante el incendio de 1854, y restaurada con cuidado de conservar su carácter. El autor haría mención al arco de la puerta, fríamente reconstruido, que desvirtuaba el efecto general del conjunto, a lo que se añadía la incorporación en su clave del escudo real labrado en agradecimiento a la ayuda económica otorgada por la reina Isabel II después del incendio⁵⁹. Ibáñez García, años más tarde, en alusión al comentario de Amador de los Ríos, añadía que el estilo de la puerta era ya diferente en el momento del incendio, debido a que en origen la de los Apóstoles tenía un pilar o parteluz que dividía en dos el acceso mediante dos arcos apuntados, el cual se eliminó en el siglo XVIII⁶⁰. Contaba con una imagen de la Virgen con el niño y había sido restaurado por Toribio Martínez de la Vega hacia 1712. Luego, José López sería el encargado de eliminarlo en la reforma de 1784 a fin de ganar amplitud en el acceso⁶¹. El programa escultórico debió extenderse también a un tímpano desaparecido en la misma reforma⁶². Fue entonces cuando se realizó el mencionado arco como refuerzo de la puerta⁶³. En cuanto al nivel de deterioro que pudo tener esta portada con el incendio, las cuentas de las obras de albañilería señalan de forma específica el trabajo de reconstrucción de los diferentes peldaños de su escalinata. Así, desde el 30 de marzo hasta el 15 de abril se hace alusión a la actividad de labrado y pulido de piedra para dicha escalera, si bien desde el 21 de marzo se registra la presencia de canteros en la zona⁶⁴, probablemente para dar solución a otros daños menores. Su restauración se complementaría con las demás labores de carpintería mencionadas anteriormente⁶⁵. Para estas debió servir la construcción de un andamio en el mes de agosto, o los levantados a finales de septiembre que sirvieron concretamente para la colocación de cancelas⁶⁶, (lám. 3).

Los trabajos en la zona del trascoro fueron más tardíos y abarcaron tanto la media naranja como la contraportada y la capilla de la Purísima. Se iniciaron

⁵⁷ ACM, expediente 335, documento 1, s/f.

⁵⁸ ACM, expediente 335, documento 7, s/f.

⁵⁹ R. AMADOR DE LOS RÍOS, ob. cit., 1889, p. 361.

⁶⁰ J. M. IBÁÑEZ GARCÍA, ob. cit., p. 133.

⁶¹ A. VERA BOTÍ (dir.), ob. cit., pp. 41, 152, 214, 400 y 411.

⁶² G. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ob. cit., pp. 95-96.

⁶³ A. VERA BOTÍ (dir.), ob. cit., pp. 152 y 214.

⁶⁴ ACM, expediente 335, documento 1, s/f.

⁶⁵ Durante la intervención realizada en 1986 se descubrió que el nivel exterior de la puerta había estado una cota por debajo de la actual, lo que dejó a la vista una escalinata de acceso y partes de un sotabanco. Estas partes se volvieron a cubrir después de la remodelación del entorno de la catedral realizada por Rafael Moneo. J. C. MOLINA GAITÁN, ob. cit., pp. 57 y 84.

⁶⁶ ACM, expediente 335, documento 1, s/f.



Lám. 3.- ANTONIO ALMELA Y OTROS. Puerta de los Apóstoles tras el incendio de 1854.
Catedral de Murcia. Catedral de Murcia.

el 15 de mayo⁶⁷, momento en el que consta la construcción de andamios en la capilla. En los días sucesivos se empezaría a registrar la presencia de canteros en este sector⁶⁸. A través de las cuentas de las diversas intervenciones de carpintería y pintura realizadas en la media naranja se deduce que la reparación de este cerramiento fue lo primero que se concluyó. Respecto a la contraportada, un pago realizado el 24 de agosto a Antonio Almela informa de los nueve capiteles que labró para el cuerpo de pilastras que decoran el relieve de la puerta principal⁶⁹, lo que haría referencia al marco arquitectónico en el que se inserta el gran relieve de la Presentación de Jesús en el templo y la ventana central del imafronte⁷⁰. Asimismo, realizó la talla de treinta y cinco canes pequeños y otros treinta y cinco grandes para las cornisas de la capilla de la Purísima y la de la contraportada⁷¹, que en el caso de esta última haría alusión a los dentículos de la cornisa. Por otro

⁶⁷ A. VERA BOTÍ (dir.), ob. cit., p. 420.

⁶⁸ ACM, expediente 335, documento 1, s/f.

⁶⁹ ACM, expediente 335, documento 1, s/f.

⁷⁰ La magnitud de la pieza y las numerosas figuras proyectadas crearon cierta preocupación en 1745 por el encarecimiento que suponía la ejecución de la obra. E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *La Fachada de la Catedral de Murcia*. Murcia, 1990, p. 372.

⁷¹ ACM, expediente 335, documento 1, s/f.

pago realizado al día siguiente consta que también se restauró el mencionado relieve por José Herades⁷². También, en la capilla de la Purísima se llevó a cabo la limpieza de los mármoles a fin de eliminar los humos depositados durante el incendio. Para ello se compraría aceite en varias ocasiones⁷³.

Otros trabajos señalados en el presupuesto de la reparación fueron los dedicados a la recomposición de los tejados. Varias compras de tejas en el mes de julio indican que debió renovarse buena parte de estos. Por otra parte, a partir de septiembre se anotaron pagos a jornaleros por el trabajo del enlosado que se concluiría a principios de octubre, así como por la limpieza de la iglesia y las capillas⁷⁴. Por último, entre las labores secundarias, se evidencia una actividad importante en las capillas. Pese a que el incendio afectaría sobre todo a las más cercanas al coro, se intervino en la mayoría de ellas. José Elías Fresneda recibió el importe por el contrato hecho para el blanqueo, enlucido y pintura de las capillas el 21 de septiembre⁷⁵. También, parte de la labor desarrollada en las capillas consistió en la renovación de cortinas y alambreras para las ventanas. Consta entre los meses de agosto y septiembre las realizadas para la de San Antonio, de la Soledad, de Nuestro Padre Jesús Nazareno, del Batro Andrés Hibernón, del Bautismo, de la Transfiguración, por citar algunas⁷⁶.

Concluida en lo esencial la reparación del templo y todavía con necesidad de completar la dotación de mobiliario y otros objetos primordiales para la actividad litúrgica, la reapertura del templo tuvo lugar el 12 de octubre. Debió ser todo un acontecimiento para la ciudad y la diócesis, en el que no faltó una celebración para tan importante ocasión. El gasto realizado el día anterior por la compra de varios artículos de pirotecnia, junto al pago por el traslado de la pólvora desde Orihuela⁷⁷, permite dibujar un dichoso desenlace de tan terrible suceso. La prensa, por su parte, dejaría indicios de lo que supuso este acto al anunciar, días más tarde, que la catedral que se estaba reconstruyendo, por haber sido casi destruida, había sido bendecida con la concurrencia de multitud de personas⁷⁸. Aquella vería recuperada, finalmente, la imagen de grandeza y poder del edificio religioso más importante de la diócesis de Cartagena.

⁷² ACM, expediente 335, documento 1, s/f.

⁷³ A. VERA BOTÍ (dir.), ob. cit., pp. 81 y 420; ACM, expediente 335, documento 1, s/f.

⁷⁴ ACM, expediente 335, documento 1, s/f.

⁷⁵ ACM, expediente 335, documento 13, s/f.

⁷⁶ ACM, expediente 335, documento 1, s/f.

⁷⁷ ACM, expediente 335, documento 1, s/f.

⁷⁸ I. J. GARCÍA ZAPATA, "El incendio..." ob. cit. p. 399.

El ciuFRONT Museo Medieval de Lorca, modelo de recuperación en un centro histórico

The ciuFRONT Medieval Museum of Lorca, a model for the recovery in a historic center

DAVID FRANCISCO TORRES DEL ALCÁZAR
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Abstract: The ciuFRONT project is a recovery model in the historic center of the city of Lorca. Promoted by the Federación San Clemente, Patrón de Lorca, it has restored two historical structures: the medieval wall of La Merced and the former Church of Santa María la Mayor, which now serves as the headquarters of the Lorca Medieval Museum. This initiative benefits society and revitalizes civil embroidery with the Vexilia collection.

Keywords: Embroidery; Lorca; medieval; museography; museum

En 1964, el centro de la ciudad de Lorca fue declarado Conjunto Histórico-Artístico por atesorar un elenco monumental de gran relevancia compuesto por cerca de setecientos elementos catalogados. Convertida de este modo en la primera ciudad de la Región de Murcia en obtener dicha protección, destacan entre sus edificaciones su imponente castillo, la colegiata y un catálogo de construcciones significativas como la muralla medieval, la iglesia de Santa María *la Mayor*, el Palacio Guevara y los conventos de San Francisco y Santo Domingo, que forman la base de esta protección.

A lo largo del tiempo, gran parte de este valioso patrimonio ha sufrido incendios, modificaciones, alteraciones o, en algunos casos, el abandono y la dejadez de las autoridades, lo que ha llevado al deterioro e incluso colapso de algunos de sus elementos más emblemáticos. Sin embargo, con la llegada de la democracia, distintos sectores socio-culturales de la ciudad han reivindicado de manera constante la necesidad de proteger este conjunto artístico. Como respuesta a estas demandas se han llevado a cabo por parte de las administraciones públicas actuaciones puntuales y proyectos concretos, aunque sin un proyecto global sobre el extraordinario patrimonio lorquino. No fue hasta el año 2000 cuando se comenzaron a dar pasos significativos hacia la protección integral del centro histórico de Lorca¹, estableciendo normativas para ordenar las intervenciones en la zona. En esta línea, cabe destacar que el Gobierno de la Región de Murcia declaró la recuperación del Casco Histórico de Lorca Proyecto de Interés Estratégico Regional².

En la actualidad el centro administrativo y comercial de Lorca sigue coincidiendo en gran medida con el antiguo corazón de la ciudad. No obstante, el crecimiento urbano hacia zonas más llanas, mejor comunicadas y con más servicios ha provocado una notable despoblación de la zona monumental, especialmente en los llamados Barrios Altos. Consciente de esta realidad, la sociedad lorquina, a través de sus instituciones y colectivos ciudadanos, ha promovido diversas iniciativas para revitalizar la zona recuperando edificios emblemáticos y convirtiéndolos en motores de regeneración urbana. La restauración de estos inmuebles es fundamental, pero también es necesario dotarlos de un nuevo propósito que los haga funcionales y atractivos para la comunidad y sirvan a la misma.

Uno de los ejemplos más representativos de esta recuperación es el ciuFRONT, Museo Medieval de Lorca,³ que, promovido por la Federación San Clemente, ha dado una nueva vida a dos construcciones protegidas: la muralla medieval de La Merced y la antigua iglesia de Santa María *la Mayor*, y se erige como un modelo de

¹ Entre las iniciativas más destacadas debemos mencionar el Plan Especial de Protección y Rehabilitación Integral (PEPRI) aprobado en el año 2000, su armonización en el Plan General de Ordenación Urbana (PGOU) de 2003, la aprobación del Plan Especial de Protección de la Muralla de Lorca (PEPML) aprobado en 2006, el Plan Integral de los Barrios Altos de Lorca (PIBAL) de 2004, el Plan Director para la Recuperación del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural de Lorca tras los terremotos de 2011 y la más reciente reforma del PEPRI, en tramitación.

² Aprobado por el Consejo de Gobierno de la Región de Murcia el nueve de marzo de 2023.

³ Sobre este proyecto: D. F. TORRES DEL ALCÁZAR, *Arte en seda: museos y colecciones museográficas de bordado en la ciudad de Lorca* (Tesis Doctoral). Universidad de Murcia, Murcia, 2024.

rehabilitación patrimonial con un enfoque contemporáneo, integrando el pasado en el presente y contribuyendo al renacimiento del centro histórico de Lorca.

Para comprender el origen de este proyecto, su razón de ser y su evolución, es imprescindible tener en cuenta algunos aspectos históricos y otros relativos a la relación existente entre la Federación San Clemente, el Ayuntamiento de Lorca y el Patrón de la ciudad.

Lorca medieval

Tras la capitulación de Lorca en 1244 su territorio pasa a depender de la Corona de Castilla y se convierte en la llave segura del reino tal y como reza la divisa de la ciudad. En el siglo XIII comienza la solemnidad del Invicto Mártir Pontífice San Clemente, Íncrito Patrón de Lorca, promulgándose un voto perpetuo del Concejo de la ciudad por el que se comprometen a procesionar a la imagen del Santo y acompañarlo bajo mazas. La veneración del Patrón de Lorca llega a nuestros días de mano de una imagen de 1948 obra de Eduardo Espinosa que, siendo propiedad municipal, fue depositada para el culto en el altar mayor de la Insigne Colegiata de Lorca.

El año 1986 será una fecha clave en estas festividades pues el Ayuntamiento de Lorca delega, tras más de seis siglos, la organización de las fiestas patronales en la recién creada Federación San Clemente. Esta institución, conformada por mesnadas cristianas y kábilas moras, será a partir de entonces la encargada de vertebrar los actos civiles y religiosos en torno al Patrón de la ciudad. Este hecho fue generando un incipiente patrimonio, especialmente textil bordado con la técnica del recorte y aplicación, que tenía por objeto vestir los diferentes personajes que trataban de conmemorar el pasado medieval de la ciudad, centrándose en los acontecimientos relativos a la capitulación de Lorca en 1244. A partir de 2006 se incorporan diferentes personajes vinculados a la historia de la ciudad como monarcas, sultanes o caudillos, pero será en 2007 con la proclamación de un nuevo presidente, cuando se ahonde en el concepto de unas fiestas de corte histórico y la incorporación de la cultura judía en base a los hallazgos arqueológicos descubiertos en el castillo de la ciudad al amparo de la torre Alfonsina.

Las festividades toman a partir de ese año, con la divisa *Lorca ciudad de frontera*, un nuevo concepto de conmemoración vertebrada en torno a los diferentes acontecimientos medievales acaecidos en Lorca, entre la conquista musulmana de manos de Abd el Aziz Ibn Musá en el año 713 y el 1488 en el que tuvo lugar la visita regia de Fernando *el Católico* y que supuso la ruptura de la frontera y el comienzo de la fase final para la conquista del Reino de Granada. La incorporación a las festividades de San Clemente de estos pueblos, reyes, generales, talmudistas y personajes relevantes vinculados a la historia de la ciudad creó la necesidad de generar la puesta en escena de los diferentes personajes y con ello una investigación más exhaustiva que condujo a la creación de un equipo de trabajo compuesto por historiadores, historiadores del arte, arqueólogos y dibujantes encargados de velar por el carácter científico de las recreaciones y el diseño de

la indumentaria, metales o vexilias, proyecto este último que analizaremos más adelante, auténtico dinamizador del bordado civil en Lorca.

Con este cambio de rumbo de las festividades y la creación en 2017 de la Real Orden-Hermandad de San Clemente, la Federación y las diferentes instituciones que la conforman, han generado un patrimonio estable, suficiente y en constante ampliación digno de ser estudiado, catalogado y difundido. La necesidad de un museo se hacía cada vez más patente.

El nacimiento del proyecto ciuFRONT

Desde su fundación, la Federación San Clemente ha desempeñado un papel fundamental en la protección y difusión del patrimonio medieval de Lorca, asumiendo, además, la organización de las festividades en honor al Patrón de la ciudad por la referida delegación del Ayuntamiento. Esta delegación estableció a partir de ese momento una relación de naturaleza simbiótica entre ambas instituciones y esencial para comprender la trayectoria histórica de la Federación, su misión patrimonial y el nacimiento del Museo Medieval de Lorca.

Durante años, la Federación San Clemente manifestó la necesidad de contar con una sede institucional acorde con su relevancia social, un espacio donde desarrollar sus actividades y custodiar sus bienes patrimoniales. Hasta su traslado a Santa María *la Mayor*, la institución se vio obligada a utilizar edificios diversos sin disponer de un emplazamiento fijo. Lo que inicialmente se concibió como un almacén para sus enseres evolucionó progresivamente hacia la idea de un centro de interpretación dedicado a la tradición heptacentenaria de las festividades de San Clemente, pero fue en 2007 cuando el Presidente de la Federación, en su discurso de toma de posesión⁴, expuso por primera vez la necesidad de dotar a la ciudad de un espacio que no solo sirviera de sede para la Federación, sino que también permitiera la divulgación de las conmemoraciones y tradiciones vinculadas a la festividad del veintitrés de noviembre.

De tratarse tan solo de una sede para un museo, asistiríamos a la puesta en marcha de un proyecto conveniente en otros tiempos, respondiendo a instituciones propias de la ya superada época del coleccionismo. Se planteaba por tanto diseñar, sin olvidar en ningún momento el carácter institucional de la sede, un organismo más complejo, que fuera capaz de exhibir las colecciones que tiene a su disposición la institución museística en condiciones de conservación preventiva, de forma ordenada y clara, fomentando su contemplación y estudio, garantizando su protección, conservación y restauración, sin renunciar al desarrollo de programas de exposiciones temporales vinculadas a su colección y de actividades de divulgación, formación, didáctica y asesoramiento en conservación.

Este planteamiento derivó en la creación del museo de la Federación San Clemente para lo que ese mismo año el alcalde de la ciudad ofreció el Palacete del

⁴ *Discurso de toma de posesión como Presidente* en el Centro cultural de la ciudad de Lorca. Archivo de Luis Antonio Torres del Alcázar. Inédito.

Huerto Ruano como sede de la institución. Un año después, en 2008, se organizó el primer montaje temporal del ciuFRONT en dicho espacio, una muestra que incluyó piezas de la Federación, obras del pintor lorquino Salinas Correas y la emblemática *Cruz de Cristal* de Santa María *la Mayor*, cedida por la Vicaría de Lorca. Esta exposición, denominada *La cruz del privilegio*, incorporó por primera vez la identidad visual del ciuFRONT Museo Ciudad de Frontera, estableciendo las bases para futuras iniciativas museográficas.

En 2009 la Federación encomendó la elaboración del Plan Museológico del ciuFRONT cuya primera versión fue entregada en 2010, convirtiéndose en el único museo de la ciudad en contar con un plan museológico en su origen. Esta planificación inicial se ajustó a los criterios establecidos por el Ministerio de Cultura en 2005⁵, aunque dejaba pendiente el capítulo dedicado a arquitectura y museografía ante la indefinición de una sede definitiva. Con el tiempo se propuso por parte del Consistorio la posibilidad de establecer la sede del museo en el Palacio Villaescusa, propuesta que tuvo que ser descartada por la necesidad de que dicho edificio tuviera que ser utilizado para albergar dependencias municipales. Tras evaluar diversas opciones en el centro histórico, en 2014 el Ayuntamiento ofreció la muralla medieval de La Merced⁶ como sede del museo y centro de interpretación de los sistemas defensivos de Lorca. Esta iniciativa contó con el respaldo de una subvención directa gestionada por el Comisionado del Gobierno de España tras el terremoto de Lorca.

No obstante, las dificultades para avanzar en el desarrollo del proyecto en la muralla llevaron a la Alcaldía de Lorca a realizar una nueva propuesta en 2018 que suponía el traslado de la sede principal del museo a la antigua Iglesia de Santa María *la Mayor*⁷, por considerarla idónea al ser el antiguo templo mayor de la ciudad y ubicarse sobre la primitiva mezquita aljama. La Asamblea General de la Federación aceptó la propuesta de cesión del edificio con la condición de mantener también la sede de la muralla. Con esta decisión el museo se convertía en una institución multisedes.

A partir de este momento la Federación San Clemente llevó a cabo una serie de iniciativas por las que el museo consolidó su estructura jurídica y funcional con la aprobación en la Asamblea General en 2018 su creación formal como ciuFRONT Museo Medieval de Lorca y en 2019 su reglamento de funcionamiento⁸, estable-

⁵ L. GRAU LOBO, *El Plan museológico del Museo de León*. León, 2007.

⁶ Edificio catalogado con Grado 1 en el Plan Especial de Protección y Rehabilitación del Casco Histórico de Lorca. SAN JUAN ARQUITECTURA, *Plan especial de Protección y Rehabilitación Integral del Conjunto Histórico artístico de la ciudad de Lorca*. Lorca, 2020. https://urbanismo.lorca.es/peprich/2022/01%20DOCUMENTACION/DOC%20D%20Catalogo%20de%20Proteccion_F.pdf (Fecha de consulta: 26 de agosto de 2024)

⁷ Edificio catalogado con Grado 1 en el Plan Especial de Protección y Rehabilitación del Casco Histórico de Lorca. SAN JUAN ARQUITECTURA, *Plan especial de Protección y Rehabilitación Integral del Conjunto Histórico artístico de la ciudad de Lorca*. Lorca, 2020. https://urbanismo.lorca.es/peprich/2022/01%20DOCUMENTACION/DOC%20D%20Catalogo%20de%20Proteccion_F.pdf (Fecha de consulta: 26 de agosto de 2024)

⁸ Aprobado por unanimidad por la Junta de Gobierno de la Federación San Clemente, Patrón de Lorca, el seis de mayo de 2019.

ciendo fundamentalmente sus objetivos y estructura organizativa. La solicitud de su incorporación al Sistema Regional de Museos en 2021⁹ reforzó su estatus institucional y su compromiso con la normativa museística.

El desarrollo museográfico se materializó en sucesivos montajes temporales como *Tikun. El nacimiento de una colección* y *Carmesí. El alma de una ciudad*, que exploraron la identidad medieval de Lorca y el patrimonio simbólico de la institución del Patrón. La rehabilitación de Santa María *la Mayor* culminó en 2021 con su cesión oficial a la Federación como sede institucional y central del museo, reafirmando su vocación de reintegrar el casco histórico en la vida cultural de la ciudad.

El ciuFRONT se distingue de otros museos lorquinos por su enfoque singular en el pasado medieval de la ciudad. Su modelo museográfico, inicialmente centrado en las festividades de San Clemente, evolucionó hacia una entidad de sitio que estudia e interpreta el contexto histórico de Lorca como ciudad de frontera y su existencia responde a la necesidad de un espacio expositivo que diera cabida a la riqueza patrimonial medieval de la ciudad, insuficientemente representada en el Museo Arqueológico Municipal.

Las primeras exposiciones en Santa María *la Mayor* y la muralla de la Merced, inauguradas en 2021 y 2022, consolidaron el recorrido expositivo del museo, basado en una narrativa cronológica alineada con el Gran Desfile-Parada de la Historia Medieval de Lorca. Aunque aún quedan salas por dotar de museografía definitiva, el ciuFRONT se perfila, con el apoyo del Gobierno Regional, como un actor esencial en el panorama cultural y turístico de la región, integrando historia, tradición y modernidad en un discurso museístico que proyecta la identidad medieval de Lorca más allá de sus festividades.

La muralla medieval y Santa María *la Mayor*

Durante siglos, la ciudad medieval de Lorca estuvo fuertemente fortificada debido a su posición fronteriza con el Reino Nazarí de Granada. Su sistema defensivo incluía dos recintos amurallados: el superior, que protegía la alcazaba, y el inferior, que rodeaba la población al pie del castillo, con un perímetro de dos kilómetros.

El segundo recinto, donde hoy se encuentra el satélite del ciuFRONT, estaba compuesto por lienzos de muralla con torres rectangulares, algunas de ellas utilizadas como puertas en codo simple. Su trazado elipsoidal cumplió una función defensiva clave durante la Edad Media, sin embargo, tras la caída de Granada en 1492 y la unificación del que sería el Reino de España, el crecimiento de la ciudad y la pérdida de su función militar hicieron que la muralla quedara integrada en el urbanismo de Lorca. Esta transformación permitió la conservación de gran parte

⁹ Presentada solicitud de reconocimiento el día diecisiete de diciembre de 2021 con número de registro de la CARM 202190000684108.

de su estructura, ya que la expansión extramuros hizo que la muralla pasara a formar parte de viviendas y otras edificaciones.

En 2015 se llevó a cabo una intervención para recuperar este patrimonio demoliendo estructuras ajenas a la muralla, limpiando y consolidando elementos originales, y reconstruyendo partes con base en evidencias históricas¹⁰. Además, se restauraron adarves y drenajes, y se dotó al área de iluminación monumental para facilitar actividades turísticas, visitas nocturnas y teatralizadas, especialmente durante la Noche de los Museos. Actualmente la Federación San Clemente, Patrón de Lorca, tiene prevista una nueva fase de excavación arqueológica y la instalación de un espacio dedicado al estudio de los sistemas defensivos de Lorca. Este proyecto estará vinculado asimismo al museo medieval, gestionando hoy la muralla como un yacimiento arqueológico visitable.

El ciuFRONT es, como hemos visto, un museo con dos sedes ubicadas en construcciones medievales de Lorca. Su sede principal es hoy la antigua iglesia de Santa María *la Mayor* que alberga la colección de la institución. Su integración en el museo se formalizó el diecinueve de diciembre de 2018 con la firma de la carta de compromiso de cesión, ratificada el dieciséis de noviembre de 2021 por el Alcalde de Lorca ante el Presidente de la Federación San Clemente.

Santa María *la Mayor* es el segundo templo gótico más importante de la Región de Murcia, su ubicación estratégica al pie del castillo y su preeminencia sobre otras iglesias lorquinas reflejan su importancia histórica. Su gran tamaño, la altura de sus naves y la calidad de los materiales empleados en su construcción le otorgaron una posición destacada hasta que la iglesia de San Patricio fue elevada a colegiata en el siglo XVI. Por los hallazgos arqueológicos se cree que el templo fue construido sobre la antigua mezquita mayor de la ciudad, siguiendo una conocida tradición aragonesa, (lám. 1).

Con origen en el siglo XIII, la construcción actual comenzó a erigirse en el siglo XV con un diseño compacto y de aspecto militar similar a un prisma, ya en el XVIII se dotará de portada diseñada por Sebastián Morata que presenta un arco de medio punto flanqueado por pilastras, un entablamento curvo con jarrones y elementos decorativos de corte rococó. Desde el exterior, el templo destaca por contar en una de sus esquinas con una gran torre que, construida entre 1542 y 1554, presenta dos cuerpos desiguales albergando las campanas en el superior. Su robustez y escasos vanos la asemejan a una torre-fortaleza, reflejando el carácter defensivo de la ciudad en su estructura de sillería que presenta marcas de cantería similares a las de las torres del castillo. Hoy la torre de Santa María sigue siendo el punto más alto de la ciudad y se remata con una balaustrada renacentista de clara filiación con la que cierra la cabecera de la colegiata.

En el interior, el templo se organiza en tres naves altas y espaciosas sostenidas por arcos ojivales sobre pilares cilíndricos macizos decorados con pilastrillas y

¹⁰ A. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ y J. PONCE GARCÍA, *Actuación integral y puesta en valor del tamo de la muralla de la Calle Rambla (Lorca, Murcia)*. Lorca, 2015.



Lám. 1.- Iglesia Santa María la Mayor, Lorca. (S.XIII-XVIII).

collarinos corridos. La ornamentación del edificio es en general sencilla, salvo por detalles góticos como cabezas y animales fantásticos tallados entre densos follajes de cardo, similares a los de la Catedral de Murcia. Destacan las bóvedas conservadas en el presbiterio y la antigua sacristía. La primera de ellas es de crucería y junto a ellas se vislumbra en la clave del arco del triunfo el escudo de Lorca más antiguo conservado, la segunda, destaca por sus peculiares nervaduras entorchadas y alberga hoy la Sala Clementina, denominada así en referencia a la sala de idéntico propósito creada por Sixto V en el Vaticano en honor a Clemente I, Papa y Mártir¹¹.

Uno de los elementos más destacados del interior del templo es sin duda su camarín barroco que, realizado en 1753, se trata de un espacio poligonal incorporado a la cabecera, decorado con magníficas pinturas y yeserías a las que en 1797 José Mariano Ferrándiz y Francisco Santacruz añadieron frescos de arquitecturas fingidas y motivos iconográficos marianos. Su bóveda está ornamentada con angelotes, rocallas y escudos, siguiendo el estilo rococó.

Como muchas otras iglesias de Lorca, Santa María sufrió daños durante la Guerra Civil, lo que llevó a su abandono y con él, a la ruina quedando a cielo abierto. A finales del siglo XX se realizaron intervenciones para consolidar la estructura, pero no se avanzó en su restauración total. En 2010 se diseñó un proyecto integral de rehabilitación, aunque los terremotos del once de mayo de 2011 obligaron a una intervención de urgencia en la que se consolidaron las dove-

¹¹ C. CECILIA, *Uno sguardo sul Vaticano*. Ciudad del Vaticano, 2001.

las y claves de los arcos, se repararon fisuras en muros y fachada, y se reforzaron contrafuertes, bóvedas y torre, esta última con una completa estructura interna de acero manifestada al exterior con unas sencillas eslingas.

El templo, tal como se presenta hoy rehabilitado, es el resultado del esfuerzo conjunto de las administraciones públicas y el empuje de la Federación San Clemente, que ha sido clave en su recuperación desde 2018. Las obras, realizadas en varias fases, han permitido conservar los elementos medievales y barrocos originales, armonizados con intervenciones contemporáneas en acero corten y madera.

Esta rehabilitación ha permitido su reapertura ya como museo en virtud de las colecciones que alberga haciendo que Santa María *la Mayor* no solo haya recuperado su esplendor arquitectónico, sino que también se haya convertido en un punto de referencia para la historia y la cultura de Lorca y de la Región de Murcia, desempeñando un papel fundamental como motor de la revitalización del centro histórico. A continuación nos acercaremos a su propuesta museográfica.

Un nuevo modelo museográfico para Lorca

A la hora de diseñar la museografía, se estableció un recorrido circular alrededor de un espacio multipropósito en forma de *mediacenter* que permite la organización de eventos de todo tipo convirtiendo al *ciuFRONT* en el alma y corazón de la vieja ciudad. Los recorridos están diseñados con la clara intención de no romper el gran espacio existente garantizando así las visuales del edificio desde la practica totalidad del recorrido pero permitiendo el asilamiento suficiente para concentrar al visitante en el discurso expositivo. El diálogo entre la obra exhibida y su entorno edilicio se ha tenido por tanto muy en cuenta en el diseño de la museografía, máxime si tenemos en cuenta el carácter medieval del templo. La museografía plantea una relación que incrementa el valor de cada uno de ellos en una relación simbiótica. Cada tramo del discurso expositivo está diseñado para reforzar el mensaje de las obras a la vez que ensalza la arquitectura de este edificio que pasa de mezquita a iglesia y de iglesia a museo, los llamados nuevos templos del siglo XXI. En el diseño del mobiliario se ha construido como una arquitectura de menor escala que se adecúa a las piezas. La gran verticalidad y espacialidad que presenta la iglesia de Santa María *la Mayor* hubiera ensombrecido las colecciones expuestas de no ser por el cambio de escala que ofrece la arquitectura museográfica, (lám. 2).

Todas las vitrinas «van a suelo» o plataforma, en amplios plintos interiores que elevan las colecciones hasta una altura coherente de visualización, donde se sitúan las peanas, planos inclinados y soportes de apoyo directo de los objetos, lo que les da un aire arquitectónico que en gran medida continúa el tono general de las salas: las plataformas, el gran tamaño de las vitrinas y los paneles de gráfica se convierten en una auténtica arquitectura interior que se sobrepone al propio edificio y condiciona tanto los recorridos como la visualización de los espacios. Se han seleccionado muy pocos materiales en lo que a los acabados se refiere para dotar al museo de gran calidad y calidez visual adecuada al edificio y persona-



Lám. 2.- Sala de Alfonso X. ciuFRONT Museo Medieval de Lorca, Lorca.

lizada para cada sección debido a la heterogeneidad de las colecciones siguiendo las propuestas de Jean Nouvel en el Louvre Abu Dhabi¹².

La vexilia como proyecto dinamizador del bordado de Lorca

Las colecciones al servicio del ciuFRONT son muy variadas e incluyen una destacada colección de bordados, un significativo conjunto de piezas de metal de gran calidad, una amplia colección de indumentaria, una singular colección de dibujos y el Pontifical, la más emblemática de todas, ya que reúne los bienes relacionados con el Patrón de Lorca. A estas colecciones se suman las obras cedidas o en depósito que se integran con el propósito de convertir al museo, como hemos visto, en un agente clave para el desarrollo de la ciudad de Lorca y el barrio que lo alberga.

Las colecciones son, indudablemente, el corazón de todo museo ya que en ellas se refleja su esencia y sirven como hilo conductor del discurso expositivo, además de ser el pilar fundamental de la institución. En el caso del ciuFRONT el discurso expositivo está claramente establecido en el pasado medieval de la ciudad en el espacio temporal comprendido entre el año 713 y 1488. Debido a la naturaleza de las colecciones, centradas principalmente en las festividades de San Clemente, casi todas las piezas son obras vivas, gran parte de ellas bordados, y se utilizan cada noviembre para celebrar el pasado medieval de la ciudad. Destacaremos a continuación algunas de las más significativas.

¹² LOUVRE ABU DHABI. *Louvre Abu Dhabi: Histoire d'un projet d'architecture*, Jean Nouvel. Abu Dhabi, 2019.

La primera pieza bordada que se conserva en las colecciones del museo se expone en la Sala de la Invasión y es a su vez la primera obra textil integrada en el discurso expositivo. Datada en el último tercio del siglo XX, se trata del *Estandarte de la Federación Festivo-Cultural San Clemente*¹³ que dirigiera José Antonio Ruiz Martínez, Izma, en 1986. La pieza, realizada sobre damasco carmesí, responde al tradicional bordado de recorte vinculado a los trabajos populares y los reposteros que se usan para vestir los edificios para las grandes ceremonias y representó a la institución del Patrón de Lorca hasta 2007, año en el que la federación renovó sus símbolos basándose en los propios de la ciudad de Lorca.

A esta seguirán un notable número de piezas bordadas con esta técnica a las que se sumarán, a partir de 2019, un importante elenco de obras bordadas en sedas y oro siguiendo la tradicional técnica lorquina de mano del proyecto de la Vexilia. Esta iniciativa nace ante la necesidad de realzar y hacer más fidedignas las recreaciones históricas que la Federación San Clemente realiza cada año con motivo de las festividades del Patrón de Lorca y como motor de desarrollo del bordado civil de Lorca en la actualidad.

La primera pieza creada en el marco de este proyecto fue la *Vaina de Ceremonia de los Reyes Católicos*¹⁴ realizada por iniciativa del Presidente de la Federación en colaboración con la dirección de la Real Armería de Palacio. Se trata de una réplica confeccionada siguiendo las técnicas de bordado tradicional de Lorca emulando la vaina original que está igualmente decorada con hilos de sea y oro. Esta obra dará comienzo a un conjunto de destacadas obras bordadas en colaboración con grandes instituciones culturales del país que, en forma de réplica, rememoran el pasado medieval de Lorca y permiten la comunicación social de las obras en un entorno idóneo.

En 2020, los recién creados Talleres Clemente I abordaron la réplica del *Guion Real de Juan II* de Castilla¹⁵, obra de gran simbolismo por su importancia histórica y representatividad pues se vincula a la carta de merced¹⁶ que promulgó el monarca por la que se concede a Lorca el título de Noble Ciudad acompañado, según la tradición, de su guion personal. La réplica¹⁷ fue bordada en oro y sedas tras un exhaustivo estudio de la obra original mediante microscopio de campo, fotografía de alta resolución y valoración de la confección del tejido. Esta nueva obra permite el uso simbólico del guion en la actualidad y a su vez garantiza la

¹³ *Estandarte de la Federación Festivo-Cultural San Clemente*. Dirección artística: José Antonio Ruiz Martínez. Izma. 1986. Damasco, sedas, fieltro, cordoncillo

¹⁴ *Vaina de ceremonia de los Reyes Católicos*. Dirección artística: David Torres del Alcázar. 2023. 97 x 8,5 x 3,5 cm. Sirgo de damasco, hilo de oro en canutillo, hilo de plata, sedas. Alma: APM 1000

¹⁵ *Guion Real de Juan II*. Anónimo. Medios del siglo XV. 48 x 53 cm. Damasco, láminas de oro, madera, acero

¹⁶ D. F. TORRES DEL ALCÁZAR y E. S. PÉREZ RICHARD, “El guion de Juan II de Castilla, símbolo de la ciudad de Lorca”, en P. E. COLLADO ESPEJO, J. GARCÍA SANDOVAL y A. INIESTA SANMARTÍN (dirs.) *XXVII Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*. Murcia, 2021, pp. 425-432.

¹⁷ *Guion Real de Juan II*. R. Dirección artística: David Torres del Alcázar. 2020. 57 x 58 cm. Damasco, hilo de oro en canutillo, sedas

conservación de la pieza medieval que se custodia en una vitrina dotada de medios de conservación activa en las salas del siglo XV en el ciuFRONT.

En los años siguientes, la Federación San Clemente abordará dos empresas de gran calado en la tradición reciente del bordado lorquino: el estandarte almohade conocido como «De las Navas» y el estandarte personal del sultán Abu l-Hasan ‘Ali.

El *Estandarte Almohade*¹⁸ que fue realizado contando con la colaboración del Museo de Telas medievales de Patrimonio Nacional en Burgos, entidad que atesora el original obtenido en la Batalla de las Navas de Tolosa. El estandarte cuenta con una cenefa ininterrumpida, con pequeños medallones y estrellas entrelazadas, que enmarca el rosetón central dentro de un círculo rodeado de un marco cuadrado. Esta cenefa rodea también pequeños medallones que encierran un león rampante y en las enjutas, junto a la base curvilínea, se desarrolla un follaje frondoso organizado en una palmeta en esquina. Sobre tisú de oro y enmarcadas en canutillo esmaltado en rubí, aparecen representadas loas islámicas en caligrafía *nasjî* y la obra se cierra en su parte inferior mediante medias lunas de influencia extremo-oriental llamadas *tchintami*, frecuentes en los tejidos otomanos y empleados hasta el siglo XIX. Esta obra es la primera de la historia del bordado lorquino que reconstruye una pieza histórica plenamente árabe e incorpora el hilo metálico esmaltado.

Por otra parte, destaca el estandarte personal del sultán Abu l-Hasan ‘Ali, tomado como trofeo militar por los cristianos de Lorca y Jerez¹⁹, comandados por Alfonso XI, en la Batalla del Salado que los enfrentó a los Benimerines del norte de África en Tarifa en el año 1340. La pieza presenta inscripciones en su borde superior, en las bandas verticales, en los medallones circulares de las esquinas, en los círculos de los medallones centrales y en la banda inferior. En las cuatro primeras áreas, se encuentran las típicas alabanzas, mientras que en la banda inferior figuran el nombre del propietario, el lugar y la fecha de elaboración, todo bordado en hilo de oro y plata en canutillo sobre raso dorado y tisús de oro y plata. Esta pieza destaca por su refinamiento, tanto en técnica como en su diseño decorativo. Es similar a otros estandartes del mundo islámico, como el previamente analizado de los almohades, con una estructura centrada en un cuadrado rodeado de varias orlas y enmarcado por una franja rectangular en la parte superior e inferior.

Un conjunto de piezas vinculadas a Alfonso X se realizará entre los años 2021 y 2022 y conforman una suerte de regalía del monarca que cada año se pone en escena para conmemorar la Capitulación de la ciudad de 1244, momento histórico de gran trascendencia por el que los almohades entregan la villa de la ciudad al entonces infante Alfonso, iniciándose así un largo período histórico por el que Lorca se convertirá en la llave segura del reino, tal y como reza su escudo.

¹⁸ *Estandarte Almohade*. Dirección artística: David Torres del Alcázar. 2020. 141 x 100 cm. Terciopelo, tisú de plata, hilo de oro en canutillo, hilo de plata en canutillo, hilo de metal esmaltado en canutillo, sedas

¹⁹ *Estandarte de Abu Al Hassan*. Dirección artística: David Torres del Alcázar. 2021. 141 x 100 cm. Raso, tisú de plata, tisú de oro, hilo de oro en canutillo, hilo de plata en canutillo, hilo de metal esmaltado en canutillo, sedas



Lám. 3.- Estandarte de Fernando III (detalle central), 2021. Federación San Clemente, Lorca.

El *Estandarte de Fernando III*²⁰, es la primera pieza bordada en incorporarse a esta regalía y está realizada en sedas e hilo milanés tendidos. Esta técnica se encontraba en desuso en Lorca y la Federación San Clemente la recuperó en esta pieza de mano de la bordadora Silvia Teruel en los Talleres Celemente I. El estandarte representa al monarca tal y como se conserva en el pendón de la ciudad de Sevilla sedente, de frente, coronado y portando en la diestra la espada y en la siniestra un orbe con las armas de Castilla. Para la reconstrucción de la imagen se contó con la colaboración del referido archivo hispalense y con la obra de Rosendo Fernández Rodríguez conservada en el Museo Nacional del Prado²¹ ya que la obra original cuenta con numerosas lagunas., (lám. 3).

Pero sin duda la pieza más significativa de este conjunto es el *Manto de ceremonia de Alfonso X*²² que, conocido como «de las Cantigas», está bordado sobre

²⁰ *Estandarte de Fernando III*. Dirección artística: David Torres del Alcázar. 2021 sedas. 2022 cenefa. 158 x 95 cm. Raso, tisú de plata, hilo de oro en canutillo, hilo de plata en canutillo, hilo de metal esmaltado en canutillo, sedas

²¹ MUSEO DEL PRADO. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/pendon-de-fernando-iii-el-santo/377f55ae-7593-4087-af3e-fd057cd52f1f> (Fecha de consulta: 09 de enero de 2023)

²² *Manto de ceremonia de Alfonso X*. Dirección artística: David Torres del Alcázar. 2022. 220 x 210 cm. Raso, tisú de plata, hilo de oro en canutillo, hilo de plata en canutillo, hilo de metal esmaltado en canutillo, sedas

raso de sirgo carmesí en sedas y canutillo de oro y plata, siguiendo las trazas recuperadas gracias a un vestigio conservado en el Real Monasterio de las Huelgas de Burgos, gestionado por Patrimonio Nacional. Así mismo se han usado los documentos miniados que iluminan las Cantigas de Santa María en los que el Rey Alfonso X aparece entronizado portando un gran manto salpicado de castillos y leones. La pieza presenta un patrón ultrasemicircular con cinco plementos bordados en oro rematados en tracerías góticas siguiendo diseños lineales que alternan castillos en oro sobre campo carmesí y leones en hilo metálico esmaltado sobre tisú de plata en clara alusión a las armas de Castilla. Cierra el manto una cenefa de acantos de filiación islámica, representativa del gusto por la cultura árabe que presentaba el rey sabio.

El siete de junio de 1488 Fernando el Católico hizo entrada solemne a la ciudad jurando los fueros «sobre una devota cruz y los santos misales» y siguiendo la tradición se trasladó a la iglesia mayor de la ciudad a escuchar misa. Para la conmemoración anual de dicha efeméride, la Federación San Clemente²³ cuenta con una serie de obras réplica de las piezas originales custodiadas en diferentes instituciones entre las que destaca la Capilla Real de Granada.

El conjunto de estandartes y guiones que conforman la sección puramente textil de esta regalía se compone de los guiones de los reyes²⁴ que son fiel reflejo de los conservados en Granada²⁵. A través de un minucioso estudio de los mismos, se trazó la reconstrucción del diseño de los guiones que cuenta con la banda engolada de dragantes y se cierra en su perímetro por una cenefa compuesta por la divisa «TANTO MONTA» enmarcada en un cordón compuesto por cuentas y husos de clara filiación clásica, todo ello bordado en hilo de oro en canutillo al realce y punto corto sobre relleno de algodón y sedas matizadas.

Respecto a los estandartes, tanto el de Armas de Caballería²⁶ como el de Armas de Infantería²⁷ fueron realizados con la colaboración de los técnicos del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, responsables de la restauración realizada en 2019²⁸. Si bien los estandartes originales, declarados como Bien de Interés Cultural están realizados en seda en brocado carmesí y los escudos pintados con pan de oro, los expuestos en el ciuFRONT se han realizado siguiendo las técnicas del bordado lorquino en canutillo de oro y sedas sobre damasco de sirgo carmesí y tisú de hilo de plata. A estas piezas se suman el *Sitial y Tronos de*

²³ Algunas obras que conforman este conjunto son obras en depósito de propiedad particular

²⁴ *Guion Real de Isabel I.* Dirección artística: David Torres del Alcázar. 2021. 60 x 66 cm. Sirgo de damasco, hilo de oro en canutillo, sedas. *Guion Real de Fernando II.* Dirección artística: David Torres del Alcázar. 2021. 60 x 66 cm. Sirgo de damasco, hilo de oro en canutillo, sedas.

²⁵ J. M. PITA ANDRADE (coord.), *El libro de la Capilla Real*. Granada, 1994.

²⁶ *Estandarte de armas de Caballería de los Reyes Católicos.* Dirección artística: David Torres del Alcázar. 2023. 152 x 176 cm. Sirgo de damasco, tisú de plata, hilo de oro en canutillo, sedas

²⁷ *Estandarte de armas de Infantería de los Reyes Católicos.* Dirección artística: David Torres del Alcázar. 2023. 101 x 115 cm. Sirgo de damasco, tisú de plata, hilo de oro en canutillo, sedas

²⁸ C. ÁNGEL GÓMEZ, *Informe de ejecución. Tres bienes culturales de la colección textil del Museo de la Capilla Real. Granada*. Granada, 2019.

*los Reyes Católicos*²⁹ que, tallados a mano en maderas nobles y dorados con pan de oro, presentan la particularidad de contar con los respaldos bordados en sedas y oro con las armas de los soberanos.

Si bien no forma parte del proyecto de la vexilia, no podemos cerrar estas líneas sin destacar el conjunto artístico de la colección Clemente I, que está compuesto principalmente por las obras que integran el Pontifical de San Clemente, Papa y Mártir, el Patrón de Lorca. Sobresale por su profundo simbolismo, ya que encarna la dignidad del protector de la ciudad. Al tratarse de un papa, sigue la tradición iconográfica del *iuris pontificii*, que define los símbolos del poder de los soberanos de los Estados Pontificios como una representación de las facultades exclusivas para ejercer dicha autoridad. Destacan en el mismo el *Guion Pontificio*³⁰ de San Clemente que es la enseña de representación del Patrón de Lorca. Bordada en hilos de oro y plata en canutillo, sedas, aljófares y cuarzo, se trata de una bandera de terciopelo cuadra dividida en dos mitades siendo carmesí al asta y dorada al batiente de clara inspiración en la bandera original de los Estados Pontificios. Así mismo destacaremos la pieza principal de esta colección que es la *Capa Pontifical de San Clemente, Patrón de Lorca*³¹, única obra de bordado de la ciudad que tiene carácter expiatorio mediante la participación de todas las bordadoras de Lorca en su realización. La obra se inspira en los mantos papales³², o capas pontificales, que se atesoran en los museos vaticanos. Realizada sobre raso de damasco de color carmesí, por ser este el color de la ciudad, está bordada en oro y sedas presentando un diseño que se inspira en las capas reales españolas conformado por leones y castillos que cubren la totalidad de la pieza y se cierra con una profusa cenefa de cardinas góticas. En el capillo destaca un Sol flamígero con las llaves papales.

Como vemos, el proyecto ciuFRONT es un claro modelo de dinamización en centro histórico gracias al empuje de la Federación San Clemente y el apoyo de las administraciones públicas, en especial del Gobierno de la Región de Murcia. El Museo Medieval de Lorca está llamado a convertirse en un actor fundamental en el panorama turístico-cultural de la ciudad con unas infraestructuras acordes con lo que se espera de un museo en pleno siglo XXI pero en pleno corazón de la vieja ciudad. Esta nueva institución museística toma pleno protagonismo en el discurso expositivo e investigador de la Región de Murcia mostrando un período histórico de gran relevancia en el panorama nacional, sin olvidar la Federación que lo promociona como fundadora del mismo y que representa la continuidad de una tradición con más de 700 años de antigüedad en torno al Patrón de Lorca.

²⁹ *Sitial y Tronos de los Reyes Católicos*. Victoria Delis, tallistas; David Torres del Alcázar, diseño. 2023. 486 x 260 x 260 cm. Madera, pan de oro, óleo, damasco, tisú de plata, hilo de oro en canutillo, sedas

³⁰ *Guion Pontificio de Clemente I, Patrón de Lorca*. Dirección artística: David Torres del Alcázar. 2019. 76 x 85 cm. Terciopelo, hilo de oro en canutillo, hilo de plata en canutillo, aljófares, sedas

³¹ *Capa Pontifical de San Clemente, Patrón de Lorca*. Dirección artística: David Torres del Alcázar. 2018-9. 140 x 175 cm. Sirgo de damasco, hilo de oro en canutillo, sedas.

³² M. CATALDI GALLO, *Il Papa e le sue vesti. Da Paolo V a Giovanni Paolo II (1600-2000)*. Ciudad del Vaticano, 2016.

Reescribir el patrimonio cuarenta años después

Rewriting Heritage Forty Years Later

JESÚS RIVAS CARMONA
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Abstract: The article reflects on the reedition of Puente Genil Monumental forty years after its initial publication in 1982. Drawing on the knowledge acquired over these decades, the author revises and expands his study of Puente Genil's artistic heritage, incorporating new documentary sources, findings from restoration projects, and technological advancements that facilitate research. The text underscores the role of experience and critical maturation in the understanding of art, highlighting the need for a more analytical perspective that is less reliant on written documents. Through the analysis of specific cases, it demonstrates how direct observation of artworks can lead to chronological revisions and more precise attributions.

Keywords: Puente Genil Monumental; Artistic Heritage; Historiographical Revision; Research Methods; Attribution and Chronology

En 1982 se publicó mi libro *Puente Genil Monumental*, editado dentro de la Colección «Anzur», como volumen XV de la misma. Para mí ha sido uno de los trabajos que he llevado a cabo con mayor ilusión, pues no en vano Puente Genil es el lugar de mi nacimiento y no menos por ser el escenario en el que tuve un primer encuentro con el patrimonio artístico, ciertamente fundamental y decisivo en la orientación de mi vida profesional y en la dedicación al estudio histórico y artístico. El libro se escribió cuando me encontraba plenamente involucrado en el proyecto del *Catálogo Monumental de Navarra*, en el que estuve trabajando desde 1977¹. Evidentemente, esto me permitió adquirir el oportuno método, que desde luego fue la base para el libro. Descripciones, análisis y valoraciones de las obras con un importante arropamiento documental y el no menos importante acompañamiento gráfico con planos, dibujos y una nutrida serie de láminas. Partiendo de estos presupuestos, se concibió el libro con dos partes: una introducción titulada “Puente Genil en la Historia del Arte”, de panorámica y contexto, y el verdadero núcleo correspondiente a “Puente Genil en sus monumentos”, que recogía cada uno de sus monumentos religiosos con sus edificios y ajuares —retablos, esculturas, pinturas y platería— así como el urbanismo y la arquitectura civil, contemplando tanto lo público como lo doméstico y destacando la arquitectura industrial como un elocuente testimonio del esplendor de la última parte del siglo XIX y de la primera del XX. Con este destacado capítulo a caballo entre esas centurias se ponía el colofón a una larga historia, en la que se sucedían las importantes etapas que abarcan el siglo XVI y especialmente las centurias del Barroco.

En no muchos años el libro ya agotó, lo que denota el interés que ha habido hacia el mismo. Y ya desde hace algún tiempo se me sugería una nueva edición. La ocasión ha llegado a finales del pasado año de 2023, gracias al Ayuntamiento del propio Puente Genil. Por supuesto, he tomado el asunto con el mayor entusiasmo, pues me permite volver a un patrimonio tan querido y tan identificado conmigo, de poder disfrutarlo y recrearme en su estudio. Tomando por base lo que fue el texto original de 1982, lo he reescrito; aunque se mantienen partes de esa fecha, se ha ampliado y se ha reelaborado todo y, en fin, hay mucho nuevo. Buena idea de esta reelaboración proporciona el aumento del número de notas. La edición de 1982 tenía 32 notas en la primera parte y 245 en la segunda mientras que ahora son 73 y 429 respectivamente; en una están más que duplicadas y en otra no falta mucho para ello. Pero el cambio hay que verlo desde otro punto de vista, sobre todo desde lo que representa ese tiempo transcurrido de más de cuarenta años.

Obviamente, en todo ese tiempo se ha producido un notable aumento del conocimiento sobre el patrimonio artístico pontanés, gracias a distintas publi-

¹ Cuando se realizó el libro ya había participado en los siguientes tomos: M.C. GARCÍA GAINZA, M.C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA y M. ORBE SIVATTE, *Catálogo Monumental de Navarra I. Merindad de Tudela*. Edic. Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1980 y M.C. GARCÍA GAINZA, M.C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA y M. ORBE SIVATTE, *Catálogo Monumental de Navarra II. Merindad de Estella*. Tomo I. Edic. Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1982. Difícilmente podría explicarse el *Puente Genil Monumental* sin esta experiencia y sin los recursos que de ella se derivaron.

caciones, entre libros, capítulos de libro y artículos de revista², que han definido y revisado autorías o han aportado noticias documentales, otros datos o ciertas consideraciones. Incluso yo mismo he contribuido con una serie de trabajos, propiciados algunos de ellos por aniversarios, eventos especiales u homenajes³. Sin olvidar tampoco la información adquirida con las restauraciones, de particular relevancia al hacer posible el descubrimiento de datos fundamentales, que hasta entonces habían permanecido ocultos⁴. También este tiempo transcurrido ha traído las muchas posibilidades que vienen con la web. Sin más, es herramienta fundamental para la investigación artística, por ejemplo para localizar imágenes, permitiendo sin dificultad relacionar y analizar las obras objeto de estudio, cuando antes podía ser un verdadero problema encontrar el material oportuno para establecer comparaciones, obligando en el mejor de los casos a ir de libro en libro y de lámina en lámina y, desde luego, sin los recursos actuales. Asimismo, deben mencionarse las publicaciones digitales, sean libros, artículos, etc., que ofrecen unas posibilidades que verdaderamente han facilitado la investigación y el estudio.

Pero, además de todas esas consideraciones, es cuestión fundamental el propio cambio experimentado en el autor, circunstancia que se comprende bien

- ² Sin pretender ser exhaustivos, se pueden citar libros como los de M.A. RAYA RAYA, *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987 (libro que incluye los retablos pontaneses de los siglos XVII y XVIII), A. VILLAR MOVELLÁN, *Las Escuelas del Barroco y la Imaginería de Puente Genil*. Córdoba, 1989, AA. VV., *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible 1595-Puente Genil-2003*. Puente Genil, 2003 y A. GÓMEZ-GUILLAMÓN MARAVER, *El escultor Juan Miguel Verdiguier*. Córdoba, 2010 (para el trabajo de este artista en Puente Genil). Entre los artículos de revista y capítulos de libro, A. AROCA LARA, “El Resucitado de Puente Genil”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba* nº 115 (1988), A. VILLAR MOVELLÁN, “Alonso de Mena, nexo de las escuelas andaluzas”. *Actas del Simposio sobre Pedro de Mena y su época*. Málaga, 1990 o G. GARCÍA LEÓN, “El Resucitado de Puente Genil, obra de Alonso de Mena y Escalante (aportación documental para el estudio de una imagen devocional)”. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* nº 5 (2016). Asimismo distintos trabajos publicados en revistas locales, caso de *El Pontón*, *Dulce Nombre*. *Cofradía de María Santísima de la Soledad y Dulce Nombre o Corpus Christi*.
- ³ J. RIVAS CARMONA, “La custodia procesional de Puente Genil. Reflexiones sobre una obra de platería del siglo XVI”. *Imafronte* nº 12-13 (1996-97 (1998)), “Las platerías parroquiales: el ejemplo de Ntra. Sra. de la Purificación de Puente Genil”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, “La Virgen de la Soledad y su Iglesia del Dulce Nombre: Historia y Arte”. *María Santísima de la Soledad. Dscientos Cincuenta Años de Devoción*. Córdoba, 2011, “La significación de los programas artísticos de las cofradías marianas: el ejemplo de las patronas de Puente Genil”. *Laboratorio de Arte* nº 25, 1 (2013), “La Capilla Dorada de Puente Genil: reflexiones sobre una fundación funeraria y devocional”, en D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ y J.J. LÓPEZ GUADALUPE MUÑOZ (eds.), *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada, 2014, “Los Fernández de Córdoba y su patronato en la parroquia de Nuestra Señora de la Purificación de Puente Genil”. *Los Fernández de Córdoba. Nobleza, hegemonía y fama*. Alcalá la Real, 2018 y “La arquitectura de la platería y el templete de la parroquia de Ntra. Sra. de la Purificación de Puente Genil”. *Estudios de Platería. San Eloy 2022*. Murcia, 2022, entre otras publicaciones.
- ⁴ Así, cabe señalar la reciente restauración de un gran cuadro de la iglesia del exconvento de San Francisco que se tenía por una representación de la Asunción, pero que en su día fue una Inmaculada, tal como confirman los símbolos marianos de la parte inferior, que para adecuarse mejor a esa otra titulación fueron tapados con unas nubes; éstas también ocultaron la firma del autor, el pintor madrileño del siglo XVII Bartolomé Román. Sobre este asunto se remite a J.M. PALENCIA CERREZO, “De Asunción a Inmaculada Concepción”. *El Pontón* nº 381 (febrero 2021) y “Una Inmaculada de Bartolomé Román en La Iglesia de La Asunción de Puente Genil”. *Revista de Semana Santa*. Puente Genil, 2022. Importante hallazgo es asimismo la pequeña nota manuscrita de 1759 encontrada en el interior del trono que hoy sirve a la imagen del Señor de la Humildad, en esa misma iglesia del exconvento de San Francisco; en ella se indica el autor de la traza –José Ruiz Rey– y el tallista –el artista lucentino Pedro de Mena Gutiérrez–. Se ha publicado en M. DELGADO TORRES, “Siguiendo la corriente del Genil. La Puente de Don Gonzalo a la llegada del Señor de la Humildad”. *Con la mano en la mejilla. En los trescientos años de la llegada del Señor de la Humildad. Puente de Don Gonzalo 1706 – Puente Genil 2006*. Puente Genil, 2007, p. 56.

teniendo en cuenta que no es lo mismo escribir un libro con 30 años que con más de 70. Por supuesto, en esa primera ocasión hubo rigor y reflexión, incluso una especial dedicación que combinó esforzado trabajo —entre el propio de campo y el estudio y análisis con la redacción de los textos— y una desbordada ilusión, pero nada que ver con la experiencia que dan los años. Ciertamente, ésta es una de las claves. Se manifiesta en un mayor y más profundo conocimiento, adquirido en todo ese tiempo con la práctica docente e investigadora. El enriquecimiento derivado de ésta no viene sólo de la completa dedicación sino también de la variedad de materias y temas trabajados. Asimismo, ese enriquecimiento se manifiesta en la adquisición de nuevas visiones, que lógicamente contribuyen a una mayor amplitud de miras.

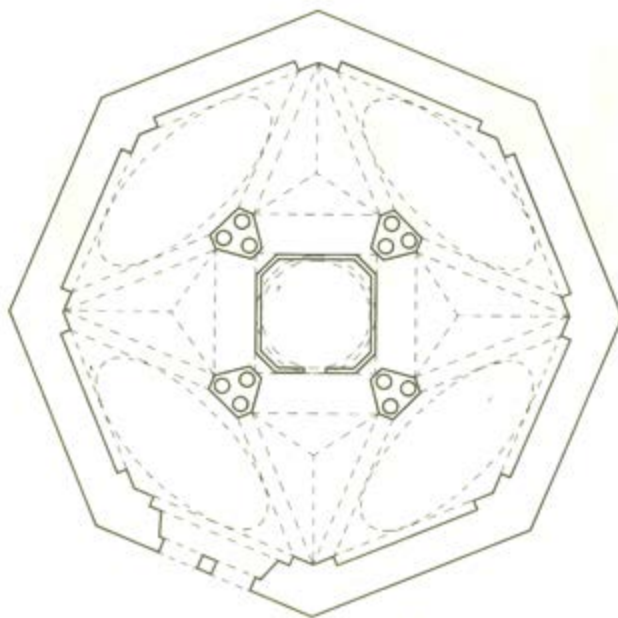
Al respecto, resulta muy oportuna la consideración de la iglesia o ermita del Calvario. Se construyó por las afueras del pueblo en los primeros años del siglo XVII, gracias a las iniciativas de un peregrino a Tierra Santa, de donde trajo planos con la intención de recrear el Santo Sepulcro de Jerusalén. Desgraciadamente, no se conserva, ya que su ruina obligó a derribarla a mediados del siglo XIX. Pero es evidente que ese templo pretendía una evocación de tan sagrado santuario, que hizo que se construyera conforme a una planta central de doble casco, presidido por una cúpula elevada en su centro mismo, según se sabe por las descripciones que dejaron unos ilustres historiadores locales de ese tiempo y que tuvieron la oportunidad de conocer el edificio antes de su derribo, dejando constancia de todos sus detalles, incluso de sus medidas⁵. Llama la atención que no fuera circular como el modelo, sino que su plan se ajustaba a un octógono —sin duda, de más fácil construcción—, que definía lo principal de su planta (lám. 1)⁶. En la versión original de *Puente Genil Monumental* esta disposición octogonal se vinculó a una serie de ejemplos de distintas etapas históricas. Cuarenta años después se reconoce un vínculo especial con la Cúpula de la Roca de Jerusalén⁷, el otro gran edificio religioso de la Ciudad Santa junto al Santo Sepulcro, que hasta ha llegado a identificarse —nada menos— con el antiguo Templo de Salomón⁸. Sin duda, la Cúpula de la Roca debió impresionar al peregrino patrocinador y pudo ver en dicho monumento una referencia. Con todo, es el Santo Sepulcro un referente principal, pues así lo acreditan detalles muy relevantes, como también se contemplan en la nueva versión. La puerta de entrada no se situaba en eje sino desplazada,

⁵ A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR y CANO, *Apuntes históricos de la Villa de Puente Genil*. Sevilla, 1.874, pp. 366 y ss.

⁶ La planta de este edificio ha sido recreada conforme a los datos conocidos por el aparejador municipal de entonces, don Francisco Márquez Marín.

⁷ Ya fue puesto de manifiesto en J. RIVAS CARMONA, “La iglesia de Jesús Nazareno y la arquitectura de la Pasión en Puente Genil”, en F. LABARGA (dir.), *Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas*. Actas del V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno. Córdoba, 2015, p. 67.

⁸ Para el particular, J.A. RAMÍREZ, *Edificios y sueños (ensayos sobre arquitectura y utopía)*. Málaga, 1983, pp. 95-104, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid, 1983, pp. 113-194 y “Evocar, reconstruir, tal vez soñar (sobre el Templo de Jerusalén en la historia de la arquitectura)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.U.M.)* vol. II (1990), pp. 131-150.



Lám. 1.- Planta reconstruida de la desaparecida iglesia del Calvario de Puente Genil (Francisco Márquez Marín).

lo que no permitía ver de entrada el epicentro del santuario, tal como ocurre en Jerusalén, donde el acceso es una puerta lateral, que tiene dos arcos, al igual que se dispuso en Puente Genil. Dentro del edificio cuatro grupos de tres columnas cada uno marcan el espacio central y sirven de sostén de la cúpula. Ciertamente, esa disposición de los grupos de columnas no deja de tener relación con lo que hay en la Anástasis, donde simbolizan los doce apóstoles y su actuación en los cuatro puntos cardinales, o sea su misión universal⁹. Desde luego, todo esto es fruto del aprendizaje acumulado en esos cuarenta años y que permite una mejor visión y comprensión de la original traza y de su simbolismo de esa desaparecida ermita. A la vez que la mayor amplitud de miras también se advierte en el interés por cuestiones relativas a los números y las proporciones.

Pero no sólo debe considerarse ese aumento de conocimientos y posibilidades, pues incluso puede tenerse por más relevante la adquisición de una mirada más crítica y reflexiva —desde luego, como consecuencia de ese mayor conocimiento y experiencia—. Esto quiere decir una contemplación más sabia y comprensiva de la obra de arte, de suerte que se revele mejor y así alcanzar una precisión que haga más eficaz y verdadero su significado como documento histórico. Desde

⁹ R. KRAUTHEIMER, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid, 1984, p. 86.



Lám. 2.- Iglesia de Jesús Nazareno de Puente Genil. Crucero.

tal perspectiva se da prioridad y protagonismo a la realidad artística, situándola por encima de otros documentos y fuentes. Ciertamente, no cabe negar el gran valor que pueden tener esas otras fuentes, como los documentos escritos, sean libros de fábrica o actas notariales, pues dan mucha luz y complementan la propia información de la obra artística. Sin embargo, no es extraño que sean tomados por suficientes e infalibles, situación que quizás esconda un no saber ver el arte y, por tanto, todo se confía al documento, lo que es más propio del simple erudito que del historiador del Arte.

Un ejemplo muy ilustrativo de todo lo dicho es la iglesia de Jesús Nazareno (lám. 2). Se tienen noticias de construcción y obra durante el siglo XVII y también hay constancia de una reedificación en la primera parte del siglo XIX, de la que dan fe los historiadores decimonónicos¹⁰, incluso existe un cuadro de ese tiempo representando a los cofrades, en el que se menciona su papel en dicha reedificación¹¹. De hecho, la cúpula y sus pechinas con yeserías de estilo Imperio

¹⁰ Así, L.M. RAMÍREZ Y DE LAS CASAS-DEZA, *Corografía Histórico-Estadística de la Provincia y Obispado de Córdoba*. Córdoba, 1842 y A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit.

¹¹ F.J. REINA JIMÉNEZ, "Del Nombre y Títulos de la Cofradía e Imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Puente Genil" y A. ILLANES VELASCO, "Pinturas de la Parroquia y Cofradía de Jesús Nazareno", en *Cofradía de Jesús*

confirman la obra de entonces. Pero tal reedificación no fue tan radical como formar un templo nuevo, según se ha creído desde el propio siglo XIX¹²; y que así se mantuvo en la edición original de *Puente Genil Monumental*. En efecto, bajo esa cúpula, el arco triunfal presenta un curioso perfil de curva y contra-curva, ondulación que se trasmite a los pilares, como es propio del siglo XVIII¹³. Aunque tal solución se relacionó con obras de esa centuria, en realidad se trata de un claro indicio de que la iglesia se construyó en el siglo XVIII¹⁴, como también confirma la disposición de la nave con amplios nichales en sus muros laterales, que prácticamente alcanzan hasta las cornisas, y pilastras toscanas entre ellos, más la típica bóveda de medio cañón con lunetos. De este modo es la iglesia de los Dolores de Córdoba, erigida en tiempos del obispo Siuri, a partir de 1728¹⁵.

No menos ilustrativo es el caso de la iglesia del Dulce Nombre, un viejo edificio mudéjar del siglo XVI; en concreto, hay que referirse a la reforma barroca del muro testero de la capilla mayor. Hay constancia documental de que se hizo el camarín en 1750. Para enmarcar su embocadura se dispuso un retablo de estípites unos años después, retablo que no abarca la totalidad del muro, dejando libres las superficies laterales, pues así lo imponía la puerta de la sacristía. Lógicamente, este vacío se rellenó recurriéndose a unas yeserías policromadas de estilo rococó. En la primera edición del libro se creyó oportuno llevar este complemento a los finales del siglo XVIII, cuando se documenta una gran obra en la iglesia. Ahora bien, la constatación del vínculo existente con las yeserías del santuario de la patrona, Ntra. Sra. de la Concepción, de una fecha próxima a 1765, ha hecho que se adelante su cronología a alrededor de esa fecha y pueda relacionarse con el artista lucentino Pedro de Mena Gutiérrez¹⁶.

Está claro que la obra de arte constituye un documento fundamental, incluso en primera instancia es una fuente de información de sí misma, ya que incorpora los datos sobre su tiempo y geografía, sobre su mensaje estilístico e iconográfico, y hasta da pistas sobre su autoría o aproxima a ella. Esto, lógicamente, obliga a saber mirar, de forma más sabia y comprensiva, según lo dicho, y con esta inteligencia descubrir toda la información que contiene. Para ello se requiere de entrenamiento, de ejercitarse. En fin, madurar la mirada necesita de su tiempo, de la experiencia que proporcionan los años, tanto por lo mucho visto como por la posibilidad de

Nazareno. *La influencia histórico-artística del Terrible. 1595-Puente Genil-2003*. Puente Genil, 2003, pp. 21 y 124, respectivamente.

¹² A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, ob. cit., p. 323.

¹³ Ver G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII*. Ars Hispaniae. Vol. XIV. Madrid, 1957, p. 308.

¹⁴ Con gran acierto, esta original solución ondulante del siglo XVIII se reprodujo en los arcos de embocadura que dan acceso a los brazos del crucero, contruidos por 1873 y 1874 (J. RIVAS CARMONA, "La iglesia de Jesús Nazareno de Puente Genil: Arquitectura y Etapas constructivas". *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible (1595 – Puente Genil- 2003)*. Puente Genil, 2003, pp. 106-107).

¹⁵ M.A. RAYA RAYA y J. RIVAS CARMONA, "El obispo Don Marcelino Siuri y la arquitectura barroca cordobesa". *Homenaje al Profesor Martín González*. Universidad de Valladolid, 1995, p. 245.

¹⁶ Más sobre esta cuestión en J. RIVAS CARMONA, "La Virgen de la Soledad y su Iglesia del Dulce Nombre: Historia y Arte". *María Santísima de la Soledad. Doscientos Cincuenta Años de Devoción*. Córdoba, 2011, pp. 21-58.

adquirir progresivamente esa mirada más perspicaz. En verdad, ésta es la idea que se deduce de reescribir tanto tiempo después, que no es otra que la paciente preparación, aunque también la esperanza de alcanzar la oportuna competencia, sobre todo con dedicación y voluntad.

Salzillo en el Pabellón de Arte Antiguo de Sevilla (1929)

Salzillo at the Pavilion of Ancient Art in Seville (1929)

JOSÉ MIGUEL LÓPEZ CASTILLO
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Abstract: Following the major European exhibitions of the late 19th century, Spain experienced a period of exaltation of the Hispanic American heritage. In this context, the 1929 Ibero-American Exposition in Seville was conceived, where art played a significant role. This study documents the works of Salzillo that were exhibited at that international event, adding value to this subject as the sculptor was considered a distinguished provincial figure, thanks to the regionalist ideals of the time.

Keywords: Ibero-American Exposition, Salzillo, Murcian art, religious sculpture.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla, celebrada desde mayo de 1929 hasta junio de 1930, fue el resultado de las proclamas que se desarrollaron en la España de finales del siglo XIX de acuerdo con las normas que marcaron los nacionalismos y regionalismos en Europa. En esta gran muestra se pretendía exhibir, a parte de los diversos asuntos relacionados con las repúblicas americanas, lo más sobresaliente de las identidades regionales del territorio español, en cuanto a sus costumbres, historia, tradiciones populares, etc. Sin duda, un apartado al que se le prestó especial atención en esta exposición fue a la exhibición de piezas artísticas de las catedrales, iglesias, ayuntamientos, conventos o colecciones privadas de todo el país. La exposición de obras de arte en aquel certamen se entendió como la heráldica identitaria de cada nación participante, así como de las regiones españolas que concursaron¹.

Albacete y Murcia participaron conjuntamente como una única región, la cual aglutinaba el territorio del antiguo reino que ambas provincias conformaron hasta el siglo XIX. De este modo, respetando la división administrativa del momento, desde la organización de aquella exposición se vio oportuno agrupar algunas provincias para que representasen los reinos históricos hispánicos en los respectivos pabellones regionales que debían construir, como fue el caso murciano. Así, las provincias de León, Salamanca y Zamora también quedaron unidas en una sola región que identificara al antiguo reino leonés, mientras que Ávila, Burgos, Logroño, Palencia, Segovia, Soria y Valladolid resultaron como la región de Castilla la Vieja, quedando estos dos espacios geográficos constituidos en un solo pabellón denominado Castilla la Vieja y León². Bajo el título de pabellón del Reino de Murcia³, se construyó un edificio en clave regionalista y de carácter efímero en el que se expuso lo que se entendió como idiosincrásico de los territorios que conformaron la región⁴, referente a asuntos industriales, enseres y mobiliario popular y algunos objetos artísticos, como, por ejemplo, los mantos bordados de las titulares de las cofradías del Paso Blanco y el Paso Azul de la Semana Santa de Lorca⁵. Al hilo de estos asuntos, no se debe pasar por alto la labor que realizó el abogado y exministro murciano Isidoro de la Cierva y Peñafiel, gran apasionado de las costumbres, cultura, historia, arte y conceptos regionalistas de su provincia. De la Cierva fue quien presidió el comité provincial murciano y el regional, y

¹ *La Verdad de Murcia*: 25 de enero de 1929.

² *Libro de Oro ibero americano. Catálogo oficial y monumental de la Exposición de Sevilla* (Catálogo). Sevilla, 1930, p. 370.

³ El apartado dedicado a la construcción del pabellón edificado por Albacete y Murcia para la Exposición de 1929 ya ha sido estudiado recientemente en E. CAMACHO CÁRDENAS y J.M. LÓPEZ CASTILLO, “El pabellón del Reino de Murcia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla”. *Laboratorio de Arte* n.º 36 (2024), pp. 379-406.

⁴ No todos los pabellones regionales que se edificaron tuvieron un carácter permanente. Muchos de los materiales que se emplearon en la construcción del pabellón del Reino de Murcia, piezas de carpintería, cerrajería o adornos, iban a ser utilizados posteriormente en la Casa Murciana que se tenía previsto construir en Murcia. A excepción del pabellón vasco y la torre de lo que fue el pabellón de Córdoba, todos los pabellones regionales y provinciales fueron derruidos durante los años siguientes de concluir la exposición. A. GRACIANI GARCÍA, “El pabellón Vasco en la Exposición Iberoamericana”. *Aparejadores: boletín del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla*, n.º 36 (1991), pp. 11-15.

⁵ *El Liberal*: 14 de mayo de 1929.

quien llevó al deseado éxito la presencia de Albacete y Murcia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla⁶.

Antes avanzar, se debe hacer constar que en este estudio se ha trabajado únicamente la participación murciana respecto al apartado artístico⁷, centrado únicamente en documentar la presencia de las esculturas del laureado escultor del Barroco murciano Francisco Salzillo y Alcaraz (1707-1783) en la exposición de Sevilla de 1929. No se ha pretendido reproducir o realizar una especie de catálogo razonado de las obras, ya que de las piezas expuestas en Sevilla no se han aportado datos relativos a estudios o análisis artísticos de las obras, pues casi todas ya han quedado estudiadas en numerosos trabajos sobre la producción artística de este escultor desde el último tercio del siglo XIX hasta la actualidad⁸. Asimismo, se expondrá en los siguientes párrafos cómo se gestionó la búsqueda de piezas artísticas en Murcia. También se añadirá un breve epígrafe en el que se desvela de manera conceptual la significancia que tuvo la imagen de este artista como marca identitaria de Murcia desde el siglo XIX, así como la importancia que algunas de sus esculturas de la Semana Santa murciana tuvieron dentro de la esfera del arte religioso español en aquel momento. Por último, se reseñarán todas las obras escultóricas de Salzillo presentadas en Sevilla, indicando la procedencia, su ubicación dentro del lugar expositivo, la constatación documental de estas piezas en los catálogos que se realizaron, junto a la identificación visual en algunos documentos fotográficos que también se adjuntan a este trabajo, dejando clara la presencia de muchas de estas en la Sala N.º7 del citado pabellón, así como los interrogantes que han surgido tras el cotejo de la documentación. Por tanto, gracias al método de investigación basado en la recopilación de documentos hemerográficos —la prensa diaria básicamente—, archivo —fotografías y actas de la Diputación de Murcia— y bibliografía en general se ha conformado todo el desarrollo del presente estudio.

Inicios y trámites en la búsqueda de obras de arte en Murcia.

Desde 1927, tras recibir el presidente de la Diputación de Murcia dos años antes la invitación del comisariado regio de la Exposición Iberoamericana para que Murcia concursase en el futuro certamen⁹, los comités provinciales de Albacete

⁶ Archivo General de la Región de Murcia (AGRM). Código de referencia MUBAM,10089/1/156.

⁷ La participación artística de Albacete en la Exposición Iberoamericana de Sevilla ya fue trabajada en L.G GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, "Patrimonio artístico albacetense en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929". *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses* n.º 25 (1989), pp. 5-66.

⁸ Algunos ejemplos de investigaciones sobre la escultura de Salzillo han quedado plasmados en las páginas de diversos estudios actuales, destacando los siguientes J. SÁNCHEZ MORENO, *Vida y obra de Francisco Salzillo (una escuela de escultura en Murcia)*. Murcia, 1945; *Huellas* (Catálogo). Murcia, 2002; C. BELDA NAVARRO, *Francisco Salzillo: la plenitud de la escultura*. Madrid, 2006; C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, 2006; G. RAMALLO ASENSIO, *Salzillo: escultor, 1707-1783*. Madrid, 2007; *Salzillo, testigo de un siglo* (Catálogo). Murcia, 2007; M.T. MARÍN TORRES, *Salzillo: imágenes para un museo*, Murcia, 2008; I. GÓMEZ DE RUEDA, *El Belén de Salzillo: capricho de un mecenas*, Murcia, 2013; *El Belén de Salzillo* (Catálogo). Murcia, 2013 y C. BELDA NAVARRO, *Estudios sobre Francisco Salzillo*, Murcia, 2015.

⁹ AGRM. Código de referencia DIP,232/12.

y Murcia ya comenzaron a trabajar en la selección de obras de arte¹⁰. A partir de 1928, la Comisión Provincial de Monumentos de Murcia, en colaboración con la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes y la comisión provincial murciana creada para la exposición, se puso manos a la obra para iniciar la búsqueda de piezas artísticas en la provincia¹¹. Asimismo, desde estos colectivos se instaba a las instituciones y particulares de Murcia, por medio de la prensa diaria, a cooperar con el préstamo de obras artísticas de relevancia para exponerlas en Sevilla¹². Dentro de esta comisión o comité, también se creó una sección de Bellas Artes, la cual estuvo presidida nuevamente por Isidoro de la Cierva¹³, quien, al igual que el resto de miembros del comité, tenía el propósito de mostrar las principales obras de arte murciano con el fin de atraer, en cierto modo, a turistas a Murcia. Sin duda, parte de esas riquezas radicaban en las esculturas de Salzillo, según las consideraciones del exministro murciano¹⁴. El beneficio del concurso debía reportar un considerable incremento de visitantes a la región, iniciando de este modo el turismo en un territorio un tanto apartado de las grandes rutas decimonónicas que iniciaron los viajeros extranjeros desde finales del siglo XVIII¹⁵. Para esto, la promoción cinematográfica de la Exposición Iberoamericana, con la realización de documentales de la regiones y ciudades españolas, también fue fundamental para este cometido turístico¹⁶.

Desde esas primeras puestas en común llevadas a cabo por las dos comisiones provinciales, comenzaron a intensificarse las reuniones entre los dos comités para la búsqueda de piezas artísticas en los pueblos y ciudades de Albacete y Murcia. En junio de 1928 la comisión regional se reunió en el palacio de la Diputación de Albacete para tratar la construcción del pabellón y, entre otros asuntos económicos, las obras de arte que debían exponerse en Sevilla. Ya se anunció en esa sesión que Albacete enviaría su último gran hallazgo artístico, un lienzo de *Cristo abrazado a la cruz* del Greco, ubicado en la parroquial de Santa Catalina de El Bonillo. Obra que no aparece reseñada en ninguno de los catálogos de la exposición, por lo que se intuye que finalmente no se expuso¹⁷. Asimismo, De la Cierva fue el principal valedor para que, en la medida de las posibilidades económicas, como de transporte, préstamos, etc., las obras cumbre de Salzillo estuviesen presentes en Sevilla, así como otras esculturas de sus discípulos o de la estela salzillesca

¹⁰ *El Liberal de Murcia*: 4 de septiembre de 1927.

¹¹ AGRM. Código de referencia MUBAM,10089/1/164.

¹² *Levante Agrario*: 15 de enero de 1928.

¹³ *El Liberal de Murcia*: 30 de marzo de 1927; *La Verdad de Murcia*: 30 de marzo de 1927 y *Levante Agrario*: 30 de marzo de 1927.

¹⁴ *El Tiempo*: 8 de septiembre de 1928.

¹⁵ *El Tiempo*: 13 de octubre de 1927 y *Levante Agrario*: 13 de octubre de 1927.

¹⁶ B. SOTO VÁZQUEZ, "Un proyecto de construcción de imagen cinematográfica de España (1923-1929): de la propaganda turística al catálogo patrimonial", en J. CÁNOVAS BELCHÍ y J.J. ALIAGA CÁRCELES (coords.), *El documental de arte en España*. Madrid, 2022, pp. 19-29.

¹⁷ Tampoco Luis García-Saúco lo cita en su estudio de las obras de arte albaceteñas que fueron llevadas al pabellón de Arte Antiguo. L.G GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, ob. cit.

como Roque López, José López, Marcos Laborda o Fernández Caro. Fue en esta reunión donde se concretó que la comisión regional de Albacete y Murcia editaría un catálogo de las obras de arte que se iban a enviar a la exposición¹⁸.

En Murcia, las labores de búsqueda *in situ* de obras artísticas se desarrollaron finalmente a partir de la primavera de 1928. Como se señaló, la sección de Bellas Artes creada para la exposición fue la encargada de estos menesteres. Esta estuvo compuesta por el ya citado Isidoro de la Cierva, como presidente, el director del Museo de Bellas Artes, Pedro Sánchez Picazo, el profesor de dibujo Cándido Banet y otros eruditos de la historia y del arte murciano como Vicente Llovera, Andrés Sobejano o José María Ibáñez García, acompañados por el fotógrafo Cristóbal Belda, quien se encargaría de realizar muchas de las fotografías de las obras de la provincia de Murcia, las cuales sirvieron para realizar la selección de estas y para incluirlas posteriormente en algunos catálogos¹⁹. Los primeros municipios fueron visitados por los citados miembros de la comisión en mayo de ese año, según se atestigua desde la prensa del momento. Se trató de los del Altiplano murciano, Jumilla y Yecla, seguidos de algunos del Noroeste de la provincia, Cehégín, Caravaca o Moratalla²⁰.

La importancia de Salzillo como marca y referente del arte murciano y la trascendencia de algunas de sus obras

De manera independiente a los diversos signos, iconos o referentes artísticos que el siglo XIX revalorizó para conformar una identidad murciana, algunas de las obras y la propia figura de Francisco Salzillo, de forma conceptual, también sirvieron de testimonio identitario con el que constituir, basándose en el arte y el artista, una marca o referente dentro de la conciencia del Regionalismo en Murcia. En este contexto, para poder conformar durante esta centuria la identidad nacional, así como la de las regiones españolas, fue necesario saber sobre qué cimentarla y sobre qué interesaba que estuviera construida, por medio de su cultura, idiosincrasia, arte, historia y, por su puesto, concretar quiénes la construyeron. Para este cometido, doctos y estudiosos murcianos, basándose en estos preceptos, vieron en Salzillo un fiel representante del arte de su provincia²¹. Esa fue la forma de interpretar y descubrir el pasado, fundamentándolo en los héroes, hazañas históricas o personajes ilustres con los que poner de relieve los méritos y la diferencia de una provincia, ya que en el devenir del progreso decimonónico se instaba, en un primer caso, a una unidad territorial, espiritual y cultural, y en

¹⁸ *El Liberal de Murcia*: 12 de junio de 1928 y *Levante Agrario*: 12 de junio de 1928.

¹⁹ En el Archivo General de la Región de Murcia se conserva una importante colección de fotografías de Cristóbal Belda. En la gran mayoría de estas se puede constatar su autoría, ya que como asegura el propio hijo del fotógrafo, el catedrático del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, Cristóbal Belda Navarro, su padre utilizaba en los fotografiados de obras de arte un damasco como fondo. En las diversas piezas artísticas fotografiadas que se encuentran en este archivo aparece presente este tejido, coincidiendo con las reseñadas en los catálogos. Este asunto constataría lo descrito en las fuentes expuestas.

²⁰ *El Tiempo*: 29 de mayo de 1928, p. 2 y *La Verdad de Murcia*: 31 de mayo de 1928, p. 2. Fuente: AMM.

²¹ M.C. DE LA PEÑA VELASCO, “Fuentes y Ponte, memoria de un tiempo”, en J. FUENTES Y PONTES (aut.), *España Mariana: provincia de Murcia*. Murcia, 2005 (ed. fac.), p. 44.

un segundo término, se intentaba definir durante ese periodo la personalidad y la singularidad del pueblo²². Previamente, en el contexto del nacionalismo isabelino, mucho más triunfalista que el desarrollado a finales del siglo XIX, se comenzó a exaltar a los héroes patrios como mecanismo para lograr una identificación con los ideales nacionales²³. Es por todos estos asuntos que Salzillo pasó a ser no solo un referente en el arte murciano del siglo XVIII y un prócer provincial, sino que también fue considerado como uno de los principales artistas de la escultura religiosa del Siglo de la Luces en España.

Con todo, y ya en el marco del último tercio del siglo XIX, grandes intelectuales, esencialmente murcianos²⁴, comenzaron a redactar en las páginas de libros, artículos y diarios locales y nacionales diversos y ricos textos sobre Salzillo, creando un ambiente cultural y de conocimiento sobre el escultor ampliamente difundido por el efecto de la prensa diaria y los semanarios de amenidades. Paralelamente, y durante ese periodo, en España también se produjo un importante renacimiento religioso, promulgado por las élites dominantes. Así, se experimentó una explosión de piedad personal proveniente de los preceptos románticos. De esta manera, las festividades religiosas tuvieron una notable resonancia, en este caso la Semana Santa fue la que se llevó la primacía y en la que se conservaba el esplendor procesional de esta religiosidad²⁵.

Asimismo, durante esta etapa también jugó un papel importante el desarrollo de los homenajes que conmemoraban los centenarios —de nacimiento o defunción— de los prohombres de las diferentes provincias de España. En este ambiente, cada provincia aportaba a la grandeza de la nación su correspondiente personaje histórico vinculado al territorio. Merced al auge de los Juegos Florales, exposiciones²⁶, discursos, estudios y certámenes literarios, en Murcia se aumentó sobremanera el conocimiento sobre la biografía del escultor. Sin embargo, las primeras exposiciones monográficas realizadas sobre Salzillo, junto a la incipiente presencia de la fotografía, fueron las que ayudaron a que fuese más fácil la contemplación de sus obras, cuando hasta el momento solo habían sido vistas por los murcianos y unos pocos visitantes²⁷. Esto supuso que en un corto periodo

²² J. VEGA, *Pasado y tradición. La construcción visual del imaginario español en el siglo XIX*. Madrid, 2016, p. 20.

²³ C. REYERO HERMOSILLA, “Cambio y crisis en el uso de la imagen política del siglo XIX en España. El papel de la alegoría, la historia y la realidad”, en F. INESTA MENA (coord.), *El arte en tiempos de cambio y crisis: y otros estudios sobre Extremadura*. Badajoz, 2011, p. 35.

²⁴ Recordemos a este respecto a los principales valedores en la construcción de la identidad murciana de la segunda mitad del siglo XIX y, asimismo, redescubridores de Francisco Salzillo. Estos fueron eruditos ya conocidos en la historiografía murciana: Javier Fuentes y Ponte, Ricardo Sánchez Madrigal —denominado como “el cantor de Salzillo y sus obras”—, Andrés Baquero Almansa, Pedro Díaz Cassou, José Martínez Tornel o José María Ibáñez García, entre otros muchos.

²⁵ A. IRIGOYEN LÓPEZ y J.J. GARCÍA HOURCADE, “La religiosidad de los murcianos en la segunda mitad del siglo XIX. El juicio de los obispos de Cartagena”, en P.M. EGEA BRUNO y J.J. GARCÍA HOURCADE, *Javier Fuentes y Ponte (1830-1903)*. Murcia, 2004, pp. 57-86.

²⁶ Véase M.V. ZARAGOZA VIDAL, “Las exposiciones homenaje a Francisco Salzillo”, en M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ (eds.), *“Yngenio et arte”: elogio, fama y fortuna de la memoria del artista*. Madrid, 2018, pp. 396-416.

²⁷ C. BELDA NAVARRO, *Salzillo, eterna memoria*. Murcia, 2007, p. 35.

de tiempo la expansión informativa sobre este artista y sus principales obras fuesen inmediatamente divulgadas al resto de España y algunos países de Europa, gracias a los medios de información de la época. Por tanto, Murcia se había sumado a la corriente decimonónica de exaltación de sus personajes ilustres. Así fue como se iniciaron las conmemoraciones de los centenarios de Salzillo (1883) o Saavedra Fajardo (1884), por ejemplo, coincidiendo con el óbito del primero y al año siguiente celebrando el natalicio del segundo. Gracias a estos eventos, en muy pocos momentos de la historia, como lo fue la del siglo XIX, las glorias del pasado iluminaron tan vivamente a una región o país²⁸.

Algunas obras de Francisco Salzillo ya habían ganado fama internacional durante toda aquella centuria. En parte, también fue la consecuencia de los diversos escritos publicados en otros países dentro de los libros de viajes de los extranjeros que visitaron el antiguo reino y posterior provincia de Murcia²⁹. Las esculturas que más se dieron a conocer durante este siglo, sin lugar a dudas, fueron las que conforman el cortejo procesional del Viernes Santo murciano y que custodia la cofradía de Jesús en su capilla o ermita privativa. Durante todo el siglo XIX, el pequeño templo murciano que servía a modo museo a esta corporación pasionaria fue visitado por un notable grupo de personalidades de la realeza y nobleza, así como artistas, escritores, políticos o eruditos en general del panorama nacional e internacional. Todos estos asuntos también fueron motivo para que la Semana Santa murciana pasase a ser una de las más conocidas en España, junto a la de Sevilla, desde el último tercio de esta centuria³⁰.

Las principales obras que por diversos motivos ganaron fama y pasaron a ser las obras cumbre del escultor murciano durante ese periodo fueron el Ángel de *La Oración en el huerto* y la *Dolorosa*, «obra maestra del gran escultor murciano»³¹, ambas esculturas pertenecientes a la citada cofradía. Del ángel mancebo se ha hablado a lo largo de la historia sobre la ambigüedad de su figura, al igual que han corrido leyendas con el fin de poder justificar su extraordinaria singularidad. Una de ellas, aludía a que fue un ángel, tomando apariencia de mendigo al que el caritativo Salzillo socorrió, el que le sirvió de modelo al escultor. Otra leyenda, en cambio, aseguraba que la propia obra fue esculpida por un ser sobrenatural³². Además de que fueron consideradas como obras destacadas, al mismo tiempo hubo otras que quedaron patentadas como tal, como la *Virgen de las Angustias*

²⁸ F. HASKELL, *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Madrid, 1994, p. 432.

²⁹ Véase C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *Viajes de extranjeros por el Reino de Murcia*, Tomos II y III. Murcia, 1996.

³⁰ La tesis doctoral de José Alberto Fernández analiza pormenorizadamente la evolución, la estética y los avatares que la Semana Santa de Murcia tuvo desde su gestación hasta su definitiva consolidación durante la segunda mitad del siglo XIX. J.A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *Estética y retórica de la Semana Santa murciana: el periodo de la Restauración como fundamento de las procesiones contemporáneas* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, Murcia, 2014.

³¹ Expresión utilizada por Federico Romero Sarachaga, escritor y libretista de la célebre zarzuela *La Rosa del Azahar*, para describir a la *Dolorosa* del Viernes Santo murciano, quien al mismo tiempo también escribió en un artículo de prensa sobre la famosa leyenda del rostro de esta escultura. *Por esos mundos*, 1 de abril de 1916, p. 387. Fuente: BNE.

³² G. RAMALLO ASENSIO, *Francisco Salzillo, escultor 1707-1783*. Murcia, 2007, p. 197.

de la cofradía de Servitas, sita en la parroquial de San Bartolomé de Murcia, o el *San Jerónimo* del monasterio de San Pedro de la Ñora (Murcia).

La *Dolorosa* del Viernes Santo también protagonizó incontables páginas de estudio como una de las obras dignas de alabar de Salzillo, pues pasó a ser el arquetipo de las dolorosas murcianas desde el siglo XVIII³³. Asimismo, esta obra también estuvo envuelta por una leyenda que ha perdurado hasta tiempos actuales. Fue Ricardo Sánchez Madrigal quien, tras una publicación en el semanario *El Álbum* en 1877³⁴, instauró la creencia de que Salzillo para tallar tan bella imagen se inspiró en el rostro de dolor de su mujer tras haberla engañado a propósito con la muerte de uno de sus vástagos. Años después, Sánchez Madrigal realizó una obra teatral con el mismo tema. Finalmente, fue la fantasía popular la que conformó y consolidó aquella leyenda, la cual fue muy diversificada en cuanto al modo de transmitirla de generación en generación³⁵. Aquella obra se puso en escena el 25 de enero de 1881³⁶.

Obras de Salzillo exhibidas en la Exposición Iberoamericana de 1929

Algunas regiones edificaron dos pabellones para la exposición de Sevilla, como el caso de las provincias vascas o las de Valencia. La doble participación vasca supuso uno de estos ejemplos, pues desde aquella región se decidió construir un pabellón denominado Palacio Museo o pabellón de las Diputaciones Vascas en donde se mostraría todo lo concerniente a la historia, arte, patrimonio o lazos culturales entre América y el País Vasco. Por otro lado, el pabellón Industrial Vasco, financiado por las cámaras de comercio, debía mostrar la industria y el comercio de la región³⁷. A diferencia del caso murciano, la comisión vasca exhibió en el citado Palacio Museo lo referente al arte de su región, donde quedaron expuestas las principales obras de los artistas vascos, con una selección de esculturas y pinturas³⁸. En el pabellón levantado por Albacete y Murcia únicamente se expusieron, en cuanto a objetos artísticos se refiere, algunos retratos de personajes importantes de las dos provincias —a día de hoy no se ha podido constatar qué cuadros fueron— y, según lo recabado hasta el momento en los documentos, los citados mantos de las cofradías lorquinas.

Para la Exposición Iberoamericana de Sevilla se construyeron dos espacios expositivos que se destinaron a la exhibición de las obras del arte español, sobresaliendo en ambos pabellones piezas del ámbito andaluz, esencialmente de Sevilla,

³³ M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Francisco Salzillo. «...Todo a moda y primor»”. *Numen: Revista de arte* n.º 2 (2008), pp. 98-119.

³⁴ *El Álbum*: 11 de mayo de 1877.

³⁵ *La Verdad de Murcia*: 16 de julio de 1920.

³⁶ *La Verdad de Murcia*: 1 de enero de 1926.

³⁷ B. CAVA MESA, “El País Vasco y su doble representación en la Exposición Iberoamericana (1929)”. *Letras de Deusto* n.º 22 (1992), pp. 127-151.

³⁸ J.J. CABRERO NIEVES, “El Palacio-Museo y el Pabellón Industrial Vasco en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929”, en B. CAVA MESA (coord. y ed.), *América en la memoria: conmemoraciones y reencuentros*, tomo I. Bilbao, 2013, pp. 563-581.

Huelva, Cádiz, Córdoba o Málaga³⁹. Estos edificios fueron los denominados pabellones de Bellas Artes, también conocido como de Renacimiento, y de Arte Antiguo, llamado asimismo como Palacio Mudéjar, en donde se brindaría al visitante la oportunidad de contemplar los tesoros de España⁴⁰. El total de las obras expuestas en estos dos pabellones alcanzó la cifra de 3.694, distribuidas 1.380 piezas en el pabellón de Bellas Artes y 2.314 en el pabellón de Arte Antiguo. Como es natural, el criterio expositivo que se utilizó en aquel momento fue el de acumulación de objetos artísticos, como ocurría en las grandes exposiciones decimonónicas. En las diferentes salas de los edificios se entremezclaban obras de diferente índole, ya que no se tenía en cuenta, por lo general, un orden científico, y estas quedaban agrupadas a la manera de decorado teatral⁴¹.

Como advertimos, las obras de arte que se seleccionaron para representar a las provincias de Albacete y Murcia estuvieron expuestas en el pabellón de Arte Antiguo. Este edificio quedó distribuido en unas galerías bajas y once salas altas con sus correspondientes galerías. El espacio que comprendía la Sala N.º 7, bajo el título de Murcia y Albacete o del Reino de Murcia⁴², fue el destinado a albergar gran parte de las esculturas, pinturas, orfebrería, textiles, etc., que las dos provincias pudieron agrupar para tener presencia artística en la muestra. Sin lugar a dudas, y como se puede comprobar en las fotografías del interior de esta sala que se adjuntan, algunas obras de Salzillo tuvieron un gran protagonismo, como fue el caso del citado *San Jerónimo* (1755) del monasterio de San Pedro de la Nõra, actualmente ubicado en el Museo de la Catedral de Murcia (lám. 1), o el ya icónico *San Juan Evangelista* (1755-1756) perteneciente a la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia, vulgo los Salzillos, que procesiona junto a los otros ocho pasos del cortejo pasional del Viernes Santo matutino (lám. 2). Estas dos esculturas estuvieron ubicadas en el centro de la sala, una frente a la otra, en sendos pedestales aislados donde el visitante podía rodearlas por todos sus frentes. Gracias a estas fotografías, se puede visionar casi en su totalidad cómo resultó la exhibición de las obras de arte de la región, además de corroborar, cotejando asimismo la información visual con la documental de los dos catálogos que se editaron⁴³, la presencia las esculturas del artista murciano llevadas hasta Sevilla.

³⁹ Según aparece en la nomenclatura de obras de arte expuestas en el catálogo del pabellón de Arte Antiguo, únicamente aparecen expuestas en este edificio obras de estas provincias de Andalucía. De Almería, Granada o Jaén no se reseña ninguna pieza. Por otro lado, además de obras de Albacete y Murcia, se exhibió en este edificio el arte de unas pocas provincias o ciudades españolas como Cuenca, Badajoz, Madrid, Oviedo, Santiago de Compostela y Zaragoza.

⁴⁰ *Exposición Ibero-Americana 1929-1930. Catálogo de la Sección de Arte Antiguo. Palacio Mudéjar* (Catálogo). Sevilla, 1930, p. 35.

⁴¹ B. NAVARRETE PRIETO, "Francisco Murillo Herrera y Diego Angulo en la Exposición de Arte Antiguo de 1929: una actuación clave para el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla", en B. NAVARRETE PRIETO (dir.), *Arte Antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*. Sevilla, 2014, pp. 67-99.

⁴² A excepción del Cabildo de la catedral de Oviedo, Albacete y Murcia fueron las dos únicas provincias a las que se les dedicó una sala exclusiva para exponer sus obras de arte.

⁴³ La comisión regional murciana quedó encargada de editar un catálogo de las obras de arte de Albacete y Murcia expuestas en Sevilla, titulado *El Reino de Murcia (Murcia-Albacete) en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla* (Catá-



Lám. 1.- Sala del Reino de Murcia en el Pabellón de Arte Antiguo, 1929. Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

Al ser prácticamente imposible agrupar en la Exposición Iberoamericana un número considerable de obras de Salzillo, pues se debía dar cabida a otros artistas y obras de diferente tipología y periodos, así como por los problemas que algunas piezas podían ocasionar en el transporte por su tamaño, el comité regional murciano decidió publicar un breve catálogo fotográfico de las principales obras documentadas de Francisco Salzillo hasta ese momento. Los periodistas Diego Sánchez Lara y Leopoldo Ayuso Vicente editaron un libretto para que estuviese presente en aquella sala que se tituló *Salzillo. Escultura pasionaria. Selección de obras del insigne imaginero murciano* (1929), y en el que aparecen fotografiados todos los pasos de la cofradía de Jesús, esculturas más importantes de Salzillo de la ciudad de Murcia y de otros municipios de la región, así como de fuera de esta, caso de la portentosa escultura de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (ca. 1745) de Huércal-Overa (Almería) o la *Virgen de las Angustias* (1762) de las Capuchinas de Alicante. Este inventario entremezcla unas extraordinarias fotografías realizadas por diversos fotógrafos del momento y otros anteriores como Moratinos, Nicolás, Almagro, Belda, Casaú, etc. Un reportaje fotográfico excepcional de las esculturas al completo y en detalle, el cual quedó dividido en cuatro capítulos basados en los datos cronológicos de realización de las obras conocidos hasta entonces: Primera época, Segunda época, Tercera época y Época indeterminada. Según atestiguaron los propios editores, la edición del catálogo se pudo realizar

logo). Murcia, 1929. Por su parte, desde Sevilla también se editó otro catálogo general donde quedan recogidas todas las piezas artísticas que se expusieron en el pabellón de Arte Antiguo, incluidas las de Albacete y Murcia, bajo el título de *Exposición Ibero-Americana 1929-1930. Catálogo de la Sección de Arte Antiguo. Palacio Mudéjar* (Catálogo). Sevilla, 1930.



Lám. 2.- Sala del Reino de Murcia en el Pabellón de Arte Antiguo, 1929. Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

gracias a las aportaciones del Ayuntamiento y Diputación de Murcia, así como del comité murciano de la Exposición Iberoamericana⁴⁴.

De las esculturas de Francisco Salzillo que se han podido documentar su presencia en la sala séptima de pabellón de Arte Antiguo de Sevilla, gracias a la documentación citada, se tiene constancia, además de las dos esculturas reseñadas anteriormente del *San Jerónimo* y el *San Juan Evangelista*, la imponente escultura del *San Antonio Abad* (1746), sita hasta la actualidad en su ermita homónima de la capital del Segura. Esta aparece situada en el espacio que hay tras el *San Jerónimo* (lám. 1), justo debajo del lienzo de *Santa Catalina de Alejandria* (1618), de Bartolomeo Cavarozzi, y al lado de la *Cruz parroquial* de plata de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Jorquera (Albacete), la cual, a su vez, se exhibió sobre el *Candelabro del cirio pascual* realizado en madera policromada y estofada en oro de la misma parroquia albaceteña. De las esculturas de los *Cuatro Santos de Cartagena* —san Fulgencio, san Isidoro, san Leandro y santa Florentina— realizados por Salzillo, y expuestos al culto en la iglesia parroquial de Santa María de Gracia de Cartagena, se seleccionó la escultura del *San Isidoro* (1755), la cual

⁴⁴ D. SÁNCHEZ LARA y L. AYUSO VICENTE (eds.), *Salzillo, Escultura pasionaria. Selección de obras del insigne imaginero murciano*. Murcia, 1929, p. 2.

coronaba el espléndido *Retablo mayor* que perteneció a la antigua ermita de San Esteban de Cenizate (Albacete), y que en la actualidad se ubica en la parroquial de Nuestra Señora de las Nieves de la misma localidad (lám. 2). Además de los dos documentos fotográficos aportados, existen otras dos fotografías que muestran otras perspectivas de la sala⁴⁵.

El *Cristo de la Agonía* (1755) de la catedral de Murcia, también conocido como *del Facistol*, fue una de las piezas artísticas que sí quedó registrada en los dos catálogos, pero pasa a ser una de las obras que ha presentado ciertas dudas a la hora de constatar su presencia en la sala del Reino de Murcia por medio de los documentos visuales. En las fotografías se aprecia que dentro de la vitrina expositiva se colocaron todas las piezas de menor tamaño: pequeñas esculturas, orfebrería, textiles y otros objetos suntuarios. Partiendo del análisis visual realizado de las cuatro fotografías existentes, se puede constatar la presencia en este expositor de tres *Crucificados* en marfil sobre cruz de madera y adornos en plata⁴⁶, un cuarto que es claramente el de *San Eloy* y otro que apenas se puede comprobar con nitidez en una de las fotografías que no se han podido incluir en este trabajo, pero que podría tratarse del *Cristo de la Agonía* de la catedral. Como ya se ha adelantado, uno de los crucificados de Salzillo que sí ha quedado clara su presencia fue el *Crucificado* de *San Eloy* (ca. 1750), expuesto dentro de la vitrina, y que en aquel momento hubo de estar ubicado en su lugar de origen en la mano del *San Eloy* de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Murcia. En la actualidad, esta pieza queda expuesta en el Museo Salzillo de la misma ciudad.

Otra de las obras que no se ha podido localizar en ninguna de las cuatro fotografías generales de la sala es la *Virgen de los Dolores* (1742) de la parroquial de Santa Catalina de Murcia, la cual sí que aparece de manera individual en otra fotografía que se conserva en el Archivo Regional de Murcia (lám. 3), probablemente cuando las obras de arte ya estaban preparadas para ser ubicadas dentro del pabellón de Arte Antiguo. Esta escultura sí que queda referenciada dentro de los dos catálogos. Probablemente, la ubicación que muestra esta fotografía corresponda a la sala contigua, es decir, la sexta, ya que detrás de esta dolorosa de Salzillo se aprecia el basamento y el primer cuerpo de una gran custodia que, tras comparativas visuales, podría ser la *Custodia* de la trianera parroquia de Santa Ana de Sevilla. Además, en el catálogo sevillano se reseña que en la Sala N.º 6 estuvieron expuestas las excepcionales custodias de las iglesias de la Magdalena y

⁴⁵ Por motivos de espacio, así como por la mala calidad de las fotografías, estas dos estampas no se han incorporado a este trabajo.

⁴⁶ En el catálogo de Murcia se registran tres crucificados realizados en marfil: el del altar mayor de la catedral de Murcia sobre cruz de ébano, otro perteneciente a la parroquial de San Juan Bautista de Casas-Ibáñez (Albacete) y un tercero perteneciente a la colección de Amancio Marín y Ruiz de Assín, de Cehegín (Murcia). En cambio, en el catálogo general de Sevilla se citan los mismos crucifijos anteriores a excepción del perteneciente a Amancio Marín que no aparece, pero se incluye otro tercer crucifijo de marfil de la parroquial de la Asunción de Almansa (Albacete) que sí apareció nombrado en el catálogo murciano. Además, hubo otro crucifijo de marfil más de la parroquial de Mahora (Albacete), aunque, según García-Saúco, este no quedó expuesto en la sala séptima. L.G GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, ob. cit., p. 55.



Lám. 3.- Archivo General de la Región de Murcia. Colección de fotografías sobre patrimonio histórico-artístico y etnográfico regional. Reportaje con varias piezas y obras de arte enviadas a la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Código de referencia FOT_NEG,090/340.

Santa Ana de la capital hispalense⁴⁷. Lo cierto es que no se ha podido concretar la presencia de la *Virgen de los Dolores* de Santa Catalina en las fotografías de la sala séptima, por lo que no sería extraño suponer que, por falta de espacio, hubiese estado expuesta en una sala cercana, o en otra galería del pabellón⁴⁸.

En cambio, en la sala de Murcia y Albacete sí que se expuso un brocado para frontal de altar que no pertenecía a las obras de arte de esta región. La pieza viene como expuesta en la sala séptima dentro del catálogo de Sevilla, pero nada se reseña en el de Murcia, y es casi con seguridad el frontal que adorna la mesa

⁴⁷ *Exposición Ibero-Americana 1929-1930. Catálogo de la Sección de Arte Antiguo...* ob. cit., p. 69.

⁴⁸ Efectivamente, se ha podido corroborar, gracias al catálogo general de Sevilla, que no todas las obras de arte de Murcia estuvieron situadas en la sala dedicada a esta región, pues en las galerías bajas se exhibieron los dos lienzos que se llevaron de la iglesia de la Merced de Murcia, *Aparición de la Virgen de las Mercedes al Rey Jaime I de Aragón* y *San Pedro Nolasco* (1634), obra de Cristóbal de Acevedo, y *Cristo dando el viático a San Pedro Nolasco* (primera mitad siglo XVII), de Lorenzo Suárez. También se expuso en ese mismo espacio el *San Homobono* (finales siglo XVIII) del escultor caravaqueño Francisco Fernández Caro, y que perteneció a la parroquia de Santiago de Lorca, el cual no ha llegado hasta nuestros días. Hubo piezas procedentes de Albacete que también quedaron expuestas en otras salas de las galerías altas del pabellón de Arte Antiguo, y fuera de la sala dedicada al arte del Reino de Murcia. En este caso, García-Saúco documentó que las obras de arte llevadas desde la población albaceteña de Mahora también se exhibieron en otros espacios de las galerías altas de este edificio. L.G GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, ob. cit., p. 55.

de altar del retablo de Cenizate. Este viene citado como un *Frontal de brocatel grana y oro* del siglo XVIII, procedente de la iglesia parroquial de San Pedro de Carmona (Sevilla)⁴⁹. Aunque no sea obra de Salzillo, sí que es importante reseñar otro ejemplo de la problemática que ha presentado el estudio de las obras de arte murcianas exhibidas en la Exposición Iberoamericana. Este es el caso de la *Santa Cecilia* (1783) de la iglesia conventual de las Agustinas de Murcia, realizada por el escultor Roque López. La pieza queda registrada en el catálogo murciano, pero no se hace referencia a esta en el de Sevilla. Tampoco aparece en ninguna de las cuatro fotografías de la sala de Murcia y Albacete, pero gracias a otra fotografía correspondiente a la sala sexta se ha podido constatar que sí estuvo ubicada junto al resto de obras, pues la perspectiva de la imagen deja ver la ubicación de esta obra en un espacio que las fotografías de la sala murciana no muestran⁵⁰.

Una de las obras que se ha considerado como de las más cercana a la estética rococó que realizó Salzillo fue el medallón de la *Virgen de la Leche* (1768), de la catedral de Murcia⁵¹. Esta pieza artística no se ha encontrado en ninguno de los documentos fotográficos existentes de la exposición que se han trabajado para este estudio, pero sí que aparece reseñada en los dos catálogos ¿Acaso pudo haber estado ubicada también en otro espacio? Lo cierto es que, hasta el momento y a juzgar por los documentos que se aportan en este trabajo, parece ser que sí llegó a estar presente en pabellón de Arte Antiguo. Con el *San Rafael* (ca. 1735) de la iglesia del antiguo hospital de San Juan de Dios de Murcia, también realizado por Salzillo, sucede lo mismo, pues aparece reseñado en los dos catálogos, pero su presencia visual, hasta el momento, no se ha podido corroborar. Otra de las obras del escultor murciano que puede acarrear ciertas dudas de si finalmente fue expuesta o no fue el *San José con el Niño* (1746) perteneciente a la iglesia parroquial de San Sebastián de Ricote (Murcia). La pieza, como ocurre con las inmediatamente citadas, no aparece en ninguna fotografía, además de que solo se hace mención a esta escultura dentro del catálogo murciano. También se reseñan en ambos catálogos dos de los cuatro *Ángeles afligidos* (1755) que acompañan en el trono a la *Dolorosa* de la cofradía de Jesús. Según el catálogo murciano, estas dos piezas estuvieron expuestas justo en los pies del *Cristo del Facistol* de la catedral de Murcia, pero como ha ocurrido con otras obras tampoco se ha podido constatar la presencia visual. En la fotografía donde aparece la vitrina de la sala (lám. 1), únicamente aparecen dos ángeles que para nada tienen que ver con los de la *Dolorosa* de Salzillo. En el resto de fotografías que captan otras perspectivas de la vitrina no aparece ningún otro angelito, pero lo cierto es que en ambos inventarios estos dos ángeles sí que aparecen reseñados⁵², por lo que se podría confirmar que también estuvieron expuestos en Sevilla. Lo que hasta

⁴⁹ *Exposición Ibero-Americana 1929-1930. Catálogo de la Sección de Arte Antiguo...* ob. cit, p. 90.

⁵⁰ B. NAVARRETE PRIETO (dir.), *Arte Antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*. Sevilla, 2014, p. 259.

⁵¹ *Huellas* (Catálogo). Murcia, 2002, p. 300.

⁵² En el catálogo general de Sevilla aparecen reseñados como tres angelitos, dos referenciados como propiedad de la cofradía de Jesús y un tercero procedente de la iglesia homónima sede de esta cofradía.

el momento no se ha podido comprobar es de dónde proceden los dos *Ángeles* expuestos dentro de la vitrina, al lado del *Crucificado de San Eloy*, ya que no se hace referencia a otros angelitos en ningún documento.

Del *Belén* (1776-1800) que la familia Riquelme encargó al escultor más importante en la Murcia del setecientos, también se llevaron algunas figurillas de las diferentes escenas que lo componen, habida cuenta de que estas pequeñas piezas fueron mucho más fáciles para el transporte. Las seis figuras, por su reducido tamaño, quedaron igualmente expuestas en la vitrina. Las seleccionadas para el concurso sevillano fueron *Pastor gaitero*, *Pastor tañendo la zanfona o gaita zamorana*, *Mendigo con capa raída*, *Vieja vendiendo huevos*, *Viejo mendigo con brasero de barro en la mano* y *Pastor desollando una oveja* (1776-1783). Todas están perfectamente identificadas en ambos catálogos, así como se ha podido comprobar la presencia en la vitrina gracias a los documentos visuales. También se expusieron tres bocetos en barro modelados por Salzillo, *Cabeza de San Francisco*, *San Mateo* y *San José* (siglo XVIII), los cuales quedaron reseñados en los catálogos y también queda corroborada su presencia en la parte inferior de la vitrina. Aunque en aquel momento se expuso como una obra anónima, se debe sumar a la nomenclatura de esculturas de Salzillo expuestas en Sevilla el *San Pedro de Alcántara* (1741) de la iglesia de San Joaquín de Cieza (Murcia). Queda constatada la presencia de esta pieza gracias a los dos catálogos y a una de las fotografías (lám. 2). La escultura estuvo expuesta en el lado derecho del retablo de Cenizate, según se mira la imagen. Gracias a los numerosos estudios realizados sobre el artista murciano, recientemente quedó confirmada que la autoría era de Francisco Salzillo⁵³. Lamentablemente, esta obra desapareció tras la contienda civil de 1936.

Para finalizar, se debe hacer constar en este trabajo que hubo identificadas en los catálogos algunas piezas escultóricas que venían asignadas como obras de Salzillo. Al pertenecer dos de ellas a colecciones particulares, según aparecen referidas en el nomenclátor artístico de la exposición, no se ha tenido constancia documental hasta el momento sobre estudios actuales que hayan podido confirmar dicha asignación, por lo que se ha visto conveniente ponerlas en la parte final de este último epígrafe como piezas que no forman parte de la producción artística del escultor murciano, pero sí que podrían estar en la esfera de sus discípulos u otros de la escuela salzillesca. Una de ellas es un *San Joaquín con la Virgen* que aparece identificado en los dos inventarios y que visualmente se puede comprobar su presencia y ubicación sobre la peana de la hornacina izquierda del retablo de Cenizate (lám. 2). Esta obra procedía de la colección particular de Ángeles González, viuda de Espinosa, de Cartagena (Murcia). De esta misma ciudad se reseña una figura de *Pastor orante* identificada también como obra de Salzillo, la cual era propiedad de Ángel Sánchez del Val. Esta última pieza viene citada únicamente en el catálogo de Sevilla, pero, por fortuna, también se puede constatar su presencia

⁵³ J.C. AGÜERA ROS y M.V. SANTIAGO GODOS, "Un San Pedro de Alcántara, un Cristo crucificado y un apostolado inéditos de Salzillo", en V. MONTOJO MONTOJO (coord.), *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús*. Murcia, 2011, pp. 163-176.

en una de las fotografías (lám. 2), apareciendo expuesta como la anterior escultura en el retablo de Cenizate en la hornacina de la derecha. También dos esculturas de *Niño Jesús* quedaron asignadas a la gubia de Salzillo, y estuvieron expuestas, según se muestra en una de las fotografías (lám. 1), en la parte baja de la vitrina de la sala, justo al lado del *Crucifijo de San Eloy*. Estas dos pequeñas esculturas procedían de la iglesia del convento de las Claras de Cieza (Murcia)⁵⁴.

Conclusiones

La problemática que, en parte, ha presentado este trabajo a la hora de documentar las obras de Salzillo en el pabellón de Arte Antiguo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, radica en que los dos catálogos existentes del certamen no muestran una uniformidad en cuanto a la relación de las obras descritas y, como bien puntualiza García-Saúco, con datos un tanto escuetos y en ocasiones imaginarios y fantasiosos⁵⁵. En el catálogo murciano, por ejemplo, aparecen obras que no se detallaron en el de Sevilla y a la inversa, así como gran cantidad de apuntes erróneos referentes a títulos, cronología, autoría, procedencia, etc., que, en algunas ocasiones, no han sido de ayuda al cometido del estudio. Las cuatro fotografías existentes de la sala séptima tampoco han dejado confirmar que algunas obras escultóricas estuvieran o no ubicadas dentro de ese espacio expositivo, esencialmente por los ángulos que muestran, dejando interrogantes visuales en ciertos espacios. Asimismo, se han revisado fotografías de otras salas del pabellón de Arte Antiguo y tampoco se han constatado otras obras ubicadas en esos espacios. Por estos motivos, no se debe pasar por alto que los dos catálogos se realizaron de acuerdo a los conocimientos de la historia del arte murciana del momento, aún con mucho por descubrir y, fundamentalmente, que corregir durante el resto del siglo XX. No obstante, este ha sido un estudio embrionario sobre la participación murciana en la exposición de Sevilla del 29, en cuanto al apartado artístico, quedando aún datos por recabar y contrastar, los cuales ayudarán *a posteriori* a dar luz a este apartado de la historia del arte murciana.

Sobre las obras de arte presentadas a la Exposición Iberoamericana, en concreto las referentes a la parte escultórica, hay que señalar que fueron todas de naturaleza religiosa, cosa que no ocurrió con el apartado pictórico que sí las hubo de temática civil, incluso en el de las artes suntuarias. Sin lugar a dudas, se puede confirmar que en el capítulo artístico de la escultura fueron las obras de Salzillo las que acapararon el mayor número de piezas y protagonismo en el pabellón de Arte Antiguo. Como también ocurrió en el pabellón construido a expensas de Albacete y Murcia, en la contribución artística para el certamen la presencia murciana fue mucho más notable que la albacetense, en cuanto a la cantidad y variedad de piezas exhibidas. Pero en términos generales, la presencia del arte del

⁵⁴ Según argumentan las actuales hermanas del convento de clarisas de aquella población, no se tiene constancia ninguna de estas dos pequeñas esculturas actualmente. A este respecto, debe recordarse que la iglesia de este convento sufrió importantes pérdidas patrimoniales tras el conflicto civil de 1936.

⁵⁵ L.G GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, ob. cit., p. 8.

conjunto regional tuvo un peso muy importante y significativo dentro del palacio Mudéjar, ya que fue la única región no andaluza que tuvo un espacio dedicado únicamente a exponer sus obras. No fue el caso de las otras salas o galerías de este edificio, en las que se entremezclaron piezas de diversos puntos de España. Finalmente, en Sevilla quedó cristalizado el nombre de Salzillo como uno de los principales referentes culturales de Murcia, que desde el siglo XIX se había comenzado a potenciar.

La destrucción del patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil y su recuperación. Los retablos mayores de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán y la ermita de Nuestra Señora del Carmen de la ciudad de Mula

The destruction of the historical-artistic heritage during the Civil War and its recovery. The main altarpieces of the church of Santo Domingo de Guzmán and the hermitage of Nuestra Señora del Carmen in the city of Mula

JUAN FERNÁNDEZ DEL TORO
ARQUITECTO TÉCNICO · AYUNTAMIENTO DE MULA
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Abstract: The present work studies the destruction of the historical-artistic heritage in the city of Mula during the last civil war, focusing on the examples of the main altarpieces of the church of Santo Domingo de Guzmán and the hermitage of Nuestra Señora del Carmen. Each of them serves as a paradigm of resilience of religious heritage in the same city, while different solutions were chosen for its recovery.

Keywords: Heritage Civil war, altarpiece, art, destruction

Introducción

A lo largo del siglo XIX se dieron en España diversos episodios anticlericales, al amparo del liberalismo que rompió con el Antiguo Régimen. No se pueden pasar por alto las dos desamortizaciones de bienes de la Iglesia, que supusieron la exclaustración religiosos y el desmantelamiento de conventos.¹ Ese fue el caso de la villa de Mula en 1836 con la desamortización de Mendizábal, que desacralizó al Convento de San Francisco. Episodio que, sin duda, merecería otro estudio en este contexto de resiliencia del patrimonio religioso.

Aquel anticlericalismo fue arraigando en algunos sectores de la sociedad como consecuencia del resentimiento surgido contra la jerarquía eclesiástica por su gran vinculación con las estructuras políticas conservadoras. Se entendía, pues, su influencia como una causa del atraso cultural y científico del país, de la corrupción de la Monarquía y del autoritarismo de la dictadura de Primo de Rivera. Tampoco ayudaba la creciente hostilidad de la Iglesia hacia el movimiento obrero y el marxismo; corrientes que cada vez aglutinaban un mayor número de elementos de clase trabajadora.

Todo ello, sumado al contexto de la II República y a la grave crisis económica sufrida en este periodo, con elevadas tasas de desempleo, supuso un caldo de cultivo propicio para la radicalización de las bases de la sociedad, asociadas en diversos partidos de ideología izquierdista, quienes desarrollaron un anticlericalismo llevado al extremo, acometiendo contra el patrimonio religioso. En Murcia, como en el resto de España, los sentimientos anticlericales se exaltan y la violencia contra la Iglesia se encona ya en los comienzos de la II República.

El 17 de abril de 1931, tan solo tres días después de ser proclamada la nueva forma de estado democrática, se da el primer episodio de ataques contra la religión católica, cuando una serie de individuos derriban en la capital una escultura de San Francisco. Sin embargo, fue el 12 de mayo de ese mismo año cuando el anticlericalismo tomó tintes de violencia extrema con el intento de incendio de diversos edificios católicos. La intervención de civiles murcianos consiguió poner freno a los desmanes y salvar los edificios, a excepción del convento de San Francisco, que fue pasto de las llamas incluido su ajuar. Por aquellas fechas, también tienen lugar algunos episodios de violencia iconoclasta, aunque sin existir, en Cartagena, Caravaca y Lorca. No ocurre lo mismo en Yécla, donde tuvieron lugar violentos altercados entre clérigos y las masas populares.²

Con el estallido de la Guerra Civil en 1936 y la desafortunada gestión que el Gobierno de la República hace de la misma, delegando la defensa a las masas de milicianos, a quienes entregaron armas y con ellas impunidad para actuar a su parecer, se dio rienda suelta al sentimiento anticlerical ya fuertemente arraigado,

¹ Sobre este asunto en Murcia, merece ser destacado el trabajo RIQUEL OLIVA, P. (2017). *La revolución contra los "Sayales". Los franciscanos murcianos entre la tragedia y la "comicidad" (1836-1876)*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.

² RABAL GARCÍA, J. L. (2023) "Violencia anticlerical en la Región de Murcia durante la República (1931-1936)" en *Aportes: Revista de historia contemporánea*, nº 111, pp. 137-170.

sobre todo entre los grupos más extremistas de la izquierda. Ya en los primeros días de la contienda se arremete contra las propiedades de la Iglesia destruyendo y saqueando templos, conventos, monasterios, etc.

Así ocurrió en la ciudad de Mula a los pocos días del comienzo de la contienda. En julio de 1936 llegó a la ciudad un grupo de milicianos de un batallón procedente de Castellón y en ella se apostó por algún tiempo.³ Durante su estancia en la localidad se dedicaron a la incautación de propiedades y a la rapiña y destrucción del patrimonio histórico-artístico de los templos. Tampoco se salvaron de las tropelías cometidas todos los símbolos religiosos del cementerio de San Ildefonso. Y no menos importante fue la quema indiscriminada del archivo de la antigua Contaduría de Hipotecas y el Notarial de Mula, en un intento vano por destruir los vínculos de propiedades con sus dueños. Solo consiguieron privar a las generaciones futuras de una ingente cantidad de información fundamental para conocer nuestro pasado, pues los propietarios poseían sus escrituras que demostraron su titularidad al acabar la guerra.

Centrándonos en el tema que nos ocupa, todos los templos de la ciudad sufrieron el saqueo y destrucción de su patrimonio mueble. Para ello, el batallón de forasteros comisionó a un dirigente muleño con un grupo de milicianos a su cargo, también de la localidad. Entre todos, saquearon los ajuares litúrgicos y destruyeron tallas, retablos y archivos de parroquias y hermandades:

«Se saquearon todas las iglesias de la localidad, destruyendo las imágenes después de despojadas de alhajas y prendas de vestir, destrozando altares y toda clase de hornamentos [sic] sagrados. Para esto se comisionó a un elemento del Frente Popular con milicianos a sus órdenes. Después de hecho el saqueo, destrucción y ocultación de las prendas de valor, el Frente Popular dejaba entrar a las turbas que terminaban de dismantelar el edificio»⁴.

El 24 de julio de 1936, la congregación de hermanas clarisas que habitaban el Real Monasterio de la Encarnación fue obligada a abandonar su morada sin más pertenencias que un fardo con lo más preciso.⁵ Tras su expulsión, iglesia y convento fueron expoliados y gran parte de sus obras de arte destruidas, entre las que figuraban imágenes de Salzillo y una Santa Clara de la archiconocida tallista Luisa Roldán, la Roldana.⁶ La misma suerte corrieron el resto de templos de la ciudad y de las aldeas como el Niño, la Puebla, Casas Nuevas y Yéchar.⁷ En la parroquia de San Miguel, tras saquear lo que se consideró oportuno, se dejó vía libre para que, hijos del mismo pueblo, destruyeran cuanto encontraron.

³ Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN). FC-CAUSA_GENERAL,1066,Exp.13

⁴ AHN. FC-CAUSA_GENERAL,1066,Exp.13

⁵ GONZÁLEZ CASTAÑO, J. (1993). *Historia del Real Monasterio de la Encarnación de religiosas clarisas de la ciudad de Mula (Murcia)*. Mula: Real Monasterio de la Encarnación y Real Academia Alfonso X el Sabio, pp. 81 y 82.

⁶ AHN, FC-CAUSA_GENERAL,1066, Exp.13. Carta de la abadesa del Monasterio, 12-VII-1942.

⁷ AHN, FC-CAUSA_GENERAL,1066, Exp.13. Carta del Comandante del puesto de Guardia Civil en Mula, 19-VI-1942.

En el centro de la plaza del Ayuntamiento, una hoguera consumió la madera, telas y papeles que horas antes conformaban el rico ajuar artístico parroquial: retablos, órgano, imágenes, cuadros, vestiduras litúrgicas, archivos, etc. ¡Todo pasto de las llamas!⁸

Como cabría esperar, en el templo parroquial de Santo Domingo de Guzmán se repite un patrón similar. En lo que respecta al retablo mayor, fue destruido casi en su totalidad. Solo quedó en su lugar una parte del cascarón correspondiente con el lado del evangelio. Del deplorable estado en que quedó el templo dejó testimonio el párroco del mismo, don Carlos López Moreno:

«[...] en la Parroquia de Santo Domingo [...] todo fue destruido, todos los objetos pertenecientes al Culto, Imágenes, todo lo que había, como igualmente 11 cálices, dos custodias y demás objetos pertenecientes al Culto; absolutamente todos, altares, retablos, entre los que se encontraba el Altar Mayor, hermosa obra de arte; encontré la iglesia cubierta de una capa de escombros de treinta centímetros de espesor.»⁹

Si la situación fue desoladora para el sacerdote al entrar a su parroquia, peor debió de ser para los hermanos de Nuestra Señora del Carmen al ver su ermita completamente arrasada. Un templo popular, construido y dotado de contenido por los hijos de Mula, destruido por los propios muleños. En el caso de Santo Domingo, como se verá, se recuperaron algunas piezas, pero en la ermita de la Virgen del Carmen apenas si se salvó un inventario que, con algunas hojas rotas, precisamente nos permite conocer una aproximación de todas las obras de arte que formaban el rico ajuar de la ermita, compuesto durante siglos. Todo fue destruido.

Frente a la actividad devastadora de los sectores más radicales de la izquierda en aquellos años de la incipiente guerra, se posicionaron elementos destacados de la cultura afines al bando Republicano, quienes promovieron la conservación del Tesoro Artístico Nacional y llevaron a cabo políticas de difusión para evitar su destrucción. Así, entre julio y agosto de 1936 se creó la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico a nivel nacional. En el caso de Murcia, a finales de agosto de ese mismo año, se creó, en paralelo, la Junta de Rescate del Tesoro Artístico, aunque de forma no gubernamental, presidida por el pintor Pedro Sánchez Picazo, entonces director del Museo Provincial, y entre cuyas filas figuraban el escultor Juan González Moreno y el fotógrafo Cristóbal Belda Navarro, quien documentó con su cámara las innumerables obras de arte que rescataron. En mayo de 1937, se formaría la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Murcia, esta vez vinculada al Gobierno de la República, la cual asumió la custodia de las obras de arte rescatadas.¹⁰

⁸ *Id.* (1999). “Sobre la vida y obra de Gregorio Boluda del Toro”, en *Murgetana*, nº 99, p. 85.

⁹ *Id.* (2000). *La iglesia parroquial de Santo Domingo de Guzmán de Mula (Murcia)*. Mula: Ayuntamiento de Mula y Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, p. 41.

¹⁰ ZAMBUDIO MORENO, A. (2021) “La impagable pero no reconocida labor de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Murcia. El caso concreto del patrimonio escultórico” en *De Arte*, 20,

A Mula llegó la primera de esas comisiones entre agosto y septiembre de 1936 y sólo pudo rescatar aquellas obras de arte que habían quedado entre los escombros o que algunas personas habían podido poner a resguardo. Pese a todo, no fueron pocas las piezas recogidas y trasladadas a los depósitos del Museo Provincial, que más tarde fueron trasladadas a la Catedral. Acabada la contienda, todas aquellas obras retornaron a su lugar de origen.

Algunas notas sobre los retablos mayores de las iglesias de Santo Domingo y de Nuestra Señora del Carmen anteriores a la Guerra Civil

La iglesia parroquial de Santo Domingo, como tantas otras, fue remozada durante los años del barroco para adaptarla a las tendencias arquitectónicas del momento. La buena situación económica que vivió la villa de Mula tras la Guerra de Sucesión y que se prolongó hasta la década de 1770 supuso un contexto económico propicio para que, el templo, consistente en una sola nave central y capillas laterales, se obrase para dotarlo de planta de cruz latina. Mas la abrupta pendiente de los terrenos a norte y mediodía impidieron la construcción de un transepto en la cabecera. La única opción fue levantarlo en los pies del templo a costa de derribar el viejo campanario. Se levantó una nueva torre en la cara norte y en el ábside que se formó, tras el nuevo crucero, a los pies de la iglesia, se formó un nuevo altar dedicado a la Virgen del Rosario.

Terminada la remodelación arquitectónica, el retablo del altar mayor quedó anticuado y se encargó la fabricación de uno nuevo al tallista José Navarro David hacia 1780. Su construcción se prolongó durante toda la década, pues terminaron los trabajos en taller en 1787 y se comenzó, entonces, su traslado y colocación en el templo, culminando en 1790.¹¹

Cuando Navarro David acomete la fabricación del retablo para Mula es un joven de apenas veinte años. Formado en el taller familiar, pues su padre era carpintero y tallista, adquiere una gran destreza en el arte de la carpintería, lo que le ha valido la consideración de ser «*la personalidad más interesante y destacada dentro del conjunto de los tallistas murcianos de finales del siglo XVIII y principios del XIX*». ¹² Llegó a ser profesor de arquitectura y adorno de la Escuela Patriótica de Dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia y se licenció como arquitecto en 1815 por la Real Academia de San Fernando, profesión que apenas pudo ejercer pues falleció al año siguiente. ¹³ Sobre el trabajo realizado por Navarro David para Mula, escribió Martínez Tornel en su *Diario de Murcia* que

pp. 179-190.

¹¹ *Ibid.*, pp. 34-38.

¹² PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1995) *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la ilustración*. Murcia: Real Academia Alfonso X, el Sabio, p. 53.

¹³ NICOLÁS GÓMEZ, D. (2004) "Un monumento a Juan de Herrera. Proyecto de un arquitecto de Murcia a principios del siglo XIX", en *Ars longa: cuadernos de arte*, nº13, pp. 89-87.

«Santo Domingo es un templo grandioso, elegante, con un magnífico y artístico retablo, tan original, que no se parece á ninguno de los que hay en las iglesias de Murcia»¹⁴

El hecho de que Martínez Tornel destaque la originalidad del retablo y lo distinga de los existentes en la capital obedece a lo tardío de su construcción y, por tanto, al estilo del mismo, muy influenciado ya por el academicismo del momento. Pese a haber sido destruido, de la Peña Velásco dejó una minuciosa descripción realizada a partir de la única fotografía conservada, la cual merece su transcripción literal:

«Adaptado a la cabecera del templo y de planta cóncava, el retablo —de un solo cuerpo y ático concebido a manera de cascarón-. constaba de banco con ménsulas en los netos que sustentaban pares de columnas de fuste estriado y orden compuesto que se proyectaban hacia la nave, sobre las que se levantaban pequeños frontones triangulares con ángeles mancebos en los derrames. Un nicho central flanqueado por columnas albergaba la talla del titular. En los intercolumbios, había motivos ornamentales compuestos por guirnaldas y marcos ovales que contenían jarrones. En los entrepaños laterales, cerrados por pilastras en los extremos, se alzaban edículos con frontones curvos. El entablamento del cuerpo se encontraba decorado con una hilera de guirnaldas enlazadas y el ático, compartimentado por nervios que delimitaban superficies prácticamente libres de ornamentación, se hundía en el centro bajo un arco ojival que cobijaba un escudo de la orden dominica sostenido por angelitos apoyados en nubes sobre las que se repartían cabecillas aladas. A los lados del arco, había pares de jarrones ubicados en los ejes donde estaban los ángeles mancebos. El tabernáculo, con planta de cruz griega y brazos formados por columnas que sostenían arcos peraltados sobre los que se alzaban frontones curvos, se remataba con una banda cuadrada de esquinas achaflanadas que sostenía un coronamiento que se iba paulatinamente estrechando en dirección cenital para terminar en un pequeño cascarón.»¹⁵»

En el caso de la ermita de Nuestra Señora del Carmen, también se llevó a cabo una remodelación desde comienzos del siglo XVII, prolongada hasta mediados de la centuria siguiente. Aunque las obras de este templo no solo se limitaron a adaptarlo a las nuevas modas arquitectónicas, sino a darle solidez a la ermita porque «estaba muy derrotada y en peligro, como habían declarado maestros alarifes» en 1677. Unos años después la hermandad acordó la construcción de un nuevo retablo «en vista de que [el existente] era antiguo y estaba muy deslucido» y se contrata con el valenciano Vicente Cortés. Sin embargo, el que llegó hasta verano de 1936 fue otro compuesto por el ebanista muleño Lorenzo del Campo, a quien se le encargó en 1799 y cuya fabricación se concluyó en 1804 por el dorador, también de la villa de Mula, Ángel Herrera.¹⁶

¹⁴ *Diario de Murcia*, 19-X-1899.

¹⁵ DE LA PEÑA VELÁSICO, C. (1992). *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785*. Murcia: Asamblea Regional y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, p. 459.

¹⁶ GARCÍA MARTÍNEZ, J. (1906). *Memoria escrita por D. Juan Martínez García (abogado) Hermano Mayor de la*

Sobre ese último retablo, obra de Lorenzo del Campo, el erudito muleño Gregorio Boluda del Toro dejó una interesante descripción en sus manuscritos:

«Es muy agradable, pero no se nota porque la pared frontal tiene á ambos lados del retablo tapices de seda roja y amarilla, encima de ellos, sobre fondo azul claro, han pintado con ocre y bermellón mezclado unos cortinajes que tiran de espalda, debajo de los tapices hay dos grandes urnas con San Elías y Santa Teresa y dado estos colorines se ven las paredes azuladas, las cornisas verdes, el arco azul y que los mármoles que imitaron son rosa, las columnas de lapislázuli ya muy negro y el conjunto resulta deplorable.¹⁷»

La recuperación de los retablos tras la Guerra Civil

El 2 de abril de 1939, al día siguiente de finalizar la guerra, volvió a la parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Mula su párroco, Carlos López Moreno, quien había abandonado la ciudad en los primeros días de la contienda. Tras su regreso comenzó una ardua labor de recuperación del templo, que se llevó a cabo durante las décadas de los cuarenta y cincuenta. Gran parte de las nuevas imágenes, en su mayoría encargadas a los escultores González Moreno y Sánchez Lozano, fueron donaciones de particulares, quienes colaboraron en la restitución de la parroquia en la medida en que fue posible. La nueva imagen del titular, Santo Domingo de Guzmán, fue obra de Juan González Moreno, donada la familia Perea en 1942.¹⁸ Con esta imagen se sustituyó a la de Santiago Baglietto, datada en 1815 y destruida en 1936.¹⁹

Destruído el retablo, el altar mayor quedó completamente desnudo. Era necesario volver a vestirlo, pero la necesidad de ejecutar obras de consolidación de la arquitectura del templo imposibilitó la contratación de un nuevo retablo. Se optó por la solución más sencilla, la cual consistió en la colocación de la nueva imagen titular de la parroquia en el nicho central, que, embebido en el muro del ábside, se había conservado como parte de la obra arquitectónica. Simulando un sencillísimo retablo de tres calles, la imagen de Santo Domingo, en cuyo nicho formaba la calle central, se acompañó de cuadros rescatados de la destrucción en 1936. Se trataba de algunas piezas de las recogidas por la Junta de Rescate del Tesoro Artístico. En la parte baja se colocaron las pinturas de la Huida a Egipto y la Adoración de los Reyes Magos, en el lado del evangelio y de la epístola respectivamente, obras de Mateo Gilarte. Ambas pinturas habían pertenecido a la colección que los Marqueses de los Vélez tenían en la capilla de su palacio de Mula. Tras la adquisición de las propiedades de los marqueses por don Alfonso

Cofradía de Nuestra Señora del Carmen, constituida en esta ciudad de Mula para ser leída al celebrar el tercer Centenario de su fundación en el mes de Febrero de 1906." Ciudad Real: Imprenta y Estereotipia de Pérez Hermanos Caballeros, pp. 38-44.

¹⁷ GONZÁLEZ CASTAÑO, J. (1991) *Aproximación a la historia de la ermita y Hermandad de Nuestra Señora del Carmen de la ciudad de Mula* (Murcia). Mula: Imprenta La Muleña, pp. 18 y 19.

¹⁸ *Id.* (2000), *op. cit.*, pp. 74 y 75.

¹⁹ *Ibid.*, p. 33.



Lám. 1.- AUTORES DESCONOCIDOS. (De izquierda a derecha) Retablos mayores de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Guzmán y de la ermita de Nuestra Señora del Carmen de la ciudad de Mula destruidos en la Guerra Civil (c. 1920 y 1933).

Chico de Guzmán, sus descendientes donaron ambas pinturas a la parroquia de Santo Domingo. Sobre ambos cuadros se dispusieron otras pinturas con forma de medio punto, que representan la Purísima y el Nacimiento de la Virgen, (lám. 1).

Con el paso del tiempo se han ido realizando cambios en el altar mayor que lo han llevado hasta su apariencia actual. En primer lugar, se restauró la parte destruida del cascarón del retablo. Obra que realizó el escultor ciezano Manuel Carrillo.²⁰ Durante las décadas de los noventa y dos mil se dotó de un mayor contenido al nuevo retablo que se iba formando gracias a las generosas donaciones del médico granadino afincado en Mula, Antonio Villena Delgado. A él debemos tres de las cuatro pinturas que actualmente acompañan a las del pintor Gilarte, formando el retablo, y que representan a San Francisco de Asís, San Antonio de Padua y Santa Rosa de Lima. La cuarta es otra pintura de Santa Rosa de Lima salvada en 1936 por la Junta de Rescate del Tesoro Artístico. Como también fueron donaciones de Villena las tallas de San Pedro y Santo Tomás de Aquino, colocadas en los extremos del retablo, y las de la Virgen y de San José dispuestas a los lados de la imagen titular para que, cada septiembre, cuando se baja al Niño del Balate a esta iglesia, formen una sagrada familia.

Precisamente con el objeto de albergar la imagen del Niño, se dotó al altar mayor de un tabernáculo en 2020. La obra fue contratada con la empresa Arte

²⁰ *Ibid.*, p. 38.

Martínez, de Guadalajara, por un importe de 34.000 €. Con todo, el altar mayor de Santo Domingo de Guzmán vuelve a contar con un retablo.

El caso de la ermita de Nuestra Señora del Carmen fue distinto. Terminada la contienda, la Hermandad comenzó una ardua labor de recuperación del ajuar del templo que ocupó sus esfuerzos económicos durante más de dos décadas.

El 6 de febrero de 1944, la Hermandad de Nuestra Señora del Carmen acuerda formar una comisión para la construcción de un nuevo retablo:

«[...] estando acordada en Cabildo general ordinario la reconstrucción del retablo del artal [sic] de esta Ermita, considera combeniente [sic] si a los reunidos les parece oportuno se nombre una Comisión de Cofrades de esta Hermandad a fin de poder llevar a efecto con más rapidez dicha reconstrucción. Comisión que pudiera encargarse de la contratación de la obra, calidad y precio de la misma, la que en su día informaría a la Hermandad del resultado de sus gestiones.»²¹

La comisión quedó formada por tres miembros de la hermandad: Francisco Pomares Moya, Francisco Piñero Piñero y Evaristo Romero Bustamante. Un año después, Pomares fue sustituido tras marchar a vivir a Madrid. En su lugar, se comisionó a Juan Martínez Soto, quien fuera alcalde de la ciudad de Mula.²²

Gracias a la labor de Romero Bustamante, quien ejercía de tesorero para la hermandad, se conserva un prolijo expediente de las cuentas formadas a raíz de la construcción del nuevo retablo. Expediente que nos ha permitido conocer, de forma pormenorizada, la identidad de los menestrales que intervinieron en la obra, todos ellos de la localidad y, suponemos, que hermanos de la Virgen. No obstante, intervino alguna empresa foránea a la hora de suministro de materiales, principalmente madera; entendemos que ante la falta de empresas locales que se dedicasen a ello.

Tras tres años de gestiones, suponemos que consiguiendo el dinero necesario, la construcción del retablo comienza en abril de 1947. La coordinación de los trabajos se encargó al maestro de obras Juan Huéscar Egea, quien dejó parte de sus honorarios como donativo a la hermandad.²³ El mismo aportó las cuadrillas de albañiles necesarias y contrató los materiales y oficios, entre los que cabe destacar a sus sobrinos, Juan y José Huéscar Escribano, como carpinteros que llevaron a cabo los trabajos de talla y composición del retablo. Carpinteros que estuvieron dedicados al tallado del retablo entre el 28 de julio y 21 de septiembre. Más adelante volverían para «*tallar ramos de madera para el retablo*». De pintar el «*retablo, camarín baranda y pilastras*» se encargó el muleño Julián Moya.²⁴ El resultado

²¹ Archivo de la Hermandad de Nuestra Señora del Carmen de Mula (AHNSCM), libro de acuerdos, acta de 06-II-1944.

²² AHNSCM, libro de acuerdos, acta de 04-II-1945.

²³ Para conocer más acerca de este maestro de obras muleño ver FERNÁNDEZ DEL TORO, J. (2024) *El Paseo de la ciudad de Mula*. Mula: Ayuntamiento de Mula, pp. 99-105.

²⁴ AHNSCM, *Cuenta detallada y justificada que D. Evaristo Romero Bustamante, como Tesorero de la Hermandad y á la vez de la Junta nombrada al efecto para la reconstrucción del Retablo Mayor de la Ermita, rinde de los gastos efectuados con motivo de dicha reconstrucción*.



Lám. 2.- AUTORES DESCONOCIDOS. (De izquierda a derecha) Altares mayores de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Guzmán y ermita de Nuestra Señora del Carmen de Mula tras la Guerra Civil (c. 1940 y c.1950).

de los trabajos fue un retablo siguiendo el patrón del destruido en la guerra. Una obra bastante fiel al original pese a haber sido ejecutado por menestrales locales que no se dedicaban a la construcción de retablos.

A finales de 1947 el retablo estaba ya listo y con la nueva talla de la Virgen, obra del escultor José M^a Sánchez Lozano, en su lugar.²⁵ Imagen que vino a sustituir a la antigua datada en 1606, cuya autoría se desconoce,²⁶ (lám. 2).

Conclusiones

El tema tratado en este trabajo, la destrucción del patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil, es una de las asignaturas pendientes en la investigación del patrimonio cultural en la Región de Murcia. Si bien se han realizado algunos estudios concretos, centrados en la labor de rescate del tesoro artístico, queda mucho por estudiar acerca de las obras perdidas durante la contienda y el proceso para la recuperación de todas aquellas que pudieron ser salvadas. En este sentido, son necesarias nuevas investigaciones a nivel regional, pero también locales.

Con el presente estudio, se ha tratado de ofrecer al lector una somera idea del proceso de destrucción sufrido en Mula en los primeros días de la contienda de 1936, centrando la atención en dos ejemplos de retablos mayores de dos tem-

²⁵ GARCÍA SAMPER, M. (2017) *La obra escultórica de Sánchez Lozano en la Hermandad de Nuestra Señora del Carmen de la ciudad de Mula*. Mula: Hermandad de Nuestra Señora del Carmen de la ciudad de Mula y Ayuntamiento de Mula, pp. 12-14.

²⁶ GARCÍA MARTÍNEZ, J. (1906), *op. cit.*, p. 42.

plos distintos: la iglesia parroquial de Santo Domingo de Guzmán y la ermita de Nuestra Señora del Carmen. Con ellos se ha puesto de manifiesto cómo, tras la guerra, se produjo un proceso de recuperación del patrimonio religioso en la medida en que las posibilidades de cada comunidad lo permitieron. En los ejemplos elegidos se pueden hallar dos casos distintos de resiliencia del patrimonio religioso. Mientras que en el caso de Santo Domingo se optó por acondicionar el altar mayor con obras de arte rescatadas durante la guerra, aunque nunca pertenecieron al retablo; en la ermita del Carmen se decidió reconstruir el retablo siguiendo el destruido como patrón.

Lejos de quedar agotado el tema de la destrucción del patrimonio religioso, además de civil, durante la guerra de 1936 en Mula, se abre una línea de investigación que merece ser continuada y estudiada para dar a conocer la riqueza de las obras de arte perdidas y que durante siglos constituyeron los ricos ajuares de los templos muleños. Todo ello sin dejar de lado el estudio desde los puntos de vista social y político que merece el tema en cuestión para comprender cómo y por qué ocurrió ese proceso de destrucción y su contexto.

Significación histórica y material del patrimonio suntuario religioso y devocional de Caravaca de la Cruz: de la Edad Media al siglo XXI

Historical and Material Significance of the Religious and Devotional Sumptuary
Heritage of Caravaca de la Cruz: From the Middle Ages to the 21st Century

IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA Y MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Abstract: The historical and material significance of the religious and devotional sumptuary heritage of Caravaca de la Cruz is analyzed from the Middle Ages to the present day, focusing on the importance of liturgical furnishings as a testament to the intersection of faith, culture, and identity. The study highlights their function within worship and their evolution in relation to historical and artistic transformations. Likewise, it examines the role of the Order of Santiago in overseeing and enhancing these assets, as well as the significance of local silverwork in shaping Caravaca's sacred art. Through an analysis of the collections housed in the Church of El Salvador and the Sanctuary of the Holy Cross, the text provides a comprehensive perspective on the symbolic and material value of these objects in the construction of religiosity and the city's cultural heritage.

Keywords: Caravaca de la Cruz; Liturgical Furnishings; Material Culture; Religious Heritage; Sacred Art

Objeto, culto y materialidad

La interpretación y el estudio del patrimonio suntuario religioso y devocional representan un compromiso con la conservación del legado histórico y material de una comunidad. Y al mismo tiempo también constituyen una vía privilegiada para desentrañar las complejas interacciones entre la fe, la cultura y la identidad a lo largo del tiempo. En este marco, Caravaca de la Cruz (Región de Murcia) se erige como un escenario excepcional para explorar estas dinámicas, pues su historia está íntimamente ligada al culto y veneración de una de las más insignes reliquias de la cristiandad, la Santa y Vera Cruz. Su presencia ha impregnado cada aspecto de la vida en la ciudad desde la Edad Media hasta la contemporaneidad, confiriéndole una dimensión de trascendencia que desborda lo estrictamente local para proyectarse en el ámbito de la religiosidad universal.

Al abordar la significación histórica y material de este legado, vinculado tanto a la liturgia como al fervor devocional, es imprescindible trascender su apreciación meramente estética o formal para comprender su papel como depositario de memorias colectivas y testimonio vivo de la intersección entre lo sagrado y el mundo civil¹. Este enfoque permite desentrañar las múltiples capas de significado que envuelven los objetos rituales y las prácticas devocionales asociadas al culto de la Santa Cruz, desde su simbolismo religioso hasta su influencia en la configuración de identidades individuales y colectivas². Estas manifestaciones, materializadas en un rico y variado ajuar litúrgico, responden a la solemnidad inherente al ceremonial católico y a la evolución de los cánones estéticos, las rúbricas y las sensibilidades que han modelado su significado a lo largo del tiempo. Su análisis permite advertir la impronta de los grandes movimientos políticos, sociales y religiosos en la configuración de estos objetos, cuya materialidad evidencia la transformación de los espacios que los acogen y la función simbólica que han desempeñado en distintos contextos. Su permanencia dentro del entramado cultural e histórico los vincula estrechamente con la construcción de narrativas históricas y con los procesos de poder que han definido el devenir de las sociedades en las que han estado insertos. Su continuidad en el tiempo garantiza su influencia en la contemporaneidad, donde siguen generando significados, enriqueciendo el patrimonio y proyectando nuevas lecturas dentro del ámbito de la cultura y la memoria colectiva.

En este sentido, el estudio del legado suntuario de Caravaca de la Cruz debe abarcar tanto su documentación y análisis dentro del contexto histórico en el que surgió como la reflexión sobre su pertinencia en la actualidad y su potencial para fomentar diálogos interculturales y promover el entendimiento mutuo en una

¹ R. MARTÍNEZ CÁRDENAS, "Relevancia de los aspectos religiosos y espirituales como componentes del Patrimonio Inmaterial". *Journal of Tourism and Heritage Research*, nº 5 (2022), pp. 136-152.

² I. J. GARCÍA ZAPATA, "La imagen de una reliquia: la platería y otras artes del metal al servicio de la devoción de la Santísima Vera Cruz de Caravaca 'Blasón grande de estos reinos'". *Toletana: cuestiones de Teología e Historia*, nº 32 (2015), pp. 289-307.

sociedad cada vez más diversa y globalizada³. Este patrimonio revela las complejas interacciones entre lo local y lo global, evidenciando los múltiples intercambios artísticos, comerciales y culturales que han modelado su identidad a lo largo de los siglos. La incorporación de elementos estilísticos, técnicas y materiales procedentes de diversas regiones y períodos históricos pone de manifiesto una notable capacidad de adaptación y sincretismo, que ha definido la cultura caravaqueña en su relación con influencias externas. En un territorio donde tales interrelaciones han sido constantes y han generado dinámicas de transformación, la materialidad de estos bienes patrimoniales testimonia la riqueza de un legado configurado por la confluencia de tradiciones, la asimilación de novedades y la continua reinterpretación de modelos, en un proceso de construcción cultural ininterrumpido.

Además, estos objetos, junto con los espacios religiosos en los que se encuentran contextualizados, forman parte de un entramado patrimonial cuya relevancia trasciende la dimensión histórica, pues continúan desempeñando un papel esencial en la vida cultural y social de la comunidad. A través de las festividades religiosas, los rituales devocionales y los procesos de adquisición, transformación, conservación y restauración, se manifiesta la vigencia de este legado, cuya influencia sigue siendo determinante en la configuración de la identidad local. Su valor no reside únicamente en su condición de testimonio de la fe y la devoción de generaciones pasadas, sino en su capacidad para reflejar la riqueza y complejidad de la cultura material de su tiempo, evidenciando las dinámicas simbólicas, estéticas y funcionales que han definido su existencia. Su estudio y preservación resultan imprescindibles para comprender no solo la historia de este territorio, sino también los procesos que han modelado su idiosincrasia a lo largo de los siglos, permitiendo nuevas aproximaciones a las interacciones entre el arte, la sociedad y las tradiciones que han dado forma a su evolución⁴.

Analizar estas cuestiones desde una perspectiva rigurosa y multidimensional exige centrar el análisis en las colecciones patrimoniales conservadas en dos templos esenciales: la iglesia parroquial de El Salvador y el santuario donde se custodia la Santa Cruz. Este enfoque se justifica por razones de peso que evidencian su relevancia en el contexto del patrimonio religioso de la ciudad. Por una parte, el templo de El Salvador, como epicentro del culto en Caravaca, ha desempeñado un papel determinante en la vida espiritual y social de la comunidad a lo largo de los siglos⁵. Su condición de sede del poder eclesiástico, bajo la tutela de la Orden de Santiago, lo convierte en un enclave fundamental para el estudio del patrimonio litúrgico y devocional de la localidad. Sus colecciones ofrecen un

³ R. VILÀ, M. BURGUET, A. ESCOFER y M. J. RUBIO, "Hacia el diálogo intercultural e interreligioso. Necesidades normativas para una gestión de la diversidad religiosa en el espacio público", en A. GENTILE (coord.), *Actas oficiales del V Congreso de la Red Española de Política Social. Desigualdad y democracia: políticas públicas e innovación social*. Barcelona, 2015, pp. 1087-1106.

⁴ C. GIL DE ARRIBA, "Turismo religioso y el valor sagrado de los lugares: simbología identitaria y patrimonialización del monasterio de Santo Toribio de Liébana (Cantabria)". *Cuadernos de Turismo*, nº 18 (2006), pp. 72-102.

⁵ G. SÁNCHEZ ROMERO, *El templo de El Salvador, Caravaca de la Cruz (Murcia)*. Caravaca de la Cruz, 2003.

panorama privilegiado de la riqueza material y simbólica vinculada al ejercicio de la autoridad religiosa en la capital de la encomienda⁶.

Igualmente, el santuario donde se venera la Santa Cruz representa otro hito dentro del panorama caravaqueño. La presencia de esta insigne reliquia convirtió a dicho recinto, desde fechas muy tempranas, en un centro de peregrinación y devoción de alcance internacional⁷. El estudio del ajuar vinculado a este enclave ofrece, por tanto, una perspectiva inigualable para comprender la intensidad del fervor religioso que suscitó la legendaria reliquia, así como su impacto en la práctica y la experiencia devocional de los fieles a lo largo de los siglos.

Y el análisis comparativo de las colecciones de ambos templos permite, en suma, alcanzar una comprensión más profunda y matizada del patrimonio santuario religioso de Caravaca de la Cruz. Las divergencias y convergencias entre los conjuntos artísticos y litúrgicos de ambos espacios proporcionan claves esenciales para desentrañar las múltiples dimensiones del culto en la ciudad, además de arrojar luz sobre las complejas relaciones entre la Iglesia, la Orden de Santiago y la sociedad murciana en el devenir histórico.

A todo ello se suma el papel preeminente que la ciudad ha desempeñado a lo largo de los siglos como centro de referencia espiritual para los territorios colindantes, particularmente para las encomiendas santiaguistas que conformaban una vasta comarca en torno a la antigua bailía caravaqueña⁸. En efecto, a diferencia de otras villas bajo la jurisdicción de la Orden de Santiago en el antiguo reino de Murcia⁹—como Segura, Yeste, Moratalla, Férez o Socovos¹⁰—, Caravaca se erigió, a partir de la segunda mitad del siglo XIV y con la presencia de los Fajardo¹¹, en cabeza de un extenso territorio, bastión estratégico frente a la amenaza nazarí y sede de una influyente vicaría. Su progresiva autonomía, resultado de su distancia respecto a las grandes ciudades del reino, la consolidación de una élite social y el crecimiento económico y demográfico que experimentó, unido a la particularidad de haber sido elegida por la divinidad para custodiar la Santa Cruz, cimentaron su prestigio y legitimaron su vocación como centro de poder y de gobierno en la región.

De este modo, el estudio del patrimonio santuario religioso y devocional de Caravaca de la Cruz trasciende el ámbito del análisis histórico-artístico para

⁶ I. POZO MARTÍNEZ, “La Iglesia parroquial del Salvador, Caravaca (Murcia)”. *Murgetana*, nº 106 (2002), pp. 37-67.

⁷ G. SÁNCHEZ ROMERO, “Ensayo histórico sobre el acontecimiento religioso de la Vera Cruz de Caravaca y su santuario”. *Murgetana*, nº 104 (2001), pp. 43-89 y A. BELMONTE AIX, “La Cruz de Caravaca: Historia e importancia en el devenir de la ciudad”. *Alquipir*, nº 18 (2023), pp. 25-32.

⁸ D. MARTÍN RUIZ DE ASSÍN, “La incorporación de Caravaca a la orden de Santiago”. *Miscelánea Medieval Murciana*, nº 36 (2013), pp. 85-103.

⁹ G. SÁNCHEZ ROMERO, “La Vicaría de la Orden de Santiago en el Noroeste de la Región de Murcia. Sus relaciones con el Obispado de Cartagena y el Concejo de Caravaca un conflicto centenario”. *Murgetana*, nº 110 (2004), pp. 71-98.

¹⁰ M. RODRÍGUEZ LLOPIS, *Señoríos y feudalismo en el Reino de Murcia: los dominios de la Orden de Santiago entre 1440-1515*. Murcia, 1986.

¹¹ I. POZO MARTÍNEZ “Comendadores y alcaides de Caravaca durante la Edad Media. Cronología y noticias diversas”. *Murgetana*, nº 125 (2011), pp. 9-84.

convertirse en una clave de lectura privilegiada de los procesos históricos, religiosos y culturales que han dado forma a la identidad de la ciudad a lo largo de los siglos. En este sentido, más que un simple legado material, se trata de un patrimonio vivo, cuya preservación y comprensión resultan esenciales para la proyección futura de Caravaca como lugar de memoria, de fe y de encuentro entre tradiciones y comunidades. Esa función jerárquica y preeminente dentro del ordenamiento urbano del territorio santiaguista murciano determinó que la villa de Caravaca experimentara un desarrollo artístico progresivo, propiciando el arraigo y la consolidación de oficios de prestigio. Entre ellos, la platería alcanzó una especial relevancia, con talleres que adquirieron notable pujanza a lo largo del tiempo, hasta situar a Caravaca, junto con Murcia y Lorca, entre los principales centros de producción de obras en metales preciosos dentro de la diócesis de Cartagena. Este florecimiento respondió, en buena medida, al auge del culto a la Santa y Vera Cruz, cuya creciente centralidad estimuló la demanda de piezas suntuarias destinadas a la liturgia y a la devoción.

En efecto, los plateros caravaqueños concentraron su labor, en primer término, en la producción de piezas destinadas al ajuar del santuario, epicentro del fervor religioso de la villa y punto de atracción para devotos y peregrinos. No obstante, su actividad no se limitó exclusivamente a este ámbito, pues también dejaron su impronta en la ornamentación litúrgica de otros templos de la ciudad, en particular de la parroquia de El Salvador, cuya importancia eclesiástica y social la convertía en un destino privilegiado para la aplicación de su maestría. Asimismo, los productos de estos talleres trascendieron el ámbito local, encontrando presencia en diversas iglesias y enclaves cercanos, siempre dentro de la jurisdicción de la Orden de Santiago, lo que confirma el carácter expansivo de su influencia en el arte santuario del sureste peninsular¹².

El proceso de configuración de estos ajuares religiosos estuvo marcado por la rigurosa supervisión de la Orden de Santiago, cuya casa madre, el monasterio de Uclés, ejercía un control exhaustivo sobre los bienes y ornamentos de sus parroquias. Esta tutela, que respondía tanto a razones litúrgicas como administrativas, se materializaba en un sistema de inspección y regulación que garantizaba el mantenimiento, el decoro y la dignidad de los templos y sus bienes muebles. Para ello, la Orden desplegaba una estructura de visitas periódicas, ejecutadas con la minuciosidad propia de las inspecciones episcopales, a través de las cuales se fiscalizaban de manera meticulosa el estado artístico y económico de cada parroquia¹³. Las visitas, concebidas dentro de un sistema normativo preciso, respondían a la necesidad de garantizar la correcta conservación del patrimonio litúrgico y la adecuación de los espacios sagrados a los preceptos del culto. La documentación generada, en forma de inventarios y mandatos, permitía ejercer

¹² Sobre esta cuestión, véase I. J. GARCÍA ZAPATA, *El arte de la platería en Murcia: estudio histórico-jurídico de la corporación*. Madrid, 2020.

¹³ I. M. ORTIZ RICO, "Los libros de visitas de órdenes militares como fuentes historiográficas. La orden de Santiago en Castilla-La Mancha", en *La investigación y las fuentes documentales de los archivos*. Guadalajara, 1996, pp. 1101-1112.

un control efectivo sobre el estado del ajuar eclesiástico y, al mismo tiempo, se configuraba como una herramienta de gestión patrimonial que orientaba la adquisición de nuevas piezas y la restauración de las existentes. En este contexto, la labor de los visitadores trascendía la mera supervisión, ya que se enmarcaba en un proceso más amplio de planificación y regulación del ornato sacro, poniendo de manifiesto la interrelación entre funcionalidad, jerarquía e imagen dentro del universo simbólico de la Iglesia.

Junto a la figura de los visitadores, desempeñaba un papel crucial el mayordomo, funcionario designado por cada concejo, cuya responsabilidad era la administración de los bienes de la fábrica de la iglesia. Actuaba como intermediario entre los visitadores y los artistas, garantizando la ejecución de las disposiciones emanadas de las inspecciones y gestionando los recursos destinados al embellecimiento y ornato del templo. Su labor resultaba esencial para la operatividad del sistema, pues permitía que las parroquias santiaguistas mantuvieran una autonomía plena respecto a la autoridad diocesana, reservándose el obispo únicamente la administración de los sacramentos.

Este modelo organizativo evidencia la singularidad de la jurisdicción santiaguista y su impacto en la configuración del patrimonio religioso de Caravaca y su entorno. A través de este sistema, la villa no solo se consolidó como un centro de producción de platería de primer orden, pues también afianzó su papel como enclave estratégico en el tejido religioso y económico del sureste peninsular, proyectando su influencia más allá de los límites de su encomienda y perpetuando un legado que, aún hoy, forma parte del acervo cultural de la ciudad.

Las artes suntuarias en un territorio de frontera

La documentación generada a raíz de las inspecciones periódicas llevadas a cabo por la Orden de Santiago en sus encomiendas y posesiones ofrece una valiosa perspectiva para comprender la realidad tardo medieval del territorio¹⁴. Esta etapa estuvo, como es lógico, determinada por la condición de frontera con el reino de Granada, un factor que restringió la proliferación de grandes manifestaciones suntuarias y limitó los recursos disponibles para el desarrollo de un ajuar litúrgico ostentoso. En este contexto, la economía de medios impuso la necesidad de atender únicamente los requerimientos imprescindibles para el ceremonial religioso y litúrgico, ajustándose a las posibilidades de una población en constante estado de alerta¹⁵.

Un punto de partida fundamental para conocer el ajuar eclesiástico de finales del siglo XV lo proporciona la visita realizada en 1480 por los visitadores de la Orden, Santiago Fernando de Pineda y Juan Martínez. Según el inventario de aquel año, la parroquia contaba ya con una cruz de plata blanca de ocho mar-

¹⁴ J. A. EIROA RODRÍGUEZ, *Las visitas de la Orden de Santiago a los territorios de la Región de Murcia en el siglo XV*. Murcia, 2006.

¹⁵ Para el estudio de la economía de la Iglesia en el Reino de Murcia en el siglo XVI, véase: C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Arquitectura, Economía e Iglesia en el siglo XVI (Murcia y su entorno)*. Madrid, 1987, pp. 55-68.

cos de peso, otra cruz de plata quebrada de unos seis marcos y una custodia de plata de aproximadamente cuatro marcos¹⁶. A ello se sumaban un incensario, una naveta, unas ampollas y tres cálices con sus patenas, dos de ellos dorados, con un peso total de unos diez marcos. Este conjunto, tal como se recoge en los registros de la época, formaba parte del ajuar destinado tanto al culto parroquial como a las ceremonias vinculadas a la veneración de la Vera Cruz en la capilla de la fortaleza. La visita de 1494 ratifica esta doble funcionalidad, al consignar las mismas piezas dentro del inventario de la capilla, mientras que en la parroquia únicamente se mencionaban la cruz de plata grande, la custodia y una suma de cinco mil maravedís, legado de Rodrigo Marín para la hechura de un cáliz. Estos fondos, cuya administración quedaba en manos del mayordomo Juan de Chinchilla, evidencian el carácter regulado de la gestión eclesiástica y la función de las visitas como mecanismo de supervisión y control del patrimonio litúrgico, en un momento en que las dotaciones de los templos respondían a un complejo entramado de donaciones, encargos y disposiciones testamentarias que garantizaban la continuidad del culto y la dignificación del espacio sacro.¹⁷

La visita de 1507, llevada a cabo por Diego Fernández de Córdoba y Alonso Martínez Salido, aporta nuevos datos sobre la evolución del ajuar eclesiástico en este periodo. En ella se precisa que la cruz de plata contaba con un Crucificado y presentaba partes sobredoradas, mientras que la custodia tenía como remate una cruz dorada. Asimismo, se menciona un cáliz con patena de marco y medio de peso, que posiblemente ya era propiedad de la parroquia y cuya fabricación podría haberse materializado gracias a la donación anteriormente indicada. Esta hipótesis se refuerza al constatar que, en el inventario de la plata de la Vera Cruz, seguían figurando los tres cálices antiguos¹⁸. No obstante, será en el santuario donde se verifiquen y materialicen las empresas más relevantes de la platería gótica, impulsadas por las grandes dádivas en honor a la reliquia.

Un ejemplo significativo de estas donaciones lo constituye la arqueta relicario otorgada en 1390 por el maestre de la Orden de Santiago, Lorenzo Suárez de Figueroa¹⁹. La pieza (lám. 1), elaborada en plata blanca y sobredorada con esmaltes rojos y blancos—hoy desaparecidos—, poseía una estructura rectangular que, al abrirse, adoptaba la disposición de un tríptico medieval. Cerrada, exhibía dos láminas principales decoradas con motivos inscritos en un arco de medio punto, en cuyo interior se disponían diversas casillas que albergaban elementos como las armas de la familia del maestre y las cruces de Santiago y de Caravaca. Esta última constituye, además, la representación más antigua de la Cruz murciana conocida

¹⁶ D. MARÍN RUIZ DE ASSÍN, “Las visitas de la Orden de Santiago a Caravaca, 1468-1507”, en *Estudios de Historia de Caravaca. Homenaje al profesor Emilio Sáez*. Murcia, 1998, p. 187.

¹⁷ Ibidem, p. 203.

¹⁸ Ibidem, pp. 292 y 301.

¹⁹ J. A. MELGARES GUERRERO, “Arcas, estuches y relicarios de la Santísima Cruz”. *Revista de las Fiestas de Caravaca* s.n. (1996), s.p. e I. POZO MARTÍNEZ, “Donantes y limosnas a la Santa Vera Cruz de Caravaca (SS. XIV-XIX)”. *Murgetana*, nº 118 (2008), pp. 55-74.

hasta la fecha. En los laterales, la arqueta incluía una inscripción conmemorativa del donante: DOMINE LAURENTII ÇUAERIIDE FIEGUEROA INRETAU-RI CRUCE TECAM PRECEPII UERII NOTUUM. La categoría de la obra permite suponer que fue encargada en un centro platero foráneo, posiblemente en Toledo, dada la inexistencia de un taller murciano con capacidad para ejecutar una pieza de tal complejidad técnica y estilística²⁰.

Otra arqueta, en este caso de marfil y con forma de cofre, también se menciona en los registros. Su origen foráneo parece indiscutible, y, aunque su paradero es desconocido, se sabe que estaba historiada con escenas del Nacimiento y la Pasión de Cristo, sirviendo de receptáculo para la arqueta donada por Suárez de Figueroa²¹. Junto a estos objetos, destacan otras ofrendas de gran valor destinadas a la decoración de la capilla de la Vera Cruz, como las lámparas de plata. La primera de ellas, documentada en 1376, fue donada por el sevillano Alonso Martín, quien, según la tradición, vio curada su ceguera tras venerar la reliquia²². A esta le seguiría la que en 1488 ofreció el Rey Católico con motivo de su visita a Caravaca durante su estancia en Murcia²³, acompañado por la reina Isabel y toda la corte²⁴.

El obsequio del monarca aragonés no se limitó a la lámpara, que siglos después sería reformada en su totalidad por el platero caravaqueño Lorenzo Valdivieso²⁵. A esta donación se sumó un juego de ornamentos litúrgicos confeccionados en terciopelo carmesí picholado (picado), bordados con imaginería y escudos reales, que incluía una casulla, dalmáticas y una capa pluvial. Es posible que este conjunto fuera complementado con un frontal de altar, siguiendo las prácticas de donación de la época. Tales trabajos, dada la presencia de los Reyes Católicos en Murcia, pudieron haberse ejecutado en la propia ciudad por bordadores vinculados a la casa real²⁶, pues ya en aquel entonces esta profesión estaba regulada y oficializada como parte del séquito de los monarcas españoles²⁷. De hecho, existen noticias documentales de un maestro Xáques, bordador asentado en Toledo al servicio del rey Fernando, quien habría sido el responsable del bordado del rico frontal que el Católico donó a la catedral de Murcia durante su estancia en la ciudad²⁸. Estas vestiduras vinieron a enriquecer el ajuar de la capilla del castillo, que, en

²⁰ D. MARÍN RUIZ DE ASSÍN, "Dos donaciones a la Vera Cruz". *Revista de las Fiestas de Caravaca* s.n. (1996), s.p.

²¹ D. MARÍN RUIZ DE ASSÍN, "Una estauroteca bizantina en el Reino de Murcia en la Edad Media". *Murgetana*, nº 111 (2004), pp. 15-45.

²² J. ROBLES CORBALÁN, *El misterioso aparecimiento de la santísima Cruz de Carauaca: por cuya virtud los enfermos alcançan salud, los afligidos consuelo*. Madrid, 1658, f. 79v.

²³ F. FERNÁNDEZ GARCÍA, *La visita del Rey Fernando El Católico a Caravaca*. *El Noroeste. Periódico de las Comarcas del Noroeste y Río Mula de la Región de Murcia*: 16 de octubre de 2013. <https://elnoroestedigital.com/la-visita-del-rey-fernando-el-catolico-a-caravaca-2/> (consultado: 5 de enero de 2025).

²⁴ R. MELLADO PÉREZ, "Ecos y reflejos de la estancia de los Reyes Católicos en Murcia (1488)", en J. J. GARCÍA HOURCADE, *Memoria de Isabel la Católica*. Murcia, 2005, pp. 129-158.

²⁵ Archivo General de la Región de Murcia (en adelante AGRM). Not. 7568, ff. 343r a 345r.

²⁶ M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997.

²⁷ Nueva Recopilación de las leyes de España. Libro IX, Tit. 18, ley XXV, Real Orden de 10 de diciembre de 1491.

²⁸ M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto...* ob. cit., p. 44.

las últimas décadas del siglo XV, al igual que el de la parroquia, evidenciaba una convivencia entre tejidos de procedencia cristiana y musulmana, un fenómeno habitual en las sacristías castellanas medievales.

En efecto, el lujo y la ostentación en los reinos cristianos de la época se sustentaban, en gran medida, en la adquisición de manufacturas textiles andalusíes, cuya comercialización y apropiación se llevaba a cabo por diversas vías. Como ha señalado Rodríguez Peinado, las sedas y tejidos de las ciudades andalusíes se convirtieron en los objetos más preciados de los ajuares áulicos y eclesiásticos, dotando de esplendor tanto a la realeza como a los espacios sagrados²⁹. La adaptación de telas islámicas a ornamentos cristianos era una práctica extendida en las principales catedrales y templos de Europa que lograban acceder a estos ricos tejidos³⁰. Este fenómeno explica la abundante presencia en Caravaca de vestiduras, paños y palias elaboradas en zarzahán, un tafetán de seda dispuesto en franjas de colores, característico de las manufacturas islámicas del siglo XV. La proximidad geográfica al reino nazarí facilitó la llegada de estos tejidos, bien mediante intercambios comerciales, bien como parte del botín obtenido en razias o embajadas diplomáticas. Un testimonio excepcional de este universo textil híbrido tardomedieval es la casulla del sacerdote Chirinos (lám. 2), que en los inventarios figurará como la casulla del milagro. Aunque alterada por intervenciones posteriores—incluyendo la incorporación de un torpe bordado con las Armas Christi en su cenefa central—, aún conserva su disposición original en franjas polícromas y vestigios de una inscripción arábiga que, si bien en el pasado se interpretó como un homenaje al sultán Yusuf I, las lecturas más rigurosas han limitado su contenido epigráfico a frases como «*La gloria pertenece a Dios*» o «*La gloria de Dios para nuestro sultán*»³¹. Más allá de su cronología exacta, constituye uno de los escasos ejemplares conservados de tejidos moriscos en la Región de Murcia, junto a otros vestigios tardíos atesorados en Lorca y Mazarrón³².

²⁹ J. A. PARODY NAVARRO, “Patrimonio cultural y obra religiosa: lo cultural y lo cultural”. *Cultus et Ius: revista de Derecho, Cultura y Bellas Artes*, nº 3 (2024), pp. 103-122.

³⁰ L. RODRÍGUEZ PEINADO, “Origen y difusión de tejidos ricos en los territorios cristianos ibéricos en la Edad Media”. *Anuario de estudios medievales*, vol. 51, nº 2 (2021), pp. 851-880.

³¹ La singularidad de la casulla llamada de Chirinos conservada en el santuario fue puesta de relieve por primera vez por R. AMADOR DE LOS RÍOS, *Murcia y Albacete*. Barcelona, 1889, p. 635-642. Igualmente, una actualización de esta prenda en I. POZO MARTÍNEZ, “Casulla de Chirinos”, en A. ROBLE e I. POZO (eds.), *Regnum Murcie. Génesis y configuración del Reino de Murcia*. Murcia, 2008, pp. 430-431.

³² Concretamente, la bandera morisca de Cantoria (pendón de las Alpujarras) conservada en el Ayuntamiento de Lorca (S. FONTENLA BALLESTA, “La bandera de Cantoria de 1569”. *Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca*, nº 1 (2002), pp. 161-164) y la similar, llamada “del milagro”, tomada a los berberiscos en 1585 y que se guarda en la iglesia de la Purísima, antiguo templo del convento franciscano, santuario de la patrona de Mazarrón (V. MARTÍNEZ ENAMORADO, M. GONZÁLEZ-IGLESIAS SITGES, L. CERRATO y M. ENAMORADO MARTÍNEZ, “La Bandera del Milagro de Mazarrón y su proceso de restauración”, en M. MARTÍNEZ ALCALDE y M. CAMPILLO MÉNDEZ (coords.), *El siglo del milagro: casas y villa de los Alumbres de Almazarrón. “El ejercicio del hazer lalum”, Iglesia de San Andrés de Mazarrón, del 31 de octubre de 2006 al 6 de enero de 2007*. Mazarrón, 2006, pp. 89-94).

El siglo XVI: el inicio del esplendor

El fin de la guerra con Granada y la consolidación de la paz en el reino marcaron un punto de inflexión en la historia de los templos de Caravaca. Con el nuevo contexto de estabilidad, se emprendieron importantes obras de arquitectura y ornato interior, al tiempo que se establecían normas para la disposición de sus respectivos ajuares y se planificaba su incremento y renovación.

El trasiego constante de alhajas entre la parroquia y el santuario, a pesar de la proximidad entre ambos, no pareció ser del agrado de los visitantes de la Orden de Santiago. En 1527, determinaron que las preseas y ornamentos de la Vera Cruz, debido al desgaste y maltrato que sufrían, no debían trasladarse para el servicio de la parroquia, salvo en festividades señaladas, bajo pena de diez ducados. Entre tanto, las visitas de 1507 y 1526 habían registrado la incorporación de nuevos cálices de plata en el santuario, entre los que destacaba uno sobredorado, mientras que, en contraste, se había producido la desaparición de la cruz. Al parecer, esta fue robada, lo que motivó la decisión de fabricar una nueva entre 1526 y 1536, para cuya ejecución se recurrió a la villa de Alcaraz. No resulta extraño que se optara por un obrador castellano para la realización de la nueva cruz, ya que en la zona norte del Reino de Murcia era habitual la presencia de plateros procedentes de Toledo y su área de influencia, tanto por la proximidad geográfica como por la falta, en aquel momento, de un taller suficientemente consolidado en la ciudad de Murcia capaz de satisfacer la creciente demanda de piezas litúrgicas. De hecho, en el siglo XVI se documenta la presencia en la región de varios maestros toledanos, como Pedro de San Román, Juan Ramírez y Agustín López, cuya actividad contribuyó a la expansión del arte de la platería en este territorio.

Un ejemplo significativo de esta vinculación con Toledo es la cruz de la parroquia de El Salvador (lám. 3), un notable testimonio de la platería de transición entre el Gótico y el Renacimiento, que incorpora dos marcas: una de la ciudad de Toledo y otra del platero Pedro de San Román. Este maestro, de quien se conservan piezas en localidades relativamente cercanas, como La Herrera y Chinchilla, pudo haber actuado como contraste de la obra, dado que la burilada se encuentra en contacto con su marca y que son muchas las piezas con su sello que han perdurado, algo poco habitual para una fecha tan temprana. Además, la cruz de la parroquia de Nuestra Señora del Pilar de La Herrera, aunque de menor entidad artística en comparación con la de Caravaca, guarda una gran semejanza con esta última e incorpora las mismas marcas, lo que refuerza la atribución a San Román. Por otro lado, la iconografía de San Ignacio de Antioquía, presente en la cruz de La Herrera, así como la alusión al obrador de Alcaraz en la visita a El Salvador de 1526, sugieren que este platero pudo haber tenido algún vínculo con dicha villa, aunque su adscripción a Toledo sigue siendo indiscutible, dado que Alcaraz se hallaba bajo su jurisdicción.

La cruz mayor del Salvador es, ante todo, una obra de gran relevancia que ilustra con claridad la transición estilística entre el Gótico y el Renacimiento. Este carácter híbrido se manifiesta en la estructura de la pieza, con brazos rectos interrumpidos por ensanches, remates flordelisados y una configuración arquitectónica

en la que el nudo se presenta como un cuerpo a modo de templete, con hornacinas que albergan esculturas de varios apóstoles en plata sobredorada. Aunque estos elementos ya anuncian el lenguaje renacentista, otros detalles ornamentales, como los perfiles y el repertorio iconográfico, aún conservan la impronta gótica. En el anverso de la cruz se representa el Calvario, con la imagen del Crucificado flanqueado por San Juan y la Virgen, mientras que en la parte superior se sitúa la Santa Mujer Verónica y en la inferior, María Magdalena. En el reverso, aparece la figura del Salvador rodeada por los cuatro evangelistas, todas ellas labradas en plata sobredorada³³.

A mediados del siglo XVI, el ajuar de la parroquia había experimentado un crecimiento notable, como lo demuestra el inventario realizado con motivo de la visita de 1549³⁴. En él se documenta la presencia de un repertorio de platería significativamente ampliado para los estándares del reino en aquel momento: diez cálices (dos de plata sobredorada y ocho de plata en su color), unas crismas, un relicario para el Santísimo, además de la custodia y la cruz. Asimismo, se ordenó la refundición de un cáliz quebrado por ser demasiado pequeño y delgado, disponiéndose que se le añadiera la plata necesaria para hacerlo más resistente y evitar futuras fracturas. Dos de estos cálices han llegado hasta nuestros días y se conservan en la sacristía del templo (lám. 4). Se trata de ejemplos característicos de la platería de la primera mitad del siglo XVI, que aún muestran reminiscencias góticas, como la base circular con seis cucharas en cuyo interior se disponen motivos iconográficos alusivos a la Pasión y la Eucaristía. Uno de ellos, además, presenta un astil hexagonal con un nudo poligonal y plano, siguiendo un esquema formal que se repite en otras piezas de la época dentro del ámbito hispano.

El templo de la Vera Cruz tampoco quedó al margen de esta renovación suntuaria. El mecenazgo de la familia Fajardo y su estrecha vinculación con la reliquia propiciaron un esplendor sin precedentes, impulsando la creación de piezas destinadas a realzar la magnificencia del culto, especialmente en el contexto de las procesiones y rituales de bendición. Entre las principales donaciones efectuadas a partir de 1536 destacan dos alhajas que, desde entonces, han quedado indisolublemente asociadas a la solemnidad de la patrona de Caravaca: un relicario de oro y plata sobredorada, con su correspondiente viril, creado para la festividad de la Santa Cruz en mayo, y otra pieza, también en plata sobredorada y conocida como «encaje», diseñada para el rito del baño de la reliquia en las aguas de riego, con el fin de asegurar la fertilidad de los campos. Ambas obras supusieron un desembolso de 800 ducados.

El ostensorio procesional fue encargado en la ciudad de Granada (lám. 5), como confirma la marca visible en su base. No sorprende que el marqués de los Vélez recurriera a esta ciudad andaluza, que por entonces se había consolidado como una de las capitales del imperio hispánico y albergaba a destacados artis-

³³ I. J. GARCÍA ZAPATA, *De la gloria del culto al brillo del poder. Ajuares de platería en el Reino de Murcia*. Madrid, 2022, pp. 226-227.

³⁴ D. MARÍN RUIZ DE ASSÍN, *Visitas y descripciones de Caravaca (1526-1804)*. Murcia, 2007, p. 107.

tas, muchos de ellos de origen italiano. Pedro Fajardo, gran conocedor de este ambiente, contaba con la presencia recurrente de algunos de estos artífices en su palacio de Vélez-Blanco, donde habían trabajado en la decoración y el mobiliario conforme a los cánones clasicistas del Renacimiento. No cabe duda de que fue un platero de su confianza quien asumió la ejecución del nuevo ajuar de la reliquia. Con el tiempo, estas piezas han experimentado modificaciones y alteraciones. El relicario-ostensorio sufrió graves daños durante los saqueos de las tropas francesas en 1810, bajo el mando del coronel Conde de Espard, y fue secuestrado, aunque posteriormente recuperado en Baza gracias a una iniciativa ciudadana³⁵. En su estado actual, el ostensorio resulta de una amalgama de elementos de distintas épocas: su base original, con pies de garra, veneras y grutescos, incorpora las armas de Caravaca y de la familia Fajardo; el nudo abalaustrado del astil exhibe mascarones y figuras fitomorfas; y el cerco floral del viril parece corresponder a su manufactura primigenia, mientras que la gloria de nubes y ráfaga fue añadida en el siglo XIX por el platero murciano Andrés Senac, cuyo punzón se encuentra en la parte posterior del objeto.

La presepe utilizada en el rito de bendición de las aguas parece haberse configurado, ya en aquella época (lám. 6), como un porta-relicario, conservando una estructura similar a la que actualmente se emplea bajo la denominación de porta-cruz. A lo largo de los siglos, con la progresiva incorporación de diversos estuches-relicarios en forma de cruz de doble brazo, diseñados expresamente para preservar y proteger el Santo Madero, se realizaron sucesivas modificaciones en la teca con el fin de adaptarla a las dimensiones y necesidades de estas nuevas envolturas. Este proceso explicaría la desaparición del cerco originalmente donado por don Pedro Fajardo, que probablemente fue reutilizado o fundido con la incorporación del primer estuche.

No obstante, el astil abalaustrado que se sumerge en el agua parece mantenerse fiel a la manufactura original del siglo XVI, revelando su antigüedad tanto en su estructura como en su exquisita ornamentación. Destaca en él los motivos de acanto y, en particular, la presencia de elegantes guirnalda y argollas que embellecen su cuerpo superior, configurando un repertorio decorativo plenamente inserto en el lenguaje romanista. Estos elementos remiten de manera elocuente a soluciones ornamentales similares a las empleadas por Jerónimo Quijano en la capilla de don Gil Rodríguez de Junterón, en la catedral de Murcia, así como en el segundo cuerpo de la torre de dicho templo catedralicio, estableciendo así un interesante paralelismo estilístico con las grandes obras del Renacimiento murciano³⁶.

El interés por la obra rica y de calidad se extendió también al ámbito textil, con la introducción de frontales bordados, vestiduras litúrgicas de damasco y terciopelo en colores litúrgicos, y la paulatina sustitución de tejidos de origen

³⁵ D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*. Madrid, 1950, pp. 113-115.

³⁶ M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Porta-Cruz" en *La Cruz de Caravaca: expresión artística y símbolo de fe*. Murcia, 1997, p. 36.

islámico, reflejando el proceso de transición estilística en la cultura material de los templos caravaqueños durante el siglo XVI³⁷.

La gran aportación de la Contrarreforma

El Concilio de Trento marcó, como es evidente, un nuevo rumbo en la concepción del culto y la liturgia dentro del ámbito católico. El espíritu de la Contrarreforma, con su énfasis en la solemnidad y la dignificación de las prácticas religiosas, puso un especial acento en la regulación del estado de las iglesias parroquiales y en la atención a sus necesidades. Esta preocupación se plasmó en decretos y rúbricas que insistieron en el escrupuloso cuidado de la dotación de las sacristías, así como en la adecuación y embellecimiento del interior de los templos, garantizando así un espacio que favoreciera la magnificencia del culto y la correcta observancia de los preceptos tridentinos³⁸.

En 1573, una vez concluidas en su mayor parte las obras del nuevo templo de El Salvador, se tomó la decisión de trasladar allí el culto, resolviendo con ello el problema del templo primitivo, cuya principal limitación era la falta de espacio, una cuestión que había suscitado reiteradas preocupaciones durante las visitas pastorales a lo largo del siglo XVI. No tardó en advertirse, sin embargo, que la custodia medieval resultaba insuficiente y poco acorde con la nueva iglesia, una circunstancia que se vio además reforzada por el impulso reformador del Concilio, que demandaba una mayor fastuosidad en la celebración del culto, especialmente en lo concerniente a la exposición y adoración del Santísimo Sacramento.

Por esta razón, tres años después, en 1576, se encargó la realización de una nueva custodia al platero murciano Bernardo Muñoz, uno de los maestros más activos en la zona norte del Reino de Murcia. Sus trabajos en Albacete, Chinchilla y Moratalla avalaban su prestigio y lo situaban entre los plateros más solicitados de la segunda mitad del siglo XVI en la región, lo que demuestra que la parroquia recurrió a un artífice de reconocido crédito y amplia experiencia en las inmediateces. El contrato para la ejecución de la custodia se formalizó en diciembre de aquel año entre el propio platero, su fiador Onofre Puche—también platero—y Pedro Muñoz, alférez mayor de Caravaca, comisario del Concejo y vicario de la villa. En el acuerdo se estableció que la custodia se realizaría con siete marcos de plata, enriquecida con una aleación de dieciséis ducados de oro, y debía ajustarse a un diseño específicamente concebido para la ocasión. Su iconografía reflejaba de manera inequívoca la vinculación con la Vera Cruz, la cual aparecía sostenida por dos ángeles, en compañía de las representaciones de la Inmaculada Concepción y Santa Isabel. Asimismo, se incluyeron las armas de la familia Muñoz, lo que sugiere que la financiación de la pieza pudo haberse llevado a cabo, al menos en parte, gracias a sus aportaciones. El coste final de la custodia fue fijado en cien ducados, y su entrega quedó estipulada para el Domingo de Ramos del año

³⁷ M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto...* ob. cit., pp. 180-181.

³⁸ R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, "La platería en las catedrales: del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 487-504.

siguiente, asegurando con ello la disponibilidad de la nueva pieza para las celebraciones litúrgicas de la Semana Santa, en consonancia con la renovación de la dignidad y esplendor que exigía la liturgia postridentina³⁹.

Durante estos años, los esfuerzos dirigidos a la dotación del templo continuaron de manera constante, reflejándose en la instalación del nuevo órgano y de los púlpitos, así como en la recepción de donaciones adicionales destinadas a la adquisición de ornamentos, alhajas y objetos litúrgicos. Ejemplo de ello es la contribución del vicario de Caravaca, Pedro de Mellina, quien donó treinta ducados para la compra de un cáliz, mientras que Alonso de Robles aportó otros cien para la adquisición de nuevos ornamentos⁴⁰. Quedaba así de manifiesto la clara disposición tanto de la parroquia como de su feligresía para culminar las obras del nuevo templo y proveerlo de los elementos necesarios para el desarrollo de las celebraciones litúrgicas con la dignidad requerida.

En este contexto se enmarca el encargo de una nueva cruz, para cuya ejecución se recurrió nuevamente a Murcia, consolidada entonces como el principal centro de producción platera del reino. La obra fue encomendada a Alonso Cordero, uno de los plateros más destacados entre finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, cuya vinculación con las poblaciones bajo la jurisdicción de la Encomienda evidencia la relación de ciertos artífices con el servicio de la Orden. La fabricación de la cruz de El Salvador se acordó en 1592 con el mayordomo del templo, y una vez más Onofre Puche actuó como fiador. En el contrato se estableció que Cordero debía seguir el diseño estipulado, reutilizar la plata procedente de una cruz antigua deteriorada y completar la obra en un plazo máximo de tres meses y medio⁴¹. Es muy probable que esta cruz corresponda a una pieza conservada en la actualidad. Se trata de una obra más sencilla que otras realizaciones de Cordero para localidades cercanas y suele identificarse como la cruz menor de El Salvador. Su diseño presenta un nudo cilíndrico coronado por una cúpula semiesférica, sobre la cual se alza la cruz de perfiles rectos, con brazos rematados en pequeños jarrones o pináculos. La superficie está ricamente decorada con motivos geométricos y florales, y la imagen sobredorada de Cristo en bulto redondo destaca en el anverso. Otros testimonios de este periodo incluyen una serie de cálices, característicos del último tercio del siglo XVI y presumiblemente ejecutados en talleres locales, los cuales confirman el auge suntuario experimentado tras la conclusión de la fábrica del templo.

Las importantes inversiones realizadas a lo largo del siglo XVI para dotar a la única parroquia de la ciudad de un espléndido ajuar de platería—especialmente con la incorporación de tres piezas fundamentales: las dos cruces y la custodia—proporcionaron al templo un repertorio litúrgico completo y acorde con las exigencias del culto. Este hecho, unido a las dificultades económicas que

³⁹ I. J. GARCÍA ZAPATA, *De la gloria del culto al brillo del poder...* ob. cit., pp. 229-230.

⁴⁰ I. POZO MARTÍNEZ, "La Iglesia parroquial del Salvador..." ob. cit., p. 49.

⁴¹ AGRM. Not. 7060, ff. 377v a 378r.

marcaron el siglo XVII, explica la escasa incorporación de nuevas obras de platería durante esta centuria en la fábrica parroquial, inmersa también durante las primeras décadas en las obras de la torre, como bien revelan los pagos al cantero Miguel Luis, que en 1631 superaron los tres mil reales de vellón⁴². No obstante, se destinaron partidas específicas para el mantenimiento y conservación de las piezas existentes, labores que solían ser realizadas por maestros locales. Ejemplo de ello es el aderezo del incensario, acometido por Juan de Torrecilla en 1630, así como la limpieza de la cruz mayor, efectuada por Juan Durán tres años después⁴³. En efecto, los inventarios elaborados por los mayordomos reflejan que, durante estos años, las alhajas apenas experimentaron un incremento significativo, limitándose a ligeras variaciones en el número y tipo de piezas documentadas. Así, el inventario de 1628 enumera dos cruces, la custodia, unas vinajeras, seis cálices con sus respectivas patenas—decoradas con motivos alusivos a la Orden—, un incensario con su naveta y dos candeleros, uno de los cuales, al igual que un cáliz, fue donado por Constanza Gil⁴⁴. Inventarios posteriores mencionan algunas incorporaciones puntuales, como dos lámparas de plata destinadas al Santísimo y una nueva custodia de bronce, cuyo cerco del viril central estaba realizado en plata sobredorada⁴⁵.

Este nuevo ostensorio, que aún se conserva (lám. 7), responde plenamente a la tipología propia del siglo XVII, como demuestra la aplicación de esmaltes en todas sus partes, la base cuadrada con pináculos en los ángulos, el astil con nudo de jarrón provisto de asitas, el doble viril y la alternancia de rayos rectos y flameantes en la ráfaga. En definitiva, se trata de una pieza que sigue con fidelidad las características de la platería del siglo XVII y cuya adscripción al ámbito madrileño parece probable, dada su similitud con custodias conservadas en Madrid y Toledo, ejemplos paradigmáticos de la misma época⁴⁶.

La austeridad y contención estilística propias del escurialense también se manifestaron en los trabajos en hierro forjado ejecutados en la parroquia, destacando especialmente las rejas que cerraban las capillas. Este conjunto constituye hoy en día uno de los más notables exponentes del patrimonio férreo murciano, junto con las rejas conservadas en la catedral de Murcia y en la parroquia de Santa María de Gracia de Cartagena. Estas obras son fruto del maestro rejero Ginés García, afincado en Caravaca, quien debe ser considerado uno de los grandes artífices de la rejería en las primeras décadas del siglo XVII. Su extraordinaria habilidad queda demostrada en las obras que aún se conservan en la parroquia caravaqueña. Estos trabajos, junto con la información disponible sobre su trayectoria profesional, revelan a un artífice heredero de los grandes maestros del Renacimiento. Al igual que aquellos, García desplegaba en sus realizaciones conocimientos de

⁴² AGRM. Not. 7277, ff. 980r a 995r.

⁴³ AGRM. Not. 7277, ff. 984r y 992r.

⁴⁴ AGRM. Not. 7268, ff. 269r y v.

⁴⁵ AGRM. Not. 7312, f. 303r.

⁴⁶ J. RIVAS CARMONA, "Ostensorio", en *La ciudad en lo alto*. Murcia, 2003, p. 291.

diseño arquitectónico, pintura y dorado, atributos que en la época dorada de la rejería española estaban íntimamente ligados al oficio de rejero. Sus rejas combinan los rasgos más sobresalientes de la estética herreriana, depurada y novedosa, con elementos que prolongan la tradición artística anterior, tal como lo demuestra su excelente técnica en la forja y la exquisita riqueza ornamental que decora los coronamientos de sus rejas. Lo señalado se evidencia claramente en los cerramientos de las capillas de las familias Mora y Conejero-Marín, aunque su actividad no se limitó a Caravaca (lám. 8). Fue convocado por importantes miembros del patriciado urbano de Murcia y Lorca para ejecutar trabajos en las balconadas de sus casonas y palacios. Además, realizó labores en otras iglesias santiaguistas de la región murciana, como la balaustrada de la torre de la parroquia de Totana, que aún se conserva «in situ», constituyendo otro ejemplo revelador de su talento y de la trascendencia de su obra en el panorama artístico de la época⁴⁷.

Junto a la custodia, deben mencionarse otras piezas que responden a las características de la platería del siglo XVII, o incluso del siglo XVIII, aunque algunas no aparecen en los inventarios de la época, lo que sugiere que podrían haber sido incorporaciones posteriores. Otras, por su parte, solo se reflejan en los inventarios del siglo XIX. La ausencia de marcas claras en algunas de estas piezas dificulta su datación exacta. Entre el repertorio de cálices, destacan dos especialmente. El primero, de plata sobredorada, es notable por la inclusión de grandes piedras de distintos colores tanto en la base como en el nudo del astil. El segundo, conocido como el cáliz del Obispo, posiblemente reservado para su uso, podría corresponderse con el cáliz grande de plata sobredorada que se menciona en los inventarios. Se trata de una pieza destacada, esbelta, con planta circular y dos cuerpos decrecientes, decorada con elementos frutales y tracería. Las dos navetas de plata de la parroquia también pertenecen a este período. La principal podría ser una obra de principios del siglo XVIII, aunque presenta ciertos elementos arcaizantes, especialmente en el astil. Esta naveta se asienta sobre una base circular moldurada y un astil troncocónico de superficie lisa, en contraste con la superficie del casco, decorada con motivos vegetales. En la parte superior, destaca una crestería calada con arcos de medio punto en la popa y pequeñas tornapuntas, con un mascarón sobresaliendo en la proa (lám. 9). Las caras superiores albergan las decoraciones más significativas: en la popa, la Cruz de Caravaca, sostenida por dos ángeles y enmarcada por hojarascas envolventes; mientras que, en la proa, separada por una profunda cavidad cóncava, aparece una vaca, también entre hojarascas, emblema representativo de la ciudad⁴⁸. La segunda naveta, de estilo más antiguo, llama la atención por su decoración con ces enfrentadas y espejos ovales en la base, así como por la inclusión un tanto ingenua del Ave Fénix en la superficie de la popa⁴⁹.

⁴⁷ M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Notas sobre rejería murciana de los siglos XVII y XVIII". *Imafronte*, nº 11 (1995), pp. 161-176.

⁴⁸ M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Naveta", en *La ciudad en lo alto*. Murcia, 2003, p. 292.

⁴⁹ I. J. GARCÍA ZAPATA, *De la gloria del culto al brillo del poder...* ob. cit., pp. 231-232.

La iconografía de la Orden de Santiago estuvo siempre presente en las creaciones artísticas vinculadas al templo, como se evidencia en diversas piezas de platería del siglo XVII, entre las que destacan el acetre y su gran hisopo, que completan el conjunto de alhajas litúrgicas de la época. El acetre, de cuidada factura, presenta una base circular y un recipiente troncocónico con fondo abombado y gallonado, rematado en su parte superior por una boca polilobulada profusamente decorada con motivos vegetales que enmarcan la cruz de Santiago. Su asa trilobulada, unida al cuerpo principal mediante exquisitas cabezas de querubines, revela la maestría de un platero de notable pericia, cuya destreza técnica y refinamiento ornamental quedan patentes en cada uno de sus detalles⁵⁰.

Del mismo modo, el emblema santiaguista quedó fielmente representado en el amplio repertorio de ornamentos litúrgicos que enriquecieron la dotación de la iglesia durante el primer tercio del siglo XVII. Así lo atestiguan los significativos pagos efectuados entre 1630 y 1633 al bordador y cordonero Miguel de Robles por la confección de tres ternos completos en damasco—blanco, carmesí y negro—tejidos en los afamados telares de Granada. A estos encargos se sumaron la ejecución de frontales de damasco blanco y una manga de cruz negra, lo que permitió ampliar el ajuar textil del templo con piezas de notable calidad, perfectamente acordes con la dignidad del culto y la solemnidad impuesta por la liturgia tridentina.

Todo ello vino a integrarse en un ya consolidado repertorio de ornamentos litúrgicos, cuya gestación debió iniciarse en las últimas décadas del siglo anterior, en un contexto marcado por la recepción de las directrices contrarreformistas. Durante este período, la parroquia experimentó un notable incremento en su dotación textil, incorporando numerosas prendas bordadas con imaginería. Entre ellas se encuentran dos ternos de damasco—uno rojo y otro verde—, tres capas pluviales en damasco rojo de similares características, así como frontales, frontaleras, paños de facistol y mangas de cruz, trabajados en damasco, terciopelo y brocatel. Esta ambiciosa empresa textil, en la que el bordado desempeñó un papel central, representó un esfuerzo económico considerable para las arcas del templo, dado el elevado coste que implicaba la ejecución de aquellas piezas que incorporaban grandes composiciones figurativas historiadas. En estos conjuntos, la riqueza ornamental no respondía exclusivamente a criterios estéticos, ya que también cumplía una función doctrinal, plenamente alineada con los postulados del Concilio de Trento, que subrayaban el valor catequético de las imágenes dentro de la liturgia. La presencia en Caravaca de bordadores como Miguel de Robles, junto con otros maestros documentados en encargos tanto para la villa como para otras iglesias santiaguistas cercanas—caso de Diego del Castillo Obregón y Diego Burquo—, pone de manifiesto el dinamismo que alcanzó la producción textil en este ámbito, reflejando el interés por dotar a los espacios sacros de una iconografía

⁵⁰ Ibidem, p. 232.

acorde con las exigencias del ceremonial y el decoro litúrgico.⁵¹ De hecho, la constante demanda de ornamentos bordados durante las primeras décadas del siglo XVII sugiere la existencia de un mercado estable y especializado, en el que los talleres locales y, con toda probabilidad, los de la ciudad de Murcia desempeñaron un papel fundamental. Sin embargo, el paso del tiempo y la desaparición de las piezas impiden valorar con precisión el alcance y la calidad de aquellas actuaciones, cuyo legado, lamentablemente, no ha llegado hasta nuestros días.

En lo que respecta al santuario, la situación fue radicalmente distinta, pues, impulsado por el fervor devocional tridentino y el entusiasmo por las reliquias, se emprendió la construcción del majestuoso templo que hoy conocemos. Bajo las trazas diseñadas por fray Alberto de la Madre de Dios y con el respaldo económico de Felipe III, se dio inicio a una ambiciosa empresa arquitectónica que, comenzada en 1617, se prolongaría hasta los albores del siglo siguiente, consolidando así un santuario de gran monumentalidad y trascendencia espiritual. Este renovado impulso devocional y la creciente veneración a la Vera Cruz llevaron a las autoridades eclesiásticas y civiles a adoptar una mayor consideración respecto al continente que debía custodiar tan preciada reliquia. La magnificencia del culto debía ir acompañada de una regulación estricta en lo concerniente a su exhibición pública y a la adoración por parte de los fieles, estableciéndose normas precisas que restringían los tiempos y la frecuencia con que la Santa Cruz podía mostrarse. Al mismo tiempo, se dispusieron medidas rigurosas para su salvaguarda, conscientes de la excepcionalidad y el valor simbólico del relicario. Como bien señaló Francisco Fernández García⁵², esta preocupación se tradujo en un conjunto de disposiciones encaminadas a reforzar la solemnidad y el sentido sacro del culto, garantizando la seguridad de la reliquia y su correcta veneración.

Es precisamente en estas primeras décadas del siglo XVII cuando se acometen dos de las más importantes empresas en plata vinculadas al culto de la Vera Cruz. Por un lado, la confección de un nuevo estuche-relicario, encargado al prestigioso platero caravaqueño Luis de Córdoba según refirió el padre Cuenca⁵³. Por otro, la ejecución de la nueva arqueta destinada a custodiar la sagrada reliquia —consecuencia probablemente de esa nueva hechura de teca—, conocida como el Arca de los Conjuros, concebida tanto como un receptáculo de resguardo como una manifestación tangible de la fortaleza espiritual que la Santa Cruz encarnaba para la cristiandad. La elección de Luis de Córdoba para la ejecución del relicario y, muy posiblemente, del Arca de los Conjuros no debió responder al azar, ya que fue, seguramente, el resultado de una decisión meditada, en la que confluyeron razones tanto prácticas como simbólicas. Si bien la atribución de la arqueta a su mano sigue siendo una hipótesis razonada, su lógica resulta incuestionable: nadie

⁵¹ M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia, 1999, pp. 132-133.

⁵² F. FERNÁNDEZ GARCÍA, “14 de marzo de 1611: Medidas para la protección de la Vera Cruz”, *El Noroeste. Periódico de las comarcas del Noroeste y Río Mula de la Región de Murcia*: 7 de agosto de 2016 <https://elnoroestedigital.com/14-de-marzo-de-1611-medidas-para-la-proteccion-de-la-vera-cruz-2/> (consultado el 3 de enero de 2025).

⁵³ M. DE CUENCA FERNÁNDEZ, *Historia Sagrada de la Santísima Cruz de Caravaca...* Madrid, 1722.

mejor que el mismo artífice que había confeccionado el estuche de la Cruz para llevar a cabo la arqueta que habría de custodiarlo, garantizando así una perfecta adecuación entre ambas piezas. A ello habría que sumar el renombre y el prestigio de Córdoba, ampliamente reconocido tanto en Murcia como en Caravaca, lo que lo convertía en una elección natural para acometer una obra de tal relevancia. Pero había otro factor determinante: su origen. Luis de Córdoba, natural de Caravaca, reunía las condiciones idóneas para asumir un encargo de tal envergadura, ya que su origen, además de convertirlo en un hombre de confianza para las autoridades eclesiásticas y civiles, le otorgaba un conocimiento privilegiado sobre los pormenores y necesidades que la sagrada reliquia exigía. Su proximidad al santuario y su arraigo en la comunidad favorecían un compromiso aún mayor con la calidad y el simbolismo de su trabajo, al permitirle comprender con profundidad la trascendencia espiritual de la pieza. La ejecución de esta obra, más allá de la destreza técnica requerida, implicaba una integración plena en el ámbito litúrgico y devocional, donde cada elemento debía responder a una funcionalidad concreta dentro del ceremonial religioso. Dado que la naturaleza de la obra exigía su realización en la propia Caravaca, resultaba imprescindible que el platero seleccionado tuviera un conocimiento directo de las especificidades del encargo y una relación estrecha con quienes velaban por la custodia y conservación de la Vera Cruz. La elección de un maestro vinculado a la villa garantizaba la precisión técnica en la manufactura y, al mismo tiempo, facilitaba una interlocución fluida con las autoridades responsables, cuyo seguimiento constante resultaba fundamental en un proceso en el que la función simbólica de la pieza debía conjugarse con las exigencias de su uso litúrgico.

Además, la propia hechura del relicario quedó envuelta en un halo de prodigios y sucesos extraordinarios que acrecentaron la fama del objeto y reforzaron su carácter sagrado. Se dice que mientras Córdoba trabajaba en la pieza, se enfrentó a numerosas dificultades técnicas que parecían insalvables, hasta el punto de que su salud se resintió gravemente. Según la tradición, los problemas surgidos durante la ejecución del relicario no obedecían a causas ordinarias, ya que eran interpretados como una prueba divina, cuya resolución fue posible gracias a la intercesión celestial. Se relata que el platero, debilitado por la enfermedad y frustrado ante los obstáculos que entorpecían su labor, imploró ayuda divina, tras lo cual recuperó la salud de manera inmediata y los impedimentos que habían ralentizado la obra desaparecieron sin explicación aparente. Estos relatos, más allá de su carácter piadoso, evidencian la intensa carga simbólica que rodeó la confección del relicario, percibido desde su origen como una pieza de especial significación espiritual. La narración de las dificultades del platero y su posterior sanación, recogida en una fuente muy posterior a los hechos, fue interpretada como testimonio del poder milagroso de la Santa Cruz y como signo de la predestinación de Córdoba para llevar a cabo la obra. Así, tanto el relicario como el Arca de los Conjuros contribuyeron a engrandecer el culto y a consolidar la imagen del santuario como un espacio de profunda sacralidad, donde la devoción y la solemnidad se manifestaban en su máxima expresión bajo unos nuevos postulados estéticos. En este

contexto, la elección de Córdoba para la ejecución de ambas obras no obedeció a una simple cuestión de conveniencia, ya que respondía a la necesidad de conjugar técnica, prestigio, confianza y proximidad, asegurando que estas piezas reflejaran la dignidad y el esplendor que la reliquia exigía.

Del estuche del siglo XVII, cuya ejecución se ha fechado en torno a 1630, poco se sabe con certeza, ya que fue sustituido en 1711 por uno de nueva factura. Sin embargo, cabe suponer que su diseño original sirvió como modelo para las múltiples cruces-relicario que se realizaron para los devotos en la propia Caravaca. Estas pequeñas réplicas, concebidas como relicarios portátiles, debieron imitar fielmente la morfología y ornamentación del original, garantizando así su autenticidad y vinculación con la Vera Cruz. De hecho, aún se conservan varios ejemplares que podrían ser reflejo directo del relicario realizado por Luis de Córdoba, lo que permitiría vislumbrar la apariencia que tuvo la desaparecida pieza del siglo XVII. Entre ellas, destacan la cruz relicario de la Catedral de Murcia, la que se custodia en el convento de Santa Ana de Jumilla y, especialmente, la cruz que conserva la familia Salas en Caravaca, cuya tipología y factura parecen remitir al modelo primigenio.

Estas piezas atestiguan no únicamente la relevancia del relicario desaparecido, ya que también reflejan la expansión del culto a la Vera Cruz y la profunda devoción que suscitó entre fieles e instituciones religiosas, asegurando su continuidad a través de objetos de culto que reproducían su forma y, probablemente, sus rasgos ornamentales esenciales. Entre los aspectos formales que debió presentar el relicario realizado por Luis de Córdoba, destaca la concepción de un estuche en sentido estricto, con una estructura sólida y definida, adaptada a la tipología de cruz de doble brazo. Su diseño, de líneas firmes y bien trazadas, respondía tanto a criterios de monumentalidad y solemnidad como a la necesidad de garantizar la seguridad y conservación de la reliquia, resguardándola de cualquier eventualidad.

Uno de los aspectos más relevantes de esta pieza habría sido la configuración del anverso, horadado con grandes huecos en forma cruz griega, cuya disposición permitiría una óptima visibilidad de la reliquia. No es descartable que estos espacios estuvieran acristalados, reforzando así su carácter de ostensión pública, un aspecto esencial dentro del ritual devocional. Asimismo, resulta plausible que fuese en este momento cuando se definiera el perfil característico de la cruz, cuya fisonomía ha perdurado hasta la actualidad, tal como parece deducirse de la cruz conservada en el museo Victoria y Alberto de Londres⁵⁴ (lám. 10). En cuanto a su ornamentación, la superficie debió estar enriquecida con motivos geométricos y decoraciones en dientes de sierra, elementos muy característicos de la platería de la época, que otorgarían a la pieza un aspecto sobrio pero elegante, en sintonía con las tendencias estéticas del momento.

Y también a esa tradición tipológica, o inspirada directamente en la misma, debió responder la cruz de plata de gran tamaño que los jesuitas de Caravaca

⁵⁴ <https://collections.vam.ac.uk/item/O102903/cross-reliquary-unknown/> (Consultado el 2 de enero de 2025).

enviaron como presente al papa Inocencio X en 1645. Este regalo, símbolo de la creciente devoción a la Santa Cruz y del prestigio del santuario, fue descrito en la carta que el padre Rafael Pereira de la Compañía de Jesús en Sevilla recibió el 29 de febrero de 1645⁵⁵: «Era de las caladas que se hacen allí en Caravaca para poner reliquias. Agradeció mucho su santidad el presente y dijo que era muy de la dignidad papal». El testimonio documentado confirma que la cruz entregada al pontífice se ajustaba a la tradición platera caravaqueña, caracterizada por estructuras caladas, destinadas a la ostensión parcial de la reliquia. Su diseño debía seguir los patrones formales del relicario original, con aberturas estratégicas para permitir el contacto visual y devocional con la madera sagrada.

En la actualidad, en los Museos Vaticanos, bajo el número de inventario MV.61870.0.0, se conserva una cruz de plata dorada con incrustaciones de piedras semipreciosas, cuya fisonomía y perfiles coinciden con los modelos caravaqueños del siglo XVII. Procedente del Museo Cristiano de la Biblioteca Vaticana, esta pieza podría identificarse con la cruz enviada a Inocencio X, reforzando la hipótesis de su origen en el taller de Caravaca⁵⁶ (lám. 11). No puede descartarse, además, que esta obra fuera ejecutada por el propio Luis de Córdoba, platero de referencia en la confección de copias y versiones del relicario original. Documentalmente, se sabe que, en 1642, pocos años antes del envío al papa, el artífice recibió 2500 reales por 500 docenas de cruces de Caravaca de latón pequeñas y 1500 reales por 100 docenas de cruces grandes, lo que demuestra la intensa demanda y la producción en serie que aseguraba la difusión del modelo⁵⁷.

La conexión entre el modelo original de Luis de Córdoba, la cruz enviada al pontífice y la pieza conservada en los Museos Vaticanos refuerza la importancia de Caravaca como centro productor de reliquias y objetos de culto de primer nivel. A partir de este momento, las cruces-relicario seguirán evolucionando, adoptando nuevas soluciones decorativas y materiales preciosos, pero manteniendo la esencia formal que había caracterizado el relicario original del siglo XVII.

Este fenómeno de reproducción en distintos materiales y escalas consolidó a la Santa Cruz de Caravaca como un icono devocional de alcance internacional, trascendiendo su función como reliquia local para integrarse en el imaginario religioso del mundo hispánico. La fabricación de cruces-relicario, tanto en versiones suntuarias como en modelos más accesibles para los devotos, permitió que la devoción se extendiera desde la Península hasta América, garantizando una presencia simbólica de la reliquia más allá de los límites físicos del santuario.

Esta expansión no solo popularizó el culto entre amplias capas de la sociedad, sino que además consolidó la posesión de estas cruces, particularmente las más ricas y elaboradas, como un signo de distinción entre la realeza y la nobleza del

⁵⁵ *Memorial Histórico Español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades* que publica la Real Academia de la Historia, tº XVIII. Madrid, 1864, pp. 35-36.

⁵⁶ De hecho, el propio catálogo de los Museos Vaticanos la considera como una realización murciana (<https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.61870.0.0>). Consultado el 30 de diciembre de 2024.

⁵⁷ J. C. AGÜERA ROS, *Platería y plateros seiscientistas en Murcia*. Murcia, 2005, p. 129.

siglo XVII europeo, y no únicamente en el ámbito hispano. Numerosos testimonios documentales reflejan la presencia de cruces de Caravaca entre monarcas, príncipes, embajadores y altos dignatarios, reforzando su consideración como un objeto de devoción y prestigio social. Entre los ejemplos más notables, Juana de Austria, princesa de Portugal, poseía «una cruz de oro con su reasa de la misma hechura que la Cruz de Caravaca»⁵⁸, con un peso de tres tomines y ocho granos, valorada en cuatrocientos maravedís. Hans Khevenhüller, embajador permanente del Sacro Imperio ante la corte de Madrid, llevaba consigo un rosario de ámbar amarillo con una cruz de oro de Caravaca⁵⁹. Y en ese ámbito cortesano, Fernando de Valenzuela, valido de la reina Mariana de Austria, tenía entre sus bienes confiscados en 1677 una cruz de Caravaca de cristal, grande, junto con sortijas, medallas y un rosario con otra cruz de Caravaca de plata⁶⁰, atestigua el arraigo de estas piezas entre las élites. Luis Manuel Fernández Portocarrero, cardenal y arzobispo de Toledo, poseía una cruz de oro de Caravaca engastada con treinta y dos diamantes, tasada en 2.100 reales, lo que atestigua la suntuosidad que alcanzaron estos objetos en su versión más exclusiva.

Esta notable presencia de cruces de Caravaca en los inventarios de personajes influyentes refleja su doble valor: por un lado, como símbolo de devoción y protección y, por otro, como objeto de lujo y representación social. La diversidad de materiales—desde sencillos relicarios en latón hasta auténticas joyas en oro y piedras preciosas—muestra cómo estas cruces trascendieron su función original, convirtiéndose en elementos de distinción en el contexto religioso, político y diplomático del Barroco⁶¹.

Pero, además, esta intensa demanda de cruces contribuyó decisivamente a la expansión del culto y favoreció en Caravaca el desarrollo de un oficio especializado en la fabricación de estas piezas, consolidando un núcleo productivo vinculado directamente a la devoción y a la difusión de la reliquia⁶², dando lugar al desarrollo de una profesión estable de plateros dedicados a la producción de cruces-relicario (lám. 12). A partir del siglo XVII, la ciudad comenzó a contar con un importante número de maestros en las artes del metal, cuyos talleres abastecían tanto las necesidades locales como los encargos provenientes de otros

⁵⁸ A. PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*. Jaén, 2017, p. 234.

⁵⁹ A. ALVAR EZQUERRA, *El embajador imperial Hans Khevenhüller (1538-1606) en España*. Madrid, 2015, s.p.

⁶⁰ F. RAMÍREZ DE ARELLANO, Marqués DE LA FUENSANTA DEL VALLE y J. SANCHEZ RAYÓN, *Colección de documentos inéditos para la Historia del España*, tº LXVII. Madrid, 1977, pp. 152, 206 y 209.

⁶¹ Esta cuestión ha sido detenidamente abordada por M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Algunos aspectos sobre la Santísima y Veracruz de Caravaca en las artes”, en *La Cruz de Caravaca: expresión artística y símbolo de fe*. Murcia, 1997, pp. 16-92.

⁶² Buen ejemplo de ello, por ejemplo, serán las muchas cruces que el boloñés, Domenico Laffi y su compañero de viaje, el pintor Domencio Codici, oriundo también de Bolonia, adquirieron durante su peregrinación a Caravaca en 1673, destacando la que se mandó a la iglesia de San Bartolomeo de la localidad italiana de Manzolino (Emilia-Romagna) que fue depositada en dicho templo en una solemne procesión. Años antes, en 1650, el nuncio Giulio Rospigliosi había remitido a Roma varios cofres con más de novecientas cruces de Caravaca (D. GARCÍA CUETO, *Seicento Boloñés y el Siglo de Oro español*. Madrid, 2006, pp. 168-169 y 179). También sobre la elaboración de esta particular tipología de cruz ha aportado M. A. HERRADÓN FIGUEROA, “Aportaciones al estudio de la platería cordobesa”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 259-261.

territorios. Esta consolidación de una platería especializada en la confección de cruces-relicario convirtió a Caravaca en un centro de referencia en la orfebrería devocional, un fenómeno que, con el tiempo, se traduciría en un incremento de la actividad artesanal y en la creación de verdaderas dinastías de plateros vinculadas a este tipo de producción.

Este crecimiento de la platería local, impulsado por la relevancia de la Santa Cruz en el culto barroco, no solo contribuyó al prestigio del santuario, ya que también permitió la consolidación en Caravaca de un tejido productivo especializado, donde la transmisión del conocimiento y las técnicas se mantuvo viva a lo largo de generaciones. Como resultado de este proceso, la ciudad llegó a convertirse en uno de los principales núcleos plateros del Reino de Murcia, con talleres capaces de abastecer tanto a particulares como a instituciones religiosas dentro y fuera de la comarca.

También a los criterios de ese segundo tercio del siglo XVII se atiene la arqueta (lám. 13), cuyo diseño y ejecución responden a los principios de sobriedad, solidez y funcionalidad propios de la platería sacra del momento. Más allá de su función estrictamente utilitaria como receptáculo destinado a custodiar la reliquia, su hechura revela una voluntad de dignificación y ostentación controlada, en sintonía con las disposiciones eclesiásticas que regulaban la veneración de las reliquias en este periodo.

Formalmente, la arqueta presenta una estructura de líneas compactas y bien definidas, reforzada en sus ángulos por aplicaciones metálicas de perfil escalonado, con una tapa rematada por una franja central de decoración calada, que añade un elemento ornamental sin renunciar a la sobriedad exigida para un objeto de su naturaleza. La cerradura, situada en el centro de la composición, no solo cumple una función de seguridad y resguardo, sino que se convierte en un punto focal que subraya el carácter inviolable del relicario. El carácter retardatario de la obra y sus vínculos con modelos anteriores se aprecia especialmente en su tipología y ornamentación, donde destacan elementos característicos del repertorio renacentista. El uso de tornapuntas y arabescos entrelazados en la labor de calado recuerda los refinados juegos de filigrana metálica que definieron la platería del siglo XVI, mientras que la disposición en hilera de cabezas de querubines refuerza la relación con la estética manierista, en la que lo decorativo se organiza con un rigor compositivo heredado de los cánones clasicistas⁶³. Este lenguaje ornamental, más próximo al último Renacimiento que al lenguaje vigente entonces, sugiere que la arqueta pudo haber sido realizada por un maestro vinculado a la tradición, o bien que Luis de Córdoba —de ser efectivamente su autor— optó por mantenerse dentro de modelos más sobrios, especialmente en lo que se refiere a piezas de carácter sacro y litúrgico. Esta continuidad estilística no es un caso aislado en la platería española, donde la pervivencia de formas geométricas estructuradas, labores caladas y motivos inspirados en la filigrana se mantuvo con fuerza en

⁶³ I. J. GARCÍA ZAPATA, “La imagen de una reliquia: la platería y otras artes del metal...” ob. cit., pp. 302-303.

determinados ámbitos devocionales y litúrgicos. A ello habría que añadir que la necesidad de protección absoluta de la reliquia pudo haber influido en la elección de un diseño más compacto y racional, en el que la ornamentación, aunque presente, no interfiriera en la solidez de la estructura.

El esplendor dieciochesco

La conclusión de la gran portada barroca del Santuario en 1703 representó la culminación de una ambiciosa empresa arquitectónica⁶⁴. También inscribió a Caravaca en el gran proceso de renovación artística y devocional que transformó el Reino de Murcia en el siglo XVIII. A lo largo de la centuria, dicho territorio experimentó un auge sin precedentes en la monumentalización de sus templos y en la sofisticación de su liturgia visual, en sintonía con los principios del barroco, en el que arquitectura, orfebrería, bordados e imaginería sacra se convirtieron en herramientas de exaltación de la fe. De este modo, Caravaca compartió con ciudades como Murcia, Lorca, Jumilla o Yecla esta fase de esplendor, caracterizada por la consolidación de sus centros religiosos como auténticas escenografías del culto. En este contexto, la gran portada barroca del santuario —concebida como un umbral de sacralidad— reforzó su dimensión simbólica como epicentro de peregrinación, al tiempo que su espacio interior se vio enriquecido con un importante programa decorativo y litúrgico acorde con los códigos estéticos y espirituales del Setecientos.

Este proceso no se limitó a la arquitectura, ya que también alcanzó el ámbito de las artes suntuarias y el mobiliario litúrgico, con la incorporación de nuevas piezas de orfebrería, cruces, custodias, lámparas votivas y ornamentos bordados, concebidas para engrandecer la ceremonia y conferir mayor solemnidad a la ostensión de la reliquia. La presencia de los mejores talleres, tanto locales como foráneos, favoreció la consolidación del santuario como un centro de devoción plenamente integrado en las redes artísticas del mundo hispánico, donde el culto, además de su dimensión espiritual, se expresaba a través de un lenguaje visual cuidadosamente elaborado y acorde con los cánones estéticos de su tiempo.

La finalización del nuevo santuario hacía inevitable la dotación de un ajuar litúrgico acorde con su renovada monumentalidad, en sintonía con las nuevas exigencias ceremoniales y con la ostentación propia del barroco. El testimonio más elocuente de esta nueva dotación será la consecución de unas andas de plata

⁶⁴ El proceso de construcción del actual templo cuenta con una amplia bibliografía, destacando: P. SEGADO BRAVO, “La inscripción documental de los inicios arquitectónicos del Santuario de la Santísima Cruz de Caravaca”. *Imafronte*, nº 6-7 (1990-1991), pp. 181-184; J. RIVAS CARMONA y R. CABELLO VELASCO, “Los mármoles del Barroco murciano”. *Imafronte*, nº 6-7 (1990-1991), pp.133-142; P. SEGADO BRAVO “El arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios, tracista del santuario de la Vera Cruz de Caravaca (Murcia)”, en *Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 261-268; R. MARÍN SÁNCHEZ e I. POZO MARTÍNEZ “Arquitectos que trabajaron en la obra de la Santa Cruz (1614-1703). Datos biográficos y posibles aportaciones a la fábrica del templo”. *Revista de Fiestas en Honor a la Santísima y Vera Cruz de Caravaca*, s.n. (2018), pp. 138-145. También fundamental es la reciente aportación de R. MARÍN SÁNCHEZ, “La fachada de fray Alberto de la Madre de Dios para la capilla de la Santa Cruz de Caravaca (ca. 1612). Indicios materiales e hipótesis de traza” en *Ensayos sobre Historia y Arte de Caravaca de la Cruz*. Murcia, 2024, pp. 11-44.

destinadas a la reliquia para sus solemnidades públicas⁶⁵, particularmente en las ceremonias de bendición de las aguas, cuando la Santa Cruz descendía a la ciudad de Caravaca. Dado que estas andas no han llegado hasta nosotros, resulta imposible asegurar con certeza sus características, aunque es razonable suponer que debieron destacar tanto por la calidad de su ejecución como por la función que desempeñaban dentro del ceremonial barroco, en el que la ostensión y el esplendor material resultaban esenciales para la exaltación de la fe.

El auge del culto a la Santa Cruz, cada vez más afianzado en España y Europa, con una proyección que alcanzaba también a América, favoreció un incremento notable en la afluencia de peregrinos al santuario, lo que hizo necesaria la actualización de los objetos vinculados a su veneración. La creciente relevancia de la reliquia en el contexto internacional exigió la renovación de su estuche relicario, adaptándolo a los nuevos tiempos mediante una obra de mayor riqueza y esplendor, en la que la incorporación de piedras preciosas se convirtió en un elemento distintivo de la teca caravaqueña. La llegada del nuevo relicario en 1711, donado por el marqués de los Vélez, Fernando de Aragón, marcó un punto de inflexión en la configuración material de la reliquia, dotándola de un estuche que respondía al esplendor litúrgico y ceremonial del siglo XVIII. Se trataba de una obra de orfebrería excepcional, ejecutada en oro y profusamente engastada con piedras preciosas, consolidando la tendencia dieciochesca a ennoblecer los objetos sagrados mediante el empleo de materiales preciosos y una iconografía de refinada elaboración. Un documento fechado en 1720 ofrece una detallada descripción del relicario, permitiendo reconstruir su aspecto y comprender su función dentro del aparato devocional del santuario:

«Un engaste de oro guarnecido todo de diamantes y cristal, e inmediatamente a la Cruz tiene unas hojas de oro que cubren la Cruz por un lado, dejando ocho partes vaciadas por donde se toque inmediatamente la madera de la Santa Cruz, la cual no se ve ni se descubre por otra parte. Y en el dicho engaste tiene grabadas unas letras que dicen: Cruzem sanctam subiit, qui infernum confregit, accinctus est potentia, surrexit die tertia alleluia. Fugite partes aduersae, vicit leo de tribu Iudá radix Dauit alleluia. Y en la parte superior de la Santísima Cruz se halla también en su engaste grabado el nombre de Jesús en abreviatura, y al pie tres clavos con una corona de espinas. Y al lado contrario una abreviatura con el nombre de María en el brazo mayor, y en el menor un corazón traspasado con siete espadas. Tiene de largo la Santísima Cruz nueve dedos»⁶⁶.

⁶⁵ AGRM, Not. 7402, f. 34r-34v.

⁶⁶ F. FERNÁNDEZ GARCÍA, “22 de marzo de 1711: Recepción del nuevo relicario de la Vera Cruz donado por el Duque de Montalto”, *El Noroeste. Periódico de las comarcas del Noroeste y Río Mula de la Región de Murcia*; 22 de marzo de 2020 <https://elnoroestedita.com/22-de-marzo-de-1711-recepcion-del-nuevo-relicario-de-la-vera-cruz-donado-por-el-duque-de-montalto-2/> (consultado el 7 de enero de 2025).

El diseño del relicario responde a un planteamiento en el que convergen elementos teológicos y litúrgicos con un programa ornamental de gran refinamiento. Las inscripciones grabadas en el engaste, alusivas al triunfo de Cristo sobre la muerte y al poder redentor de la Cruz, evidencian la influencia de la espiritualidad contrarreformista, que consolidó la iconografía del *Lignum Crucis* como emblema de victoria sobre el pecado y la adversidad. A este repertorio iconográfico se suman los símbolos pasionarios—los clavos, la corona de espinas y el corazón atravesado por las siete espadas—, cuya presencia refuerza el carácter sacro y penitencial de la reliquia, articulando un discurso visual en el que la exaltación de la Cruz se inscribe en una narrativa de sufrimiento y redención. La elección del oro y los diamantes no solo responde a un criterio de suntuosidad, ya que ambos materiales poseen una carga simbólica específica dentro del universo litúrgico. El oro, tradicionalmente asociado a la divinidad y la incorruptibilidad, se erige en el material más idóneo para la custodia de reliquias de la más alta jerarquía, mientras que los diamantes, con su pureza y resplandor inalterable, evocan la luz divina y la gloria celestial. La inclusión de cristales en el engaste, dejando a la vista pequeñas secciones de la madera sagrada, responde a la necesidad de una ostensión controlada, permitiendo la contemplación de la reliquia sin exponerla en su totalidad. Este relicario, además, se adecua plenamente a las exigencias del ceremonial barroco, caracterizado por la magnificencia de sus formas y la teatralidad de sus dispositivos rituales. En este sentido, la estructura del estuche relicario de 1711 cumple una doble función: garantizar la protección de la Santa Cruz y, al mismo tiempo, presentarla como un objeto de contemplación sacra, perfectamente integrado en el aparato litúrgico que definía su culto.

Con el paso de las décadas y el desgaste natural de la pieza, en 1777 se consideró necesaria su restauración. El Ayuntamiento de Caravaca solicitó entonces la intervención del duque de Alba, José Álvarez de Toledo, XI marqués de los Vélez, quien asumió el encargo de financiar los trabajos. Al ser examinado el relicario por los plateros caravaqueños Diego y Juan Valdivieso, Domingo Alarcón y Luis Burruezo, se concluyó que su estado no permitía una restauración efectiva, por lo que se optó por la realización de una nueva caja relicario, conforme a las directrices del platero Vicente Rosel, un maestro seguramente de ascendencia valenciana. La nueva obra, completada en la segunda mitad del siglo XVIII, mantuvo el empleo de oro, diamantes y rubíes, reforzando la estética de los relicarios barrocos y consolidando la costumbre de enriquecer la imagen material de la reliquia con elementos de la más alta calidad (lám. 14).

A lo largo del setecientos, la renovación de los relicarios evidenció la constante atención prestada a la Santa Cruz y, al mismo tiempo, amplificó su irradiación por todo el mundo hispánico. Cada nuevo estuche respondía a la necesidad de materializar la devoción, al tiempo que transformaba la estructura en un soporte que reforzaba la solemnidad del culto. Más allá de su función como receptáculo de la reliquia, su diseño debía adecuarse a los principios estéticos y litúrgicos de la época, integrándose en un sistema visual donde el uso de los ricos metales y las

piedras preciosas obedecía a una lógica simbólica propia del ceremonial barroco y de la retórica tridentina.

Y esta renovación dieciochesca alcanzó también el ajuar litúrgico, adecuando los enseres del santuario a las exigencias de su tiempo. La creciente relevancia del culto impulsó la incorporación de piezas de gran calidad, encargadas en Madrid, lo que evidencia la voluntad de dotar al santuario de obras acordes con las corrientes artísticas más recientes. Entre estas destaca la cruz de altar, realizada en 1703 y donada por el gobernador don Diego Alfonso de Zárate, cuya inscripción en la base atestigua su aportación (lám. 15). Su estructura, esbelta y con una ornamentación muy dinámica, refleja el tránsito hacia las nuevas soluciones estilísticas del siglo XVIII. La imagen de la Inmaculada que la preside, con su leve inclinación y los pliegues fluidos de su manto, introduce una tendencia a la suavidad de líneas y a una mayor ligereza formal que preludia lo rococó. El mismo legado incluyó un juego de vinajeras, acompañado de una bandeja en cuyo centro se representa en relieve a dos ángeles descendiendo la cruz. La ejecución de estas figuras, dotadas de un sutil movimiento y envueltas en telas de gran ligereza, se aleja de la rigidez de etapas anteriores y anticipa el giro estético que marcaría el periodo posterior.

Estas obras, concebidas para reforzar la solemnidad del culto, evidencian una mayor atención al detalle y a la composición, al tiempo que reflejan el interés de las autoridades locales por enriquecer el santuario con piezas de prestigio, adquiridas en los principales centros artísticos del reino. La elección de Madrid como lugar de ejecución subraya la intención de dotarlo de un conjunto litúrgico alineado con las corrientes más innovadoras de la orfebrería eclesiástica del siglo XVIII, manifestando una voluntad clara de inserción en el lenguaje artístico cortesano. Sin embargo, la renovación del ajuar no se limitó a la incorporación de obras foráneas, pues también estimuló la producción de los talleres locales, cuya participación resultó esencial en la creación de objetos destinados a la escenografía del culto. Entre los artífices más destacados del primer tercio del siglo XVIII, el taller de Ximénez de Cisneros desempeñó un papel fundamental en este proceso, encargándose de la ejecución de los cetros destinados a los diputados de la Cofradía de la Cruz, unas obras que reflejan la creciente importancia del ceremonial en la proyección visual de las procesiones. La integración de estos cetros, concebidos como emblemas de autoridad y, al mismo tiempo, como recursos expresivos que acentuaban la solemnidad de los cortejos, evidencia el afán por elevar la dimensión estética de las celebraciones religiosas. Este fenómeno, en el que la liturgia y la ostentación devocional adquirieron una teatralidad cada vez más sofisticada, ilustra la progresiva codificación de los rituales en un discurso visual cuidadosamente articulado.

Otro hito relevante vinculado a estas celebraciones fue el trabajo del platero Diego López, cuyo aporte consolidó el papel de la platería local en la configuración del ceremonial sacro. En 1777, coincidiendo con la llegada del nuevo estuche relicario, acometió la reforma del porta-cruz, conocido también como el trono de la bendición. La singularidad de esta obra radica en la presencia de la marca

de Caravaca⁶⁷, la única documentada hasta la fecha, pero reveladora del notable desarrollo que había alcanzado el arte de la platería en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVIII. Este auge llevó, incluso, a que en 1766 los plateros caravaqueños solicitaran la creación de un gremio independiente del de Murcia, con sus propias ordenanzas. En la petición se argumentaba la importancia de la ciudad como centro de producción, señalando «que siendo este pueblo de donde se surten hasta los más remotos de cruces, así de plata como de alquimia, con el motivo de estar fija en él la milagrosa efigie de la Santísima Cruz... viendo los susodichos la imperfección con que estas se trabajan, determinaron establecer gremio en esta dicha villa».

El cierre de la centuria viene con la implantación de un clasicismo depurado de mano del célebre platero milanés asentado en Murcia, Carlos Zaradatti⁶⁸. En 1798 entrega un juego de candeleros que se atienen en todo a una formulación neoclásica, destacando sus excelentes proporciones de la estructura, en la que domina una concepción esbelta y elegante, a lo que contribuye la medida del adorno y la perfección técnica, la cual se advierte incluso hasta en los más mínimos detalles.

En esta nueva escenografía sacra, el textil adquirió un protagonismo indiscutible. Durante el siglo XVII, cuando la cofradía se hallaba inmersa en la construcción del nuevo santuario, la dotación textil de la sacristía se restringió a lo indispensable. Sin embargo, la culminación del templo exigía un ajuar acorde con la renovada imagen del espacio sagrado, en sintonía con los cambios estilísticos y con las manufacturas que, bajo la égida borbónica, comenzaban a florecer en España.

La documentación conservada apenas ofrece certezas sobre los centros de producción a los que se acudió para la adquisición de estos textiles. Sin embargo, el estudio de las piezas preservadas permite entrever la ambición estética de los encargos y la amplitud de los circuitos comerciales en los que se insertaron. Los inventarios sucesivos de esta centuria recogen la incorporación de espolines y otras variantes características del arte textil del setecientos en los diferentes colores litúrgicos. Entre los ejemplos más notables destaca una casulla verde (lám. 16), tejida en un suntuoso lampás espolinado de sedas y oro sobre un fondo geométrico de trama suplementaria. Su diseño, estructurado en grandes cartelas vegetales que se entrelazan con guirnaldas de flores y frutos, denota una refinada concepción ornamental, evocadora de las producciones lionesas del primer tercio del siglo XVIII. No obstante, su factura parece vincularla a la Real Fábrica de Talavera de la Reina, cuya actividad comenzaba a estar en pleno auge, lo que permite situarla en torno a 1760⁶⁹.

Unos años antes, la reina Bárbara de Braganza, en un gesto de munificencia, dispuso la donación de quince varas de tela de plata destinadas a la confección de

⁶⁷ M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Porta-Cruz", en *La Cruz de Caravaca: expresión...* ob. cit., p. 36.

⁶⁸ I. J. GARCÍA ZAPATA, "Carlos Zaradatti y el esplendor de la platería murciana en el siglo XVIII". *OADI. Rivista dell' osservatorio per le arti decorative in Italia*, nº 13 (2016), pp. 97-111.

⁶⁹ En un primer momento se adscribió este ornamento a manufactura valenciana (M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado...* ob. cit., pp. 250-251.)

un terno para las festividades más solemnes de la Cruz. Sin embargo, la limitada extensión del tejido impedía la ejecución de un conjunto completo, lo que obligó a recurrir a manufacturas cercanas para complementar la obra. En este contexto, las fábricas valencianas, que en aquel momento reproducían con impecable maestría los modelos internacionales emanados de los talleres franceses, se convirtieron en la mejor opción. Así, con la combinación de diferentes procedencias textiles, se culminó el conjunto en 1765, dando como resultado una simbiosis singular entre tejidos europeos y españoles (lám. 7). La singularidad del conjunto radica en su armoniosa fusión de materiales y técnicas. La tela regia, espléndida en su delicada ejecución, parece responder a una manufactura inglesa, concretamente a los renombrados tejidos de Spitalfields, la célebre versión británica de las sedas lionesas. Su delicado diseño, de exquisita factura, fue empleado en la mayor parte de la capa pluvial, destacando especialmente en el capillo que fue enriquecido, ya en Caravaca, con un bordado en oro, plata y sedas con las armas de la localidad. En contraste, la cenefa de esta prenda, junto con la casulla y las dalmáticas, fueron ya realizadas en tejido valenciano, estableciendo así un fascinante diálogo entre las grandes manufacturas textiles del momento, definidas por los efectos lumínicos materializados en unas estofas marcadamente pictóricas en su capacidad de reproducir, bajo unos ritmos ondulantes y fluidos, todo un mundo de flores y hojas de las más variadas formas y colores⁷⁰.

Entre los elementos que articulan la rica escenografía dieciochesca del santuario de la Cruz de Caravaca, acaso pasen desapercibidos —al menos para la mirada no advertida— dos espejos ochavados emplazados a ambos lados del arco que precede la capilla mayor. Su presencia, sutil pero elocuente, se integra con naturalidad en el conjunto, y sin embargo encierra una singularidad que merece atención detenida. La historiografía artística dedicada a este templo no ha reparado aún en ellos, quizá porque su lenguaje no se impone con estridencia, sino que susurra desde la penumbra su pertenencia a un mundo donde la luz reflejada y el arte del espejo eran también vehículos de lo sagrado⁷¹. Resulta llamativo que ni siquiera hayan sido objeto de atención en las recientes exposiciones que, con dudoso criterio, han pretendido —sin rigor ni eficacia— ofrecer nuevas lecturas del patrimonio caravaqueño⁷². Tales iniciativas, lejos de aportar una visión renovada,

⁷⁰ Ibidem, pp. 258-261.

⁷¹ Ya Madoz refirió su presencia allí, destacando, además, la existencia de otros cuatro grandes en el interior de la capilla (P. MADÓZ, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. T. V. Madrid, 1849, pp. 520-522).

⁷² Nos referimos, evidentemente, a las exposiciones organizadas bajo los títulos *Signum* (2017), *Místicos* (octubre de 2018 - enero de 2019) y *Magna Urbe* (diciembre de 2023 - febrero de 2024), celebradas en la antigua iglesia de la Compañía de Caravaca de la Cruz bajo el auspicio de la Fundación Camino de la Cruz. Resulta, cuando menos, llamativo—y en ciertos aspectos, próximo a la más absoluta inconsistencia intelectual—que tales muestras hayan obviado por completo la riqueza suntuaria del patrimonio caravaqueño, así como el de la propia Región de Murcia. En las contadas ocasiones en que piezas de esta naturaleza fueron incluidas dentro del discurso expositivo, se optó por una reproducción acrílica de los análisis e interpretaciones desarrollados a lo largo de años por los autores del presente estudio, así como por el profesor Rivas Carmona, sin que ello haya supuesto una aportación original o un desarrollo argumentativo que justifique dicha apropiación.

se han revelado como ejercicios frívolos, vacíos de contenido, que dicen más sobre la personalidad de quien las ha comisariado que sobre la riqueza y significación de los bienes exhibidos. En contraste con tales intentos fallidos de reinterpretación, el estudio de estos espejos permite apreciar su extraordinaria calidad material y artística⁷³, al tiempo que evidencia su valor como testimonio de las conexiones entre Caravaca y los grandes centros de producción mediterráneos.

Los espejos, provenientes de la sacristía de la extinta Casa de la Compañía de Jesús en Caravaca, llegaron al santuario en 1790 gracias a una real concesión destinada a favorecer el programa de mejora del ornato de la capilla mayor en el que se embarcó la cofradía a finales de esa centuria y que vino a culminar hacia 1802⁷⁴. Responden a un modelo de mobiliario suntuario característico de las primeras décadas del siglo XVIII en los territorios del Mediterráneo italiano, con precedentes en los espejos venecianos del seiscientos (lám. 18). Su estructura en cobre dorado —y no en madera tallada, como pudiera suponerse a primera vista— permite situarlos dentro del ámbito de la platería y la orfebrería sicilianas, probablemente de la zona occidental de la isla⁷⁵. No obstante, tampoco puede descartarse un posible origen napolitano, dado que ambos territorios compartían una activa producción de objetos suntuarios destinados a templos y residencias aristocráticas⁷⁶. La excepcionalidad de estas piezas no radica únicamente en su estructura metálica, sino en la profusión de su ornamentación, ejecutada mediante un minucioso trabajo de mosaico o incrustación en piedras semipreciosas y pasta vítrea. La disposición de estos elementos, que parecen brotar orgánicamente del marco dorado, confiere a los espejos una riqueza plástica singular, en la que se combinan ecos del naturalismo barroco con la sutil sofisticación del rococó.

El elemento más destacado de estos espejos es, sin duda, esa exuberante decoración que los reviste. Sobre la estructura dorada se despliega un complejo entramado floral compuesto por piedras talladas con extraordinaria minuciosidad y pastas vítreas. Destacan en particular las grandes flores de pétalos translúcidos, trabajados en cuarzo lechoso y ágata rosada, cuyas suaves tonalidades crean un juego de luces sutil y refinado. Junto a ellas, pequeñas rosetas de lapislázuli, de azul profundo, aportan un contraste vibrante, mientras que hojas de acanto en jade verde y diminutas aplicaciones de coral rojo y cornalina refuerzan la armonía cromática del conjunto. La selección de materiales y la disposición de los elementos obedecen a una estética en la que cada piedra, además de su valor ornamental, participa de un código simbólico. El lapislázuli, asociado tradicionalmente a la

⁷³ A modo meramente informativo y en el marco del proceso de investigación centrado en dichas obras, cabe señalar que su tasación en el año 2024 —tras consultas a varias casas de antigüedades y subastas de prestigio nacionales e internacionales, incluida la renombrada firma murciana Guerao Antigüedades, única empresa de la región con presencia en Feriarte— superó la cifra de 150.000 euros por espejo.

⁷⁴ F. FERNÁNDEZ GARCÍA, I. POZO MARTÍNEZ y D. MARÍN RUIZ DE ASSÍN (eds.), *La Santa Vera Cruz de Caravaca. Textos y documentos para su historia (1517-2001)*, p. 139.

⁷⁵ M. C. DI NATALE (coord.), *Artificia Siciliae. Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*. Milano, 2016.

⁷⁶ Entre los muebles que Salzillo diseñó para los interiores de las arquitecturas de Belén realizado para la familia Riquelme figura un espejo de similares características, que simula estar decorado con coral.

Virgen, remite a la pureza y la realeza espiritual; el coral rojo, tan característico de la orfebrería siciliana, evoca la sangre de Cristo y el sacrificio; el jade, con su tonalidad verdosa, simboliza la inmortalidad del alma. Esta riqueza simbólica, sumada a la maestría técnica de su ejecución, inscribe a los espejos en la tradición del mobiliario litúrgico jesuita, donde la opulencia material se convertía en un instrumento de exaltación de la fe.

No es casual que estas piezas se integraran en la sacristía jesuítica de Caravaca, un espacio concebido no únicamente como ámbito funcional, sino como una escenografía minuciosamente diseñada para exaltar la liturgia. La Compañía de Jesús, experta en el arte de la persuasión visual, supo imprimir en sus templos y sacristías una estética donde la teatralidad y el rigor devocional se fundían en un lenguaje simbólico preciso⁷⁷, en el que el reflejo, la luz y el oro adquirirían una dimensión casi mística. Un espejo de características similares, prácticamente idéntico, con marco de plata y decoración de cristal de roca, donado por la reina Mariana de Austria, existe en la sacristía del monasterio de El Escorial⁷⁸, un ámbito de excepcional relevancia, concebido para albergar las piezas más lujosas y refinadas al alcance de la monarquía hispánica, lo que da idea del extraordinario prestigio de tales objetos. La presencia de estas obras en Caravaca, llegadas probablemente en el marco de las relaciones comerciales y artísticas que el reino de Murcia mantenía con Nápoles y Sicilia, confirma la inserción de las casas jesuíticas murcianas en los circuitos de intercambio del Mediterráneo occidental⁷⁹. Más que simples piezas decorativas, los espejos constituyen un testimonio del esplendor alcanzado por la ciudad en el siglo XVIII.

Y mientras el santuario afianzaba su imagen con la incorporación de suntuosas piezas de platería y exquisitos textiles, la parroquia de Caravaca no permaneció ajena a este impulso renovador. Consciente de su papel en la vida espiritual de la ciudad y en el esplendor de las grandes celebraciones litúrgicas, sus responsables emprendieron la actualización de su ajuar, enriqueciendo su dotación de platería y ornamentos textiles en un proceso que ilustra con elocuencia la vitalidad artística y devocional del setecientos.

Este refinamiento y búsqueda de novedad trajo consigo la impronta de la platería cordobesa, cuyas piezas, de depurado estilo y ejecución magistral, hallaron un lugar preeminente en la parroquia. Testimonio de ello son los cálices donados en 1769 por Constanza Gil Robles, según atestigua la inscripción de la base. Se

⁷⁷ Recuérdesse, por ejemplo, la sacristía del colegio de Valladolid o la de las Santas Formas de Alcalá de Henares, analizadas, respectivamente, por E. M. MARTÍNEZ CORTÉS y A. GIL DÍAZ DEL CAMPO “La Iglesia de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares”. *Indagación. Revista de historia y arte*, nº 3 (1999), pp. 229-248 y A. REBOLLAR ANTÚNEZ, “La sacristía del colegio jesuítico de San Ignacio de Valladolid. Espacio, ornato y contenido artístico”. *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 49 (2014), pp. 35-52.

⁷⁸ F. DE LOS SANTOS, *Descripción del Real Monasterio de El Escorial, única maravilla del mundo*. Madrid, 1681, p. 42v.

⁷⁹ M. PÉREZ SÁNCHEZ e I. J. GARCÍA ZAPATA, “Recepción e influencia de artes decorativas italianas en el sureste de España” en C. DAMIANO FONSECA e I. DI LIDDO (coord.), *Viridarium Novum studi di storia dell'arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*. Roma, 2020, pp. 36-43; I. J. GARCÍA ZAPATA, “Imágenes, alhajas, ornamentos y mobiliario de la Compañía de Jesús en Murcia. Inventario y distribución de sus bienes tras la expulsión de 1767”. *Imafronte*, nº 28 (2021), pp. 1-26.

trata de dos ejemplares realizados por el maestro José de Góngora, marcados por el fiel contraste Aranda en 1768, caracterizados por su elegante desnudez formal, en consonancia con una de las variantes de la producción cordobesa del momento. Un tercer cáliz, de idéntica tipología, se encuentra en la iglesia de la Magdalena en la vecina Cehegín, lo que sugiere una clara predilección por este modelo en la región. A este conjunto se suma otra pieza de factura cordobesa: un cáliz del maestro Baltasar Pineda, fechado entre 1759 y 1767, también contrastado por Aranda, en este caso a devoción de María Jarga. La presencia de platería cordobesa en la parroquia no resulta sorprendente, dada su vasta circulación por la Península y, en particular, su arraigo en el Reino de Murcia, donde los talleres de esta escuela gozaban de notable aceptación a través de las ferias celebradas en villas estratégicas como Lorca⁸⁰. Este repertorio se vio complementado por la llegada de un espléndido incensario (lám. 19), igualmente marcado por Aranda en el mismo arco cronológico. Su estructura, aunque sin grandes variaciones respecto a los incensarios del siglo anterior, presenta una ornamentación más profusa, enriquecida con finas rocallas de escaso relieve, manifestando la transición hacia la estética rococó.

Al influjo de la platería cordobesa se sumó la elegancia cortesana de la orfèbrería madrileña, cuyo exponente más destacado en la parroquia es la espectacular custodia del siglo XVIII con marcas de la villa y corte (lám. 20). Esta obra, de concepción plenamente barroca, despliega una nutrida iconografía en la base y el astil, donde se entrelazan símbolos cristológicos como la Vid, el Pelicano y el Cordero sobre el libro de los siete sellos, en un diálogo visual con cabezas de querubines y ángeles en bulto redondo. Su estructura culmina en un potente sol con cerco de nubes, rayos a distintas alturas y una cruz rematando el conjunto⁸¹, componiendo una imagen de vibrante teatralidad. Esta nueva custodia suplió la ausencia de la pieza realizada en el siglo XVI por Bernardo Muñoz, cuyo rastro se pierde en los inventarios del setecientos.

El siglo XVIII concluyó con la consolidación de un ajuar que, enriquecido con obras provenientes de los más prestigiosos centros peninsulares, reflejaba el esplendor alcanzado por la parroquia en su dimensión artística y ceremonial. No obstante, la intervención de maestros locales y murcianos no desapareció por completo, como lo evidencia el inventario de alhajas de 1720, donde se menciona un cáliz enviado a Murcia para su aderezo⁸². Los documentos posteriores, tanto del final de la centuria como de los primeros años del siglo XIX, revelan la amplitud y calidad del tesoro parroquial, que se contaba entre los más notables de la diócesis.

Entre sus piezas más distinguidas figuraban varias lámparas de plata destinadas a la iluminación de los espacios sagrados: una para la capilla de la Rogativa, tres más para las capillas de San Benito y Nuestra Señora de los Remedios, y otra

⁸⁰ Para el estudio de la platería cordobesa en Murcia, véase: J. RIVAS CARMONA, "Platería cordobesa en Murcia". *Imafronte*, nº 14 (1999), pp. 264 y 270.

⁸¹ J. RIVAS CARMONA, "Custodia procesional", en *La ciudad en lo alto*. Murcia, 2003, p. 292.

⁸² AHN AHT, nº 72.891, f. 15r.

adicional para el altar mayor y la imagen de la Virgen del Rosario⁸³. Hacia 1800 se incorporaron además dos portapaces de singular belleza, en los que se representan las figuras de Dios Padre y la Inmaculada enmarcadas por un elegante arco de medio punto sobre columnas de orden dórico, con un frontón curvo rematado en su centro por la cruz de Santiago, símbolo de la identidad devocional de la parroquia (lám. 21). Estas piezas, aún conservadas, constituyen el epílogo de una centuria en la que la parroquia de Caravaca supo afirmarse como un foco de esplendor religioso y artístico en el contexto murciano.

Siglos XIX, XX y XXI: continuidad, transformaciones y desafíos patrimoniales

El siglo XIX marcó una inflexión en la historia material del santuario y la parroquia de Caravaca. Tras el esplendor de los siglos precedentes, la incorporación de nuevas piezas litúrgicas y suntuarias se ralentizó, pero no se interrumpió. Fue una centuria en la que el patrimonio religioso, más que expandirse con la misma intensidad de épocas anteriores, experimentó un proceso de consolidación, marcado por la pervivencia de las grandes creaciones barrocas y rococó, la adaptación de ciertos elementos al nuevo gusto historicista y, en algunos casos, la sustitución de piezas que habían caído en desuso.

Sin embargo, el siglo XIX estuvo marcado también por episodios de convulsión, que repercutieron directamente en el patrimonio devocional caravaqueño. Entre ellos, la presencia de las tropas napoleónicas en la ciudad dejó una huella indeleble en la memoria local y en la propia integridad del ajuar litúrgico. El saqueo perpetrado por las tropas napoleónicas en Caravaca en 1812 dejó una huella indeleble en su patrimonio. Durante su estancia en la ciudad, los franceses no solo asolaron comercios y residencias particulares, sino que extendieron su expolio al propio santuario, donde un oficial sustrajo la custodia que, aunque recuperada, como ya se ha referido, sí desfiguró una de las piezas más emblemáticas del ajuar litúrgico. Además, el archivo del templo sufrió graves pérdidas, privando a la posteridad de valiosos documentos sobre la historia del culto a la Santa Cruz. Las crónicas de la época cifran en más de un millón de reales las pérdidas derivadas del saqueo, aunque las estimaciones pudieron verse infladas por los testimonios de algunos vecinos. La conmoción provocada por este episodio llevó a reforzar las defensas del castillo, dotándolo de artillería y estableciendo en Caravaca el Cuartel General de la Zona Centro, con un contingente militar que en ciertos momentos superó los 3.000 efectivos⁸⁴.

A lo largo de 1812, los intentos de nuevas incursiones francesas en la comarca se sucedieron con insistencia, pero la ciudad supo mantener su firmeza, fortaleciendo su identidad como enclave de devoción y resistencia. Sin embargo, el paso de las tropas imperiales no fue solo un episodio bélico, pues representó un punto

⁸³ D. MARÍN RUIZ DE ASSÍN, *Visitas y descripciones de Caravaca...* ob. cit., pp. 472-473.

⁸⁴ F. FERNÁNDEZ GARCÍA, "9 de noviembre de 1810: Saqueo de Caravaca por el ejército francés", *El Noroeste. Periódico de las comarcas del Noroeste y Río Mula de la Región de Murcia*: 18 de julio de 2019 <https://elnoroesteditigital.com/9-de-noviembre-de-1810-saqueo-de-caravaca-por-el-ejercito-frances-2/> (consultado el 12 de enero de 2025).

de inflexión que selló el final de una época y abrió un periodo de reconstrucción. La restauración del esplendor perdido y la recuperación del patrimonio expoliado se erigieron en una prioridad ineludible, reflejo del empeño de la comunidad religiosa por preservar su legado.

A diferencia del santuario, que sufrió de manera más directa los estragos del saqueo, el ajuar de la parroquia de El Salvador no se vio gravemente afectado. No obstante, su papel dentro de la estructura eclesiástica de la vicaría la llevó a desprenderse de algunas de sus piezas en favor de templos más damnificados. Tal es el caso del cáliz donado a la parroquia de Cehégín por orden del vicario Diego Menéndez, en un gesto de auxilio tras el saqueo que la localidad vecina padeció en 1812 a manos de las tropas napoleónicas, quedando su iglesia desprovista de vasos sagrados⁸⁵.

Aunque el siglo XIX estuvo marcado por diversas adversidades, la platería sacra de la parroquia no experimentó un estancamiento, ya que este período supuso una renovación y actualización de su ajuar litúrgico, impulsada por el interés en mantener el esplendor del culto. Madrid y Barcelona, consolidadas como los principales centros de producción platera en España, desempeñaron un papel esencial en el abastecimiento de estas piezas, a las que se sumaron, con una presencia significativa, manufacturas de origen francés, cuya impronta resultó determinante en la configuración estética del nuevo repertorio litúrgico. Esta influencia no resulta sorprendente si se considera que, entre los siglos XVIII y XIX, un número considerable de orfebres franceses se estableció en Madrid, donde su labor contribuyó de manera decisiva a la evolución de los cánones de la platería cortesana.

En 1823, uno de estos artífices, Juan Francisco Roumier, ejecutó un nuevo incensario para El Salvador, adaptado a las tendencias formales de las primeras décadas del siglo, como corroboran las marcas que lleva impresas, tanto la de su autor como la de la villa de Madrid. A este encargo se sumaron, con el tiempo, otras piezas de la Corte, como una pareja de vinajeras fechada en 1853, los ciriales realizados por Marín y dos cálices de metal plateado, además de otro juego de vinajeras con salvadera de Meneses, correspondiente a un periodo más avanzado.

Barcelona, por su parte, dejó su impronta en un cáliz de la segunda mitad del ochocientos, enriquecido con los atributos de la Pasión y portador de las características marcas de la ciudad condal. Pero si hubo un repertorio que consolidó su presencia en este momento, ese fue el de la platería francesa, cuya elegancia y refinamiento se convirtieron en sinónimo de prestigio en los templos españoles. Ejemplo de ello es el cáliz de Jean Puiforcat, cuya marca con la emblemática cabeza de Minerva certifica su procedencia, o el juego de aguamanil y palangana de plata lisa, donde una sutil decoración estiliza con delicadeza ambas piezas.

Estas adquisiciones enriquecieron el ajuar del templo, culminando la configuración del repertorio litúrgico parroquial, cuya evolución, iniciada siglos atrás,

⁸⁵ Archivo Parroquial de El Salvador de Caravaca (en adelante APS), Inventario 1829.

alcanzó en el siglo XIX una de sus fases más significativas. A los cálices, vinajeras e incensarios se sumaron cetros, faroles y cruces de altar, en un proceso que afianzó la imagen del templo como custodio de una de las colecciones de platería más notables del sureste peninsular⁸⁶. Y todo ello en paralelo a la ambiciosa empresa de dorar el retablo que, procedente de la capilla mayor de la iglesia de la Compañía, se ubicó a partir de 1868 en el presbiterio de la iglesia⁸⁷.

A su vez el esplendor material del santuario, que había sufrido los estragos del expolio y la inestabilidad del primer tercio del siglo XIX, comenzó a recuperarse progresivamente gracias a las generosas donaciones de la burguesía local, que asumió un papel determinante en la reposición del ajuar sacro. Esta restitución no se limitó a la mera recuperación de lo perdido, sino que supuso la incorporación de nuevas piezas procedentes de los principales centros artísticos de la España decimonónica, reflejando la evolución del gusto y la adhesión a las nuevas tendencias estilísticas. Buen ejemplo de ello es el elegante aguamanil de Ramón Espuñes, fechado en 1879⁸⁸ (lám. 22), o el par de bandejas austriacas, de la firma Bendorfer de Viena, adquiridas en la célebre casa Meneses de Madrid⁸⁹.

Sin embargo, esta renovada opulencia no marginó el trabajo de los artífices locales, cuya pericia continuó siendo demandada para la ejecución de piezas singulares. Buena muestra de ello es la placa de pendón de la cofradía, obra de Félix Ruiz González de Cifuentes, platero de la villa, cuya presencia en encargos de notable relevancia sugiere la confianza depositada en su destreza por las autoridades eclesiásticas y civiles de mediados de la centuria. El nombre de este orfebre, vinculado a la identidad material del santuario, volvería a aparecer en un episodio de gran simbolismo para la ciudad de Caravaca en 1862. En aquel año, la villa se vio honrada con un regalo de la reina Isabel II, quien hizo llegar un manto bordado en oro para la Virgen del Carmen del convento de los frailes carmelitas⁹⁰, gesto que reforzaba el vínculo entre la devoción caravaqueña y la corona. La pieza, ejecutada en el afamado taller de doña Rosa Gilart—bordadora oriunda de Mallorca y establecida en Madrid, responsable de numerosos encargos para la monarca y la Casa Real—, alcanzó un coste de 10.000 reales, cifra que subraya la riqueza del bordado y la magnitud del donativo. En correspondencia con esta deferencia regia, el Ayuntamiento de Caravaca, al conocer que la soberana viajaría a Murcia en el mes de octubre acompañada de su esposo, el príncipe de

⁸⁶ APS Inventario 1877. Algunas de las piezas mencionadas forman parte del catálogo de la exposición Fuentes de nuestra cultura *Memoriale Domini*, véase: *Fuentes de nuestra cultura "Memoriale Domini". La Eucaristía, memorial del Señor, en el arte*. Murcia, 1993, pp. 41, 42, 57, 70, 76, 86 y 92. También se encuentran en *La Cruz de Caravaca expresión artística y símbolo de Fe*. Murcia, 1997.

⁸⁷ *El Faro Murciano*: 2 de julio de 1868.

⁸⁸ M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Jarra", *La Cruz de Caravaca expresión...* ob. cit., p. 38.

⁸⁹ M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Juego de bandejas", *Ibidem*, p. 40.

⁹⁰ F. FERNÁNDEZ GARCÍA "1862: Regalo de un manto a la Virgen del Carmen de Caravaca por la reina Isabel II", *El Noroeste. Periódico de las comarcas del Noroeste y Río Mula de la Región de Murcia*: 16 de julio de 2019 <https://elno-rostedigital.com/1862-regalo-de-un-manto-a-la-virgen-del-carmen-de-caravaca-por-la-reina-isabel-ii-2/> (consultado el 12 de enero de 2025).

Asturias y la infanta Isabel, tomó la iniciativa de invitarla a visitar el santuario. Aunque la precariedad de las comunicaciones hizo inviable su desplazamiento, por lo que se optó por enviar una comisión a la capital murciana para presentar un obsequio digno de la ocasión: una cruz de oro de iguales dimensiones a la que resguardaba la sagrada reliquia, una caja de plata a su medida y seis cruces menores del mismo metal.

El encargo de estos objetos recayó en manos de los más cualificados orfebres de la villa. La cruz de oro y la caja de plata fueron confiadas a Félix Ruiz González de Cifuentes, mientras que, en un primer momento, las seis cruces menores se encomendaron a Joaquín Laborda⁹¹. No obstante, ante la imposibilidad de este para asumir la tarea, la obra recayó en Dionisio Ruiz. Poco después, se decidió que las piezas menores fueran elaboradas en oro, aunque con una ligera reducción de tamaño para ajustarse al presupuesto de 12.000 reales autorizado por el Gobernador Civil.

Antes de su traslado a Murcia, el 20 de octubre se celebró una ceremonia solemne en el santuario, durante la cual las cruces fueron presentadas ante la Santa Reliquia en presencia de las autoridades civiles y eclesiásticas, acompañadas por la banda de música. La certificación de este acto garantizaba la autenticidad de la vinculación de las piezas con la devoción caravaqueña. Cuatro días después, la delegación partió hacia Murcia, encabezada por el alcalde constitucional José María Cánovas y acompañada por los regidores Mariano Navarro y Francisco Sánchez Olmo, un grupo de jóvenes y numerosos vecinos. El encuentro con la reina tuvo lugar el 25 de octubre, siendo recibidos con gran cordialidad. En el transcurso de la audiencia, el alcalde hizo entrega de las cruces en nombre del pueblo de Caravaca. Isabel II, con su proverbial afabilidad, expresó su gratitud con unas palabras que la tradición ha conservado: *«Se me han hecho presentes de mayor valor, pero este lo conservo con especial devoción y gratitud»*. El informante de la reina en estos asuntos no era otro que el conde de Balazote, ilustre caravaqueño que ostentaba el cargo de Caballero Mayor de la Corte, quien ya había advertido a la soberana de la importancia de la Vera Cruz en la religiosidad del Reino de Murcia.

El conjunto de la cruz y la arqueta constituía una réplica fidedigna del relicario regalado en 1777 y del arca primigenia mandada realizar por el maestre santiaguista Lorenzo Suárez de Figueroa. Su excepcionalidad residía, además, en la presencia de una reproducción en madera del Lignum Crucis caravaqueño, tal como lo describe Quintín Bas en su opúsculo de 1887 *La Santísima Cruz de Caravaca: su aparición, santuarios, cultos, monumentos, etc.* En sus páginas, detalla que la reliquia constaba de ocho piezas ensambladas, cuya división obedecía a la necesidad de garantizar la solidez y simetría del engaste. Esta misma técnica, según indica el platero, había sido aplicada en otras reproducciones, incluyendo

⁹¹ F. J. FERNÁNDEZ GUIRAO, "Los Laborda, una familia de plateros entre los siglos XVIII-XIX". *Clavis*, nº 9 (2016), pp. 77-102.

la cruz enviada a la soberana⁹². Desafortunadamente, el paradero de estas piezas es hoy desconocido, quedando únicamente el testimonio de su existencia en los documentos de la época y en la memoria de un siglo en el que la devoción caravaqueña buscó reafirmar su esplendor dentro de los cauces de la monarquía católica y la liturgia de la tradición.

Por otra parte, la gran transformación del ajuar de la Santa Cruz en los últimos compases del siglo XIX se inscribe en el vasto proceso de regeneración católica que caracterizó a la Restauración borbónica. Fue una época marcada por el auge del mecenazgo religioso, con especial protagonismo de las élites femeninas, cuya intervención en la promoción de nuevas obras de orfebrería, tejidos suntuarios y enseres litúrgicos consolidó su papel como impulsoras de la religiosidad tridentina en un contexto de reafirmación de la identidad católica.

En este ambiente de renovación devocional, la Cofradía de la Cruz emprendió en 1899 un ambicioso proyecto: la construcción de un templete de plata para la Santa Reliquia, que se proyectó, como corresponde a la corriente historicista del momento, como una joya artística en el género del gótico florido, que debía atraer la admiración de cuantos lo contemplaran. Así lo reflejaba *El Diario de Murcia* en su edición del 20 de enero de aquel año. El encargo recayó en la prestigiosa firma Hijos de Meneses⁹³, a través de su representante en la provincia, Alejandro Guerra. La apuesta por esta reputada empresa no fue casual, pues Meneses había consolidado su prestigio en la orfebrería española, especialmente en la manufactura del metal plateado para usos litúrgicos. Este ímpetu inicial pronto se vio eclipsado por la inclemencia de las circunstancias. Apenas tres meses después, el 23 de abril de 1899, en un Cabildo Extraordinario presidido por el Teniente Hermano Mayor Enrique Jiménez y con José O'Sea y Hurtado de Cascuera como Hermano Mayor, se propuso ampliar el proyecto inicial con la construcción de un carro procesional que dignificara aún más la exhibición de la Santa Cruz en sus solemnidades. Sin embargo, la fragilidad económica de aquel momento impuso una prudente espera. En la sesión del 25 de julio, ante la incertidumbre de la cosecha y la evidente falta de fondos, se acordó aplazar indefinidamente la empresa⁹⁴.

Lejos de quedar en una mera aspiración inconclusa, la idea del templete sí terminó por concretarse, aunque con un considerable desfase temporal y bajo el amparo de un mecenazgo distinto. No fue hasta 1914 cuando la obra se hizo realidad, propiciada por el patrocinio de una dama devota, en un gesto que ejemplifica el papel determinante que la élite femenina desempeñó en la renovación artística

⁹² F. FERNÁNDEZ GARCÍA, “25 de octubre de 1862: Regalo de Cruces de Caravaca a la reina Isabel II”, *El Noroeste. Periódico de las comarcas del Noroeste y Río Mula de la Región de Murcia*: 14 de julio de 2019 <https://elnoroestedigital.com/25-de-octubre-de-1862-regalo-de-cruces-de-caravaca-a-la-reina-isabel-ii-2/> (consultado el 14 de enero de 2025).

⁹³ Sobre esta importante fábrica española es fundamental el estudio de M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Leoncio Meneses, fundador de la Gran Fábrica Nacional de metal plateado: Plata Meneses”, en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (coords.), *Estudios de Platería. San Eloy 2022*. Murcia, 2022, pp. 299-323.

⁹⁴ J. A. MELGARES GUERRERO, “Los Carros procesionales de la Stma. Cruz”, *El Noroeste. Periódico de las comarcas del Noroeste y Río Mula de la Región de Murcia*: 3 de marzo de 2019 <https://elnoroestedigital.com/los-carros-procesionales-de-la-stma-cruz-2/> (consultado el 17 de enero de 2025).

y litúrgica de la Restauración⁹⁵. En este contexto, la filantropía se tornó vehículo de exaltación religiosa, permitiendo la materialización de proyectos que, de otro modo, habrían quedado en la inercia del anhelo. El carro sobre el que se dispuso el nuevo templete, sin embargo, distó de las fastuosas concepciones inicialmente previstas. Tal como se puede entrever en la película *La Cruz de Mayo* (1924)⁹⁶, la estructura era de una sencillez casi improvisada, con un armazón elemental recubierto por textiles, resolviendo así de manera pragmática la necesidad de trasladar la reliquia en sus recorridos rituales. De hecho, en 1934, tras el trágico robo de la Santa Cruz, un fervoroso devoto prometió sufragar la ejecución de un carro más ambicioso si la reliquia era recuperada, reflejando con ello la profunda carga simbólica que la procesión de la Cruz seguía ostentando en la comunidad.

La pieza que finalmente se incorporó al culto en 1914, aunque distante del diseño original de 1899, mantenía la impronta neogótica, en sintonía con el historicismo ornamental que continuaba vigente en la estética sacra de la época. Su estreno fue recibido con júbilo por la prensa local, que destacó su contribución al embellecimiento del ceremonial caravaqueño. Más allá de la anécdota puntual, este episodio reafirma el papel del mecenazgo femenino como catalizador de la renovación devocional en las primeras décadas del siglo XX, consolidando un modelo en el que la fe y el esplendor artístico se entrelazaban en una misma empresa de dignificación y continuidad del patrimonio sagrado.

Sin embargo, aquella voluntad de embellecimiento y engrandecimiento del culto pronto se vería truncada por un suceso que marcaría para siempre la memoria del santuario (lám. 24). En la noche del 13 al 14 de febrero de 1934, mientras Caravaca celebraba con júbilo la «noche del reventón», el santuario de la Vera Cruz fue objeto de un audaz saqueo. A la mañana siguiente, el hallazgo de una cuerda colgando de la muralla y un boquete en la Puerta de San Lázaro reveló la profanación: la reliquia había desaparecido. Lo que siguió fue una investigación tortuosa y un proceso judicial que, a lo largo de un cuarto de siglo, solo incrementó las sombras en torno al suceso. En un primer momento, se sospechó de un robo con fines lucrativos, pero la ausencia de otros objetos valiosos en el botín desvió las pesquisas hacia motivaciones políticas o sectarias, inflamando el ya convulso clima ideológico de la época. La instrucción del caso, marcada por presiones y amenazas, concluyó prematuramente, lo que avivó el malestar popular. La tensión alcanzó su punto álgido cuando una multitud, guiada por rumores, asaltó el castillo y arrastró al capellán hasta la plaza, donde solo la intervención del alcalde evitó un desenlace fatal.

El asesinato en 1934 del juez que había intentado reabrir el caso incrementó aún más el misterio, aunque se determinó que el móvil del crimen no guarda-

⁹⁵ *El Tiempo*: 6 de mayo de 1914.

⁹⁶ El documento, de autoría anónima, filmado en Caravaca de la Cruz durante los primeros días de mayo de 1924, tiene una duración de unos 40 minutos, en los que se recogen los principales actos en honor de la Santísima y Vera Cruz. La película fue recuperada y restaurada por la Filmoteca Regional "Francisco Rabal" bajo la coordinación y supervisión del profesor Joaquín Cánovas Belchí, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia.

ba relación con el robo. Tras la Guerra Civil, el proceso fue retomado en 1939 bajo el gobierno franquista, esta vez con el foco en una supuesta conspiración masónica. Los métodos coercitivos empleados en los interrogatorios llevaron a confesiones posteriormente retractadas, sumiendo el caso en un laberinto de versiones contradictorias. Finalmente, en 1959, la Audiencia Provincial de Murcia decretó su sobreseimiento definitivo⁹⁷. El paradero de la Cruz y la identidad de sus ladrones nunca fueron esclarecidos. La reliquia se perdió en la bruma de lo irresuelto, dejando tras de sí un enigma que, décadas después, sigue resonando en la memoria de Caravaca.

No obstante, apenas finalizada la contienda, se emprendieron con diligencia las gestiones necesarias para obtener una nueva reliquia, restaurando así el culto y devolviendo a la ciudad el fulgor de su devoción secular⁹⁸. Este anhelo culminó en 1942 con la llegada de un nuevo Lignum Crucis, cuyo resguardo requería un estuche a la altura de su sacralidad y de la tradición artística que lo precedía. La solución no admitía improvisaciones: el relicario debía reproducir, con la mayor fidelidad posible, el desaparecido en 1934, tomando como referencia las fotografías que aún conservaban su memoria formal.

Para financiar la empresa se aunaron esfuerzos institucionales y se promovió una suscripción popular que, en poco tiempo, permitió llevar a cabo el encargo. La tarea fue encomendada a la prestigiosa joyería Casa Hermanos Beldarraín, con sede en San Sebastián⁹⁹, un taller de reconocido prestigio que ya había trabajado para Caravaca antes de la Guerra Civil. De hecho, había realizado encargos para una de las damas más ilustres de la ciudad, María Dolores Michelena, mujer de profundas convicciones y benefactora del santuario, cuya vinculación con el País Vasco facilitó la elección del taller. Fue ella, junto a su esposo, quien asumió la responsabilidad de gestionar y supervisar la realización del nuevo relicario, garantizando que la ejecución se ajustara escrupulosamente al modelo desaparecido¹⁰⁰.

El resultado fue una pieza excepcional, de primorosa factura y exquisita orfebrería, que supo recuperar, con admirable fidelidad, la majestuosidad del estuche perdido. Así, la Santa Cruz de Caravaca volvía a contar con un relicario digno

⁹⁷ F. FERNÁNDEZ GARCÍA “14 de febrero de 1934: Robo de la Stma. y Vera Cruz de Caravaca”, *El Noroeste. Periódico de las comarcas del Noroeste y Río Mula de la Región de Murcia*: 7 de agosto de 2016 <https://elnoroestedigital.com/14-de-febrero-de-1934-robo-de-la-stma-y-vera-cruz-de-caravaca-2/> (consultado el 12 de enero de 2025).

⁹⁸ Sobre esta cuestión, véase I. POZO MARTÍNEZ, “Fiestas y Lignum Crucis: un periodo oscuro en la historia reciente de la Cruz de Caravaca (1934-1942)”. *Murgetana*, nº 123 (2010), pp. 203-220.

⁹⁹ El negocio se inició en 1927, ubicado en la calle Guetaria, nº 21, más tarde en Garibay, nº 16, de la capital donostiarra (*La Constancia*: 19 de mayo de 1927). Entre las muchas obras salidas de ese taller, habría que destacar: el álbum de plata, esmalte y marfil que la provincia de Soria regaló al teniente coronel Gregorio Ignacio Muga, gobernador militar de dicha provincia (*La Voz de España*: 8 de septiembre de 1937); la placa de plata, esmalte y marfil en memoria del concejal Pedro Soralue, encargada por el Ayuntamiento de San Sebastián (*Unidad*: 17 de septiembre de 1936) o la corona de oro, platino, brillantes y perlas para la Virgen de Izaskun (*Diario Vasco*: 30 de agosto de 1949).

¹⁰⁰ F. FERNÁNDEZ GARCÍA, “D^a. Dolores Michelena, la cabalgata de reyes de 1929 y otras actividades benéficas”, *El Noroeste. Periódico de las comarcas del Noroeste y Río Mula de la Región de Murcia*: 14 de enero de 2014 <https://elnoroestedigital.com/d-dolores-michelena-la-cabalgata-de-reyes-de-1929-y-otras-actividades-beneficas-por-francisco-fernandez-2/> (consultado el 3 de enero de 2025).

de su tradición, cerrando un capítulo de desposesión y restituyendo su presencia tangible en el corazón del santuario.

También fue otra prioridad la restitución del templete y el carro procesional de la Cruz tras los estragos sufridos durante la Guerra Civil, cuando el santuario, asaltado y saqueado, fue convertido en cárcel marxista, un lugar donde la memoria histórica conserva el eco de horrores indecibles: católicos y disidentes del credo comunista fueron allí encarcelados, torturados y asesinados sin juicio previo. De aquel trono y su templete, símbolo de la ostentación litúrgica caravaqueña, nada quedó, seguramente fundido o esparcido entre las sombras del conflicto. Fue la generosidad de don José Abril Álvarez la que permitió que la Cruz volviera a procesionar con la dignidad que merecía. Ingeniero e industrial caravaqueño, asentado en Murcia, donde fundó la célebre fábrica de Motores Abril en la Alameda de Capuchinos, asumió personalmente la empresa de recuperar la carroza procesional. Y lo hizo con la visión de un hombre de su tiempo: concibió un sistema de rodaje con dirección y frenado similares a los de un automóvil, aunque la iluminación eléctrica mediante baterías tardó aún años en incorporarse. En sus primeras procesiones, el carro se alumbraba con un rudimentario sistema eléctrico. Pero la restauración no quedó solo en la estructura. El templete, réplica del desaparecido, fue encomendado por don José Abril a los prestigiosos Talleres de Arte y Orfebrería de Miguel Moreno Grados, ubicados en la Cuesta de Gómez, en Granada, camino de la Alhambra. En aquel enclave se ejecutó la pieza en un depurado estilo neogótico, con la misma solemnidad que la memoria de quienes lo habían conocido en su esplendor anterior. El importe de la obra no se conoce, pero lo que sí pervive es el gesto de Abril, cuya iniciativa devolvió a la Cruz su carro triunfal inscribiendo su nombre entre los benefactores que, a través del arte, perpetúan la fe y la historia.

Y es este templete, concebido con el esmero y la solemnidad de su tiempo, el que ha servido de baluarte a la Santa Cruz hasta bien entrado el siglo XXI. Sin embargo, el paso de los años y la voluntad de dotar a la reliquia de una estructura de mayor envergadura llevaron a la Cofradía a emprender, en 2006, un ambicioso proyecto de renovación. La propuesta no era menor: la creación de un carro triunfal de plata que elevaría la majestuosidad de las procesiones a una nueva dimensión, con un presupuesto que rondaría el medio millón de euros. El diseño fue confiado al escultor sevillano Luis Álvarez Duarte, quien concibió una imponente custodia procesional que sería ejecutada en el prestigioso taller de orfebrería de los hermanos Ramos, ubicado en la capital hispalense (lám. 25).

La nueva estructura, de más de cuatro metros de altura y un peso superior a los 500 kilogramos, exigiría más de 250 kilos de plata en su elaboración. Se optó por un lenguaje neogótico, evocando la época de la Aparición de la Cruz y subrayando así la continuidad histórica y devocional de la insignia caravaqueña. Inicialmente prevista para su presentación en las fiestas de 2008, la obra experimentó ciertos retrasos, estrenándose finalmente en mayo de 2010. Su programa iconográfico despliega una riqueza simbólica sin precedentes: en sus relieves se representan episodios esenciales del culto a la Vera Cruz, entre ellos la escena del Calvario,

la Aparición de la Cruz y las dos festividades más emblemáticas de la ciudad: la Invención y la Exaltación. A ello se suman los escudos de sus benefactores y custodios—la Cofradía y el Ayuntamiento—, junto con los blasones de las órdenes militares que velaron por la ciudad: el Temple y la Orden de Santiago. En un gesto de especial significación, también figura el escudo del papa Juan Pablo II, en reconocimiento a la concesión del Jubileo a perpetuidad¹⁰¹, vínculo sagrado que Caravaca de la Cruz ostenta como uno de los grandes hitos de su historia reciente.

Conclusiones

Explorar el patrimonio suntuario de Caravaca de la Cruz implica adentrarse en un entramado de significados donde la materialidad de lo sagrado se despliega en un sistema de relaciones en el que convergen discursos estéticos, rituales litúrgicos y estrategias de prestigio que han modelado su identidad a lo largo del tiempo. La acumulación de relicarios, custodias, ornamentos textiles y estructuras procesionales no responde únicamente a la necesidad de embellecer el culto, sino que obedece a la configuración de un lenguaje visual mediante el cual se han articulado tanto la devoción como la afirmación de un poder simbólico que, a través de estas piezas, ha proyectado la imagen de la ciudad más allá de su propio ámbito geográfico. Su estudio, concebido desde una perspectiva que atienda a la densidad histórica de sus transformaciones, requiere una aproximación que no se limite a su análisis material, sino que integre las múltiples capas de significación que han acompañado su permanencia y su actualización en el tiempo.

Dentro de este desarrollo, las interacciones entre formas heredadas y procesos de renovación han favorecido la estabilidad de un repertorio ornamental que, sin perder su coherencia estética, ha sabido responder a los contextos cambiantes en los que ha seguido ejerciendo su función. La apropiación de modelos históricos en las reformas acometidas a lo largo de los siglos XX y XXI permite advertir una voluntad de reafirmación de la identidad visual del santuario mediante intervenciones que han preservado la armonía de sus elementos, asegurando la continuidad de un imaginario cuya autoridad simbólica se ha visto reforzada con cada nueva aportación. En este proceso, las referencias tradicionales han desempeñado un papel esencial en la actualización de las formas, permitiendo que la estabilidad del conjunto se haya consolidado a través de la integración de elementos que han fortalecido su presencia dentro del horizonte cultural y devocional de la ciudad.

La evolución de este patrimonio, configurado en gran medida por las estrategias de mecenazgo y patrocinio que han impulsado su desarrollo, pone de manifiesto la relevancia de las relaciones de poder que, desde su origen, han determinado la incorporación de nuevas piezas al ajuar sacro. La promoción de objetos litúrgicos, además de contribuir al esplendor de la liturgia, ha facilitado la inserción de sus donantes dentro de un sistema de reconocimiento en el que la materialidad de sus aportaciones se ha traducido en una forma de presencia dentro

¹⁰¹ *La Verdad*: 13 de diciembre de 2006.

del entramado devocional del santuario. La intervención de mujeres benefactoras durante la Restauración se inscribe dentro de una dinámica en la que la adquisición y el enriquecimiento del ajuar religioso han funcionado como instrumentos de consolidación de los valores tradicionales del catolicismo, permitiendo a sus promotoras participar activamente en la redefinición del espacio sacro en un contexto marcado por profundas transformaciones políticas y culturales.

El análisis de estos procesos no puede desvincularse de los episodios de pérdida, expolio y destrucción que han afectado la historia del santuario, ya que la desaparición de determinados bienes no solo ha supuesto una merma material, sino que ha generado respuestas orientadas a la recomposición de la estructura simbólica del culto. La sustracción de la reliquia en 1934 y los saqueos perpetrados en distintos momentos han dado lugar a iniciativas en las que la restitución de los objetos sustraídos ha implicado una reconfiguración de su significado dentro de la memoria colectiva. La restauración del relicario tras la Guerra Civil, entendida como un acto de reafirmación de la continuidad histórica del santuario, ha consolidado el papel de estas piezas en la construcción de un relato en el que la conservación y la recuperación han garantizado la permanencia de su influencia en el tiempo.

Cada elemento que forma parte de este conjunto patrimonial se inscribe en una estructura de significados que articula tradición, innovación y memoria colectiva, requiriendo un estudio que contemple la multiplicidad de agentes que han intervenido en su conservación, reinterpretación y adaptación a nuevas dinámicas de uso. Su permanencia, asegurada por la interacción entre la estabilidad de sus referentes simbólicos y la actualización de sus funciones dentro de la comunidad, sigue manifestándose a través de procesos de resignificación en los que cada restauración, cada intervención material y cada adaptación estética contribuyen a la proyección de un legado que, lejos de agotarse en su dimensión material, continúa expandiéndose en el horizonte cultural de la ciudad.



Lám. 1.- TALLER TOLEDADO. Arqueta de don Lorenzo Suárez de Figueroa (Ca. 1390). Real basílica santuario de la Vera Cruz de Caravaca. Caravaca de la Cruz (Fotografía elaboración propia).



Lám. 2.- MANUFACTURA NAZARÍ. Casulla llamada «de Chirinos» (siglo XIV). Real basílica santuario de la Vera Cruz de Caravaca. Caravaca de la Cruz (Fotografía elaboración propia).



Lám. 3.- TALLER TOLEDANO (ALCARAZ). Cruz procesional (1526-1536). Parroquia de El Salvador. Caravaca de la Cruz (Fotografía elaboración propia).



Lám. 4.- TALLER DE MURCIA (ATRIBUCIÓN). Cáliz (Primera mitad del siglo XVI). Parroquia de El Salvador. Caravaca de la Cruz. (Fotografía elaboración propia).



Lám. 5.- TALLER DE GRANADA.
Ostensorio (1536). Real basílica santuario
de la Vera Cruz de Caravaca. Caravaca de
la Cruz. (Fotografía elaboración propia).



Lám. 6.- TALLER DE MURCIA
(ATRIBUCIÓN). Porta-Cruz para las
bendiciones (segundo tercio del siglo XVI).
Real basílica santuario de la Vera Cruz de
Caravaca. Caravaca de la Cruz. (Fotografía
elaboración propia).



Lám. 7.- TALLER DE MADRID
(ATRIBUCIÓN). Ostensorio eucarístico
(Primera mitad del siglo XVII). Parroquia
de El Salvador. Caravaca de la Cruz
(Fotografía elaboración propia).



Lám. 8.- GINÉS GARCÍA. Reja de cierre
de la capilla de la familia Conejero (Primer
tercio del siglo XVII). Parroquia de El
Salvador. Caravaca de la Cruz.



Lám. 9.- TALLER DE MURCIA (ATRIBUCIÓN). Naveta (Segunda mitad del siglo XVII). Parroquia de El Salvador. Caravaca de la Cruz (Fotografía elaboración propia).



Lám. 10.- TALLER DE CARAVACA (ATRIBUCIÓN). Capilla portátil con Cruz de Caravaca (Primer tercio del siglo XVII). Victoria and Albert Museum. Londres. (Cortesía de la institución).



Lám. 11.- TALLER DE CARAVACA (ATRIBUCIÓN). Cruz de Caravaca (Primera mitad del siglo XVII). Museos Vaticanos. Roma. (Cortesía de la institución).



Lám. 12.- TALLER DE CARAVACA (ATRIBUCIÓN). Cruz de Caravaca (1665). Real basilica santuario de la Vera Cruz de Caravaca. Caravaca de la Cruz (Fotografía elaboración propia).



Lám. 13.- ¿LUIS DE CÓRDOBA? Arqueta de los conjuros (Ca. 1630). Real basilica santuario de la Vera Cruz de Caravaca. Caravaca de la Cruz (Fotografía elaboración propia).



Lám. 14.- VICENTE ROSEL. Estuche relicario de la Vera Cruz de Caravaca (1777). Desaparecido en 1934.



Lám. 15.- TALLER DE MADRID. Cruz de altar (1703). Real basilica santuario de la Vera Cruz de Caravaca. Caravaca de la Cruz (Fotografía elaboración propia).



Lám. 16.- MANUFACTURA SPITALFIELDS (INGLATERRA) Y MANUFACTURA VALENCIANA. Capa pluvial (ca. 1760-1765). Real basilica santuario de la Vera Cruz de Caravaca. Caravaca de la Cruz (Fotografía elaboración propia).



Lám. 17.- REAL FÁBRICA DE SEDAS DE TALAVERA DE LA REINA (ATRIBUCIÓN). Casulla (ca. 1760). Real basílica santuario de la Vera Cruz de Caravaca. Caravaca de la Cruz (Fotografía elaboración propia).



Lám. 18.- MANUFACTURA DE SICILIA OCCIDENTAL. Espejo (ca. 1725). Real basílica santuario de la Vera Cruz de Caravaca. Caravaca de la Cruz (Fotografía elaboración propia).



Lám. 19.- TALLER DE CÓRDOBA. Incensario (c. 1770). Parroquia del El Salvador. Caravaca de la Cruz. (Fotografía elaboración propia).



Lám. 20.- TALLER DE MADRID. Custodia (ca. 1760-1775). Parroquia de El Salvador. Caravaca de la Cruz. (Fotografía elaboración propia).



Lám. 21.- TALLER DE MURCIA o CARAVACA. Portapaces (ca. 1800). Parroquia de El Salvador. Caravaca de la Cruz (Fotografía elaboración propia).



Lám. 22.- RAMÓN ESPUÑES. Jarra (1879). Real basilica santuario de la Vera Cruz de Caravaca. Caravaca de la Cruz. (Fotografía elaboración propia).



Lám. 23.- Reportaje gráfico sobre el robo de la Cruz publicado en la revista gráfica *Esto*: 22 de febrero de 1934.



Lám. 24.- ORFEBRERÍA RAMOS; LUIS ALVÁREZ DUARTE y MIGUEL ÁNGEL DOMÍNGUEZ VELÁZQUEZ. Carroza procesional (2010). Real basilica santuario de la Vera Cruz de Caravaca. Caravaca de la Cruz. (Fotografía elaboración propia).

Nuevas aportaciones al estudio de la imagerie murciana, desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX

New Contributions to the Study of Murcian Religious Sculpture from the Late
19th Century to the Mid-20th Century

MIGUEL LÓPEZ ALCÁZAR
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Abstract: 19th and 20th centuries were decisive for the development of religious imagery in Murcia, although today they do not enjoy the relevance they rightly deserve. This situation led to a lack of knowledge of certain aspects of local art, from chronologies to the authorships of the pieces themselves. In spite of this, advances in the archival science have made it possible to correct certain errors made in favour of the study of sculpture made in those years, providing new data in this regard.

Keywords: religious imagery, Murcia, chronologies, authorships, archival science

La Historia del Arte es una disciplina en constante evolución. Cada semana, cada año, los investigadores aportan su grano de arena y contribuyen al estudio de las diversas áreas que engloba, legando estos hallazgos a las generaciones futuras. Actualmente, centenares de obras con décadas e incluso siglos de historia aguardan la resolución de sus incógnitas, principalmente autorías y cronologías. Sin embargo, hubo otras que desaparecieron en la guerra civil española y por tanto, quedaron relegadas hasta hoy en día, porque a pesar de su destrucción, permiten ahondar en determinados aspectos a fin de resolver ciertas dudas.

A fin de conocer y dar mayor visibilidad al arte murciano de los siglos XIX y XX, infravalorado a pesar de su importancia en relación al desarrollo del mismo en las últimas centurias, los trabajos de digitalización en archivos se han consolidado como un auténtico referente para la investigación. Frutos de ello, por citar un ejemplo, son los avances en el estudio de la imaginería sacra murciana entre la última década decimonónica y la primera mitad del siglo pasado, los cuales pretenden visibilizan un periodo marcado primeramente por la demanda en favor del enriquecimiento patrimonial y, tras la contienda de 1936, por la necesidad de reponer las devociones perdidas a consecuencia de la oleada iconoclasta, previo acuerdo de una serie de condiciones.

En los últimos meses, obras escultóricas debidas a Sánchez Araciél, Molera Torá, Cantos, Garrigós o Lozano Roca, todos escultores de renombre que terminaron eclipsados por artistas coetáneos más cotizados como Sánchez Lozano o González Moreno, han sido objetos de estudio con el claro propósito de reivindicar su implicación en el desarrollo de este oficio artístico.

En orden de antigüedad, cabe reseñar la imagen de San Juan Evangelista, realizada en el taller de la familia Sánchez Araciél para las procesiones de Semana Santa de Cehegín a finales del siglo XIX. Evidentemente inspirada en el archiconocido San Juan tallado por Francisco Salzillo para la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia en 1756, al mismo tiempo fue dotado de una impronta particular que lo desligó, acertadamente, del arquetipo reconocido a nivel nacional por historiadores del arte y prestigiosos artífices.

A diferencia del San Juan dieciochesco, el ceheginero (lám. 1) presenta ligeras variaciones que le confieren una estética, dentro de lo que cabe, original. Mientras que en la talla ejecutada por Salzillo se aprecia como el apóstol gira la cabeza hacia su izquierda e indica el camino a seguir por la Virgen extendiendo el brazo homólogo, los movimientos del que hicieron los «Aracieles» se producen, sin excepción alguna, justo a la inversa del modelo: cabeza ligeramente ladeada hacia la derecha y dedo índice de la mano diestra indicando el camino hacia el monte Gólgota.

Tradicionalmente fechado hacia 1900, año tomado de referencia por los hermanos de la cofradía de «Los Blancos» como el de la designación del Evangelista como excelso titular de la misma en sustitución del Cristo Resucitado, verdaderamente es una obra más antigua de lo que pensaban los historiadores del arte y sus cofrades, ya que sería en 1896 cuando los «blancos» costearon la imagen actual de Sánchez Araciél. Este valioso dato se pudo conocer gracias a una de las crónicas publicadas en el extinto diario *Las Provincias de Levante* acerca de las novedades



Lám. 1.- FRANCISCO SÁNCHEZ ARACIEL. San Juan Evangelista (1896). Cofradía de San Juan Evangelista “Los Blancos”, Cehegín (Extraída de la página de la cofradía).

de los desfiles penitenciales de la población, hasta la fecha el único documento localizado en relación a su origen gracias al complejo trabajo de digitalización efectuado desde el Archivo Municipal de Murcia¹.

Caso análogo al del apóstol San Juan de Cehegín fue el del grupo del Santo Ángel de la Guarda para la ermita consagrada a San Félix de Cantalicio en la pedanía murciana de Zarandona (lám. 2), igualmente labrado por Francisco Sánchez Araciel. Inexactamente datado en 1900, su aceptada cronología errónea se debió a la presentación de este conjunto por su artífice en la muestra de Bellas Artes celebrada en el jardín de Floridablanca, donde obtuvo una medalla de primera clase².

En realidad, fue concluido a finales de 1896, atestiguándolo una crónica publicada en la prensa local de la época³. Desgraciadamente destruida en la Guerra Civil, de haberse conservado, la sociedad murciana atesoraría una obra única encuadrada en un periodo de incesante actividad en el taller de los «Aracieles» enfocada a la actividad restauradora de la producción del maestro Salzillo para la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, así como la de éste y su discípulo

¹ *Las Provincias de Levante*, 24 de marzo de 1896, p. 1.

² *El Heraldo de Murcia*, 16 de mayo de 1900, p. 2.

³ *El Diario de Murcia*, 18 de diciembre de 1896, p. 3.



Lám. 2.- FRANCISCO SÁNCHEZ ARACIEL. Grupo del Santo Ángel de la Guarda (1896, destruido en 1936). Ermita de San Félix de Cantalicio, Zarandona (Murcia) (Portada del número 5 de *Espigas y Azucenas*, publicado el 1 de marzo de 1915).

aventajado Roque López adoptada por la naciente cofradía del Cristo del Perdón que organiza la procesión de Lunes Santo⁴.

Una tercera imagen de Araciel que también pasa algo desapercibida es el San José que recibe culto en la Santa Iglesia Catedral de Murcia, entronizado en una capilla del ala sur contigua al crucero. Descrita por el doctor Fernández Sánchez como una obra situada «a caballo entre los siglos XIX y XX»⁵, sin aportar una cronología exacta, resulta ser una obra correspondiente a la etapa final de la trayectoria de este prolífico artista continuador de la corriente salzillesca. Tallada tan solo cuatro años antes de su muerte, el encargo vino de parte del Cabildo Catedralicio encabezado por el deán Julio López Maimón, el cual ya delegó anteriormente en Sánchez Araciel la confección de una efigie del Corazón de Jesús en 1904 —entregada al año siguiente— para la capilla denominada «de la Catedral», donde recibió cristiana sepultura el obispo Tomás Bryan Livermore en

⁴ En el referido ámbito cabrían reseñar las restauraciones efectuadas por Francisco Sánchez Tapia y su hija, Cecilia Sánchez Araciel, sobre el crucificado de la ruinoso ermita del Calvario del Malecón —bautizado con la advocación del Perdón a raíz de la fundación de su cofradía— (1896-1897) y diversas imágenes propiedad de la cofradía de Jesús: *El Prendimiento* (1896), *La Santa Cena* (1897) y *San Juan* (1898).

⁵ Véase J.A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, “Las esculturas de San José en la ciudad de Murcia”. *Cabildo 2021* (2021), p. 145.

1902. La obra se bendijo el 19 de marzo de 1914 —festividad de San José— en la emblemática capilla de los Vélez, donde permaneció expuesta hasta su traslado al oratorio que preside, próximo a la capilla patrocinada por el protonotario papal Gil de Junterón en el siglo XVI⁶.

Otra pieza escultórica con un origen interesante a la par que desconocido es la del Sagrado Corazón de Jesús venerado en la parroquia de San Antolín de la capital murciana. Erróneamente identificada por el restaurador Juan Antonio Fernández Labaña como aquel simulacro firmado por Francisco Sánchez Araciél para el mencionado templo en 1891, cuando éste realmente desapareció en la Guerra Civil⁷, se trata de la última obra cristífera tallada por el escultor Manuel López-Guillén Soriano, yerno y discípulo del imaginero Manuel Sánchez Araciél, antes de su defunción en 1919.

Sufragada por la señora Antonia Marín-Baldo para su oratorio particular, la efigie sobrevivió a la oleada iconoclasta de la década de los treinta y recibió culto privado hasta 1949, cuando la propietaria falleció y sus herederos acordaron donarla a la parroquia para suplir la pérdida de la obra del XIX, con el beneplácito del cura párroco Antonio Sánchez Maurandi⁸. Éste, que en aquel momento impulsaba el plan de reconstrucción de la iglesia de San Antolín para dotar al barrio homónimo de un nuevo templo en sustitución del que dinamitaron en plena guerra —consagrado en 1774—, restablecería rápidamente el culto al Corazón de Jesús gracias al gesto de los sobrinos de Marín-Baldo, entronizando la imagen en un tríptico arquitectónico de piedra y alabastro localizado en el ala norte del inmueble, costado por el gobernador civil Cristóbal Graciá Martínez en 1948⁹.

Irrumpida la década de los veinte, los discípulos de Sánchez Araciél continuarían trabajando siguiendo la estela del maestro, dotando a sus obras de una impronta particular que permitiera identificarlas con sus respectivas producciones pero sin alejarse de la línea salzillesca. A este grupo perteneció Gregorio Molera, escultor de origen oriolano afincado en Murcia que consiguió cierto renombre tras la Guerra Civil, como uno de los principales responsables de la reposición imaginera en la Diócesis de Cartagena gracias a obras como Nuestra Señora de Loreto de Algezares (1939), el Cristo del Rayo para Moratalla (1942) y el Señor de *La Negación* de la archicofradía de la Sangre de Murcia (1945), entre otras¹⁰.

A él se viene atribuyendo tradicionalmente, con sumo acierto, la talla de San Juan Evangelista que ostenta la titularidad de la cofradía de «Los Blancos» de la villa de Bullas —antes denominada de la Aurora—, superviviente a la Guerra

⁶ *El Tiempo* (Ed. Tarde), 19 de marzo de 1914, p. 3.

⁷ <https://www.facebook.com/search/top?q=corazon%20de%20jesus%20san%20antolin>. Consultado el 27 de agosto de 2024.

⁸ *Línea*, 26 de junio de 1949, p. 3.

⁹ M. LÓPEZ ALCÁZAR, “La iglesia parroquial de San Antolín de Murcia y la renovación del arte religioso local durante la posguerra española”. *Cangilón* nº 40 (2023), p. 43.

¹⁰ *Línea*, 16 de noviembre de 1939, p. 7 / *La Verdad de Murcia*, 13 de septiembre de 1942, p. 4 / *La Verdad de Murcia*, 29 de marzo de 1945, p. 1.



Lám. 3.- CARLOS MILLÁN LÓPEZ. Santa Eulalia de Barcelona (1941, imagen sustituida en 2010). Iglesia parroquial de Santa Eulalia, Murcia (Estampa antigua).

Civil. Datada sin fundamento alguno hacia 1925 al no conservar la institución documentos que acrediten su cronología, se trata de una pieza escultórica más tardía. Estrenada en la Semana Santa del año 1929, fue adquirida por los propios cofrades en el desaparecido establecimiento «Casa Lucas» de Murcia¹¹, especializado en la confección de piezas textiles como casullas, estandartes, mantos y túnicas, e igualmente en la venta de otros artículos religiosos e imaginería sacra, ésta última muy demandada en el citado establecimiento durante las décadas de posguerra y originarias de prolíficos obradores catalanes y valencianos que se impusieron como una alternativa viable a los grandes artistas locales del momento, habitualmente desbordados ante la incesante demanda de patrimonio religioso desencadenada a raíz de la destrucción de buena parte del mismo en la contienda.

Pasando a la década de los cuarenta, recién acabado el conflicto bélico y asentado el nuevo régimen encabezado por el general Franco, que tuvo como uno de sus preceptos fundamentales la socialización del concepto «nacionalcatólico», urgió reponer la práctica totalidad de las obras desaparecidas. Para ello, familias acomodadas y personajes de cierta influencia o el pueblo llano mediante suscripciones populares, patrocinaron las imágenes que suplieron estas irreparables

¹¹ *La Verdad de Murcia*, 5 de abril de 1929, p. 2.

pérdidas. La capital murciana, afectada por los constantes ataques a la Iglesia desde el asalto al convento de los Franciscanos en mayo del año 1931, sufrió el expolio de la mayoría de sus templos. Uno de ellos fue Santa Eulalia, profanada en noviembre de 1936 y reconvertida en sede del Servicio de Transportes por la autoridad republicana¹².

La efígie titular de la mártir catalana venerada hasta la guerra, atribuida a Nicolás Salzillo, se reemplazó por una escultura (lám. 3) de traza contemporánea y afianzadora de la tradición iconográfica, cuya tosquedad en las diversas técnicas artísticas aglutinadas suscitó ciertos comentarios detractores hasta el punto de catalogarla como una imagen «realizada por un aficionado entre los años 40 y 50...», cuando no es cierto¹³.

Su autor, Carlos Millán López, fue un reconocido artista activo durante la primera mitad del siglo XX, ejerciendo igualmente como profesor en la Escuela de Artes y Oficios bajo la dirección del maestro José Planes Peñalver. Con estudio propio en la calle Mariano Vergara, a escasos de metros de la iglesia de Santa Eulalia, trabajó en más de una ocasión para dicha parroquia, diseñando en primer lugar una vidriera colocada en julio de 1936¹⁴, poco antes del estallido del conflicto armado, y luego la imagen de la santa. Bendecida el 2 de febrero de 1941 —festividad de la Candelaria—, permaneció en su camarín hasta 2010, cuando la parroquia decidió sustituirla por una pieza de mayor calidad, tallada en madera de cedro real por el escultor José Antonio Hernández Navarro en su taller de Los Ramos.

Otro caso destacable es el del San Francisco de Asís sito en un retablo del crucero izquierdo de la parroquia de San Francisco Javier del municipio de San Javier, datado en 1950. Costeado por Lorenzo Morales Parra y su esposa, durante varios años se relacionó el encargo con Antonio Carrión Valverde, principal artífice de la restauración del templo tras la Guerra Civil por mediación de su hermano, el presbítero Joaquín Carrión. Después de examinar la obra y reconsiderar su autoría, gracias al hallazgo de una noticia acerca de la bendición de la imagen, se corroboraría que se trata de una hechura de Clemente Cantos Sánchez¹⁵. Artista en contacto con otros como Garay, González Moreno, Sánchez Picazo, Joaquín o Garrigós, su defunción en 1955 truncó una trayectoria como escultor implicado en la reposición imaginera de los años cuarenta y cincuenta, así como su labor docente en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia. Por tanto, este San Francisco de Asís fue uno de sus últimos trabajos de índole religioso, y quizá de los más interesantes de su heterogéneo catálogo, marcado por la tradición salzillesca y las nuevas formas.

Aprovechando la mención a Cantos, cabría destacar una segunda obra cuyo rastro se perdió en el verano de 1936, sin esclarecimiento alguno acerca de su desaparición

¹² Archivo General de la Región de Murcia (AGRM). FR,AHN,R-90/5: “Pieza 114: Tesoro artístico y cultura roja”. *Averiguaciones e informes remitidos al Fiscal Instructor de la Causa General de Murcia, Cardiel Escudero, sobre actividades del profesorado y las destrucciones producidas en los bienes del Patrimonio Artístico de la provincia de Murcia durante la Guerra Civil*, f. 39.

¹³ <https://www.lahornacina.com/noticiashernandeznavarro6.htm>. Consultado el 27 de agosto de 2024.

¹⁴ *La Verdad de Murcia*, 16 de julio de 1936, p. 5.

¹⁵ *Línea*, 25 de octubre de 1950, p. 7.

dado que no consta en el informe remitido al fiscal de la audiencia provincial murciana, Enrique Cardiel Escudero, de cara a la instrucción de la Causa General¹⁶. En el año 1924, mientras regentaba junto a su socio Antonio Garrigós el taller «Los Bellos Oficios de Levante», en el castizo barrio capitalino del Carmen, recibió el encargo de una imagen de San José con el Niño Jesús para la parroquia de San Pedro Apóstol, por mediación del rector Julio Ruiz Molina. A pesar de no conservarse estampas o fotografías que permitan profundizar en el estudio de la pieza escultórica y las características formales, su documentación sirve para reivindicar la involucración de su efímero negocio en el campo de la imagerie religiosa, más allá de la realización del controvertible Cristo de la Humillación para la cofradía del Perdón en 1927 —desaparecido—¹⁷. Precisamente, el procedimiento para concebir la efigie fue similar al del referido Nazareno, encargándose Cantos de manejar la gubia y el cincel para demostrar la habilidad y conocimientos adquiridos en el taller del maestro Anastasio Martínez, y Garrigós del policromado¹⁸. Tal como se ha apuntado anteriormente, hogaño se desconoce el paradero de la talla, sustituida en 1940 por otra costada por la feligresa Rosario Samper Jordá¹⁹.

También es justo reseñar un grupo escultórico tallado por el escultor José Lozano Roca, considerado uno de los de mayor envergadura de cuantos se ejecutaron dentro del programa de reposición de imagerie para las parroquias murcianas después de la Guerra Civil. Se trata del conjunto de la apoteosis de San Nicolás entronizado en el camarín del retablo mayor de la iglesia homónima (lám. 4), inspirado en aquel que destruyeron en la guerra y a su vez, en notorias hechuras del maestro Francisco Salzillo familiarizadas con el autor como el San Agustín del monasterio del Corpus Christi (RR.MM. Agustinas), muy próximo a su taller, ubicado en la antigua calle de las Cadenas.

La incógnita de esta obra reside en su cronología, considerando que no se trata de un encargo formalizado recién finalizada la contienda, como los historiadores y el pueblo murciano en general conceptúan. En aras de engrandecer el patrimonio del templo, y por supuesto, de recuperar aquella magnificencia que lo caracterizó desde su construcción en la primera mitad del siglo XVIII, confiaron en Lozano Roca la ejecución de un grupo que viniera a sustituir a la imagen del santo adquirida por mediación del entonces cura párroco en 1939. Tras meses de incesante trabajo, el imaginero efectuó la entrega a finales del año 1956, bendiciéndolo el obispo de la diócesis cartaginense Ramón Sanahuja y Marcé en la solemne función principal matutina del día 6 de diciembre —festividad de San Nicolás—²⁰.

¹⁶ AGRM. FR.AHN,R-90/5: "Pieza 11ª: Tesoro artístico y cultura roja...", f. 43.

¹⁷ *La Verdad de Murcia*, 27 de marzo de 1927, p. 1.

¹⁸ *La Verdad de Murcia*, 27 de mayo de 1924, p. 4.

¹⁹ *Línea*, 16 de marzo de 1940, p. 2.

²⁰ *Línea*, 6 de diciembre de 1956, p. 2.



Lám. 4.- JOSÉ LOZANO ROCA. Apoteosis de San Nicolás de Bari (1956). Iglesia parroquial de San Nicolás de Bari, Murcia (Foto de Juan Pedro Martínez García).

Conclusiones

En definitiva, este trabajo pone de manifiesto la necesidad e importancia de ahondar en el estudio de uno de los pilares patrimoniales de la diócesis de Cartagena como es la imaginería religiosa, en este caso aquella realizada entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siguiente por reconocidos escultores de la época que, con el paso de los años y a raíz del auge de los más cotizados por diversas cuestiones como el ajuste a la explicitud de la clientela, perdieron cierta notoriedad.

Esto permitirá a los historiadores del arte a reconsiderar el valor del arte murciano, indistintamente previo o posterior a la Guerra Civil, pero especialmente las obras citadas fechadas en los albores de la centuria pasada que, hogaño, carecían de información básica como puede ser una cronología exacta que las situara en la línea temporal sin la necesidad de recurrir al convencional método de los intervalos.

Igualmente, acercará al conocimiento a la sociedad murciana, y particularmente a las cofradías y hermandades en lo que a los nuevos hallazgos centrados en la imaginería sacra procesional se refiere, tal como sucede con los estudios en torno a las efigies de San Juan Evangelista que desfilan en Cehégín y Bullas. Claramente, esto supone un progreso en la profundización del estudio de un área prácticamente inhóspita, que apenas despertó interés entre los estudiosos, principalmente enfocados a nivel regional en los periodos de esplendor artístico del antiguo Reino de Murcia.

El antes y el después de una guerra (1936-1939). Sobre sus estragos en el patrimonio mueble de la Catedral de Almería

Before and after a war (1936-1939). On its ravages on the movable heritage of the cathedral of Almería (Spain)

M^a DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Abstract: This study deals with the destruction of the movable heritage of Almería Cathedral during the Spanish Civil War of 1936, telling the events through documents and analysing their consequences.

Keywords: Heritage. Almería. Destruction. War. 1936-1939.

Tras el fracaso de la sublevación militar en Almería el 21 de julio de 1936, la ciudad y su provincia permanecieron bajo el mando republicano durante toda la guerra civil española. En estas circunstancias, la rendición de los insurrectos propició, como ha escrito el profesor Rafael Quirosa-Cheyrouze¹, una primera reacción por parte de la milicia popular que, junto a un número considerable de vecinos, tomaron las calles provocando gravísimos incidentes y acciones violentas en contra de todo lo que pudiera estar relacionado con los rebeldes. En un paroxismo anticlerical e iconoclasta, la quema de varias iglesias por parte de las masas, entre ellas las parroquiales de San Roque, San Sebastián, San Pedro, Santiago, San José y la conventual de Santo Domingo, con la consiguiente destrucción de su patrimonio mueble, al igual que los ataques y expolios perpetrados en contra de los conventos de la ciudad, y la destrucción de muchos otros objetos religiosos requisados de las casas de reconocidas familias de confesión católica, es uno de los aspectos más reprochable de los sucesos acaecidos en Almería en los primeros días que siguieron al golpe militar que propició la guerra civil de 1936, prorrogándose estas acciones hasta bien entrado el año 1937.

Las noticias de estos acontecimientos, desgraciadamente iguales a muchos otros de similar índole ocurridos en otras tantas ciudades españolas, fueron convenientemente publicadas —aunque desde visiones políticas muy diferentes— tanto en los periódicos locales de la época como en otros de ámbito nacional, para más tarde pasar a ser un tema de estudio y de valoración crítica e histórica de especial interés, tratado en aportaciones académicas de indudable mérito². De todas formas, el discurso científico actual anima a revisar el relato de aquellos conflictos y sus consecuencias, aunque en esta aportación³ se aborda exclusivamente los estragos que produjo en la Catedral de Almería, incidiendo en documentar lo que se perdió de su ajuar mueble para así saber sobre aquellas otras obras de arte que pudieron ser salvadas y rescatadas de la destrucción, gracias, en parte, al valor y buen hacer de un personaje singular, Pedro Segado Rodríguez (1884-c.1961/63), quién decía ser «constructor de muebles artísticos y de lujo», y cuya actitud inequívoca de compromiso por la salvaguarda y custodia del arte almeriense, en estrecha colaboración con el arquitecto municipal Guillermo Langle Rubio (1895-1981), merece sin duda un recuerdo y una mejor fortuna crítica en la historiografía local relacionada con este tema.

¹ R. QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, *Almería, 1936-1937. Sublevación militar y alteraciones de la retaguardia republicana*. Almería, 1997, pp. 83-84.

² La primera y principal investigadora interesada en el tema fue M^a Isabel García Sánchez, de la que se cita, por ser lo último publicado y resumen de todo lo anterior: *Aproximación al Patrimonio Histórico-Artístico de Almería en la Guerra Civil española*. Almería, 2018. También: F.J. Escámez Mañas, “El martirio de las cosas: la destrucción del patrimonio histórico-artístico en la II República y en la Guerra Civil española (1931-1939)”. *Alto Guadalquivir*. Especial Semana Santa almeriense (2009), pp. 19-34.

³ Este estudio forma parte del proyecto de investigación *De la Desamortización a la autodesamortización: de la fragmentación a la protección y gestión de bienes muebles de la iglesia católica. Narración desde la periferia*. PID 2020-115154GB-I00. Ministerio de Ciencias e Innovación del Gobierno de España. II.PP. M^a del Mar Albero y Manuel Pérez Sánchez.

El primer saqueo de la Catedral

Para ordenar el relato de lo acontecido en una secuencia cronológica, se toma como fuente documental e hilo conductor de la narración las dos declaraciones juradas que el citado Pedro Segado firmó los días 7 y 21 de julio de 1942, respectivamente, ante don Joaquín Ruíz de Luna, fiscal delegado para la instrucción de la *Causa General de Almería*⁴, en la primera de las cuales se lee lo siguiente:

“Que su profesión [era] la de constructor de muebles artísticos y de lujo, habiendo trabajado durante doce años en el mejor taller de Granada, ciudad de la que regresó a Almería muy poco meses antes del Movimiento. Estas circunstancias, unido a sus conocimientos artísticos hizo que por la primera, no fuese conocido su modo de pensar por los rojos; y por la segunda, pudo ir poco a poco inmiscuyéndose cerca de las autoridades rojas para inclinarlas a que se formaran museos donde se recogiera la riqueza artística aún no destruida por los rojos en los primeros días de la revolución; riqueza artística que era en su casi totalidad la procedente de los templos y conventos [...] el declarante llevado de su amor por los objetos de arte, viendo un día que pasaban por su casa grupos de forajidos con dirección a la Catedral, les siguió y entró con ellos al templo catedralicio, por la puerta excusada que mira a la plaza de los Olmos⁵. Preguntó a uno de ellos si es que iban a pegar fuego y contestó que no; únicamente iban a registrar para llevarse los tesoros que allí tenían escondidos los curas. El interior del templo ofrecía un aspecto desolador. Las ropas de los altares estaban por los suelos. Todos los objetos de plata de valor incluso la magnífica Cruz procesional gótica y otra también procesional de menos valor, candelabros, las dos soberbias lámparas del altar mayor, los ciriales, incensarios, navetas, etc., todo estaba hacinado en el suelo de la sacristía de la parroquia del Sagrario, parroquia que viene a ser una capilla más de la Catedral [...] notó que algunas cosas de plata no estaban en aquel montón. Y recordó que precisamente el día anterior vio pasar por su casa a unos cuantos forajidos que en una capa roja de la catedral llevaban dinero, relicarios, cálices y otros objetos de valor. Luego supo que lo habían llevado todo al comité central, comité que los rojos habían instalado en el Casino de la ciudad”.

Por lo que se colige del texto, el primer desvalijamiento de la Iglesia mayor tuvo lugar, por lo tanto, el día 22 de julio —fecha de los incendios de los templos anteriormente citados— de tal manera que la primera entrada de Pedro Segado en la Catedral, teniendo en cuenta lo que pudo ver en su interior, se produjo al día siguiente, el 23 de julio, cuando la destrucción aún no se había ensañado por completo con el edificio, como se relata a continuación:

«Mientras las turbas se dedicaban a registrar y levantaban cada piedra que se movía para buscar los supuestos tesoros, [el declarante] recorría ávidamente

⁴ Archivo Histórico Nacional (AHN). Causa General 1164, Exp. 7, f. 241. Pieza undécima de Almería. Tesoro artístico y Cultura roja.

⁵ La veracidad de lo declarado en este punto se corrobora por la circunstancia de que el declarante vivía en una casa (hoy desaparecida) sita en el número 4 de la calle Cisneros, vía de paso que desemboca directamente en la actual Plaza Bendicho, antes llamada *de los Olmos*.

el interior del templo, recogiendo y escondiendo lo que podía. Así, recuerda, que recogió los huesos dispersos del mártir San Valentín, que yacían por el suelo. Observó con pena que la imagen gótica (sic) de la *Virgen de la Piedad*, escultura en madera de unos cuarenta centímetros, preciosa y de mucha tradición en Almería, había desaparecido de su hornacina. Encontró hecho jirones colgantes el magnífico cuadro de Alonso Cano representando a *San Antonio*, cuyos trozos se apresuró a esconder en la cómoda de la sacristía del Sagrario [...] en esta primera visita [...] pudo observar *que los altares y retablos estaban intactos*, salvo paños y ropas que andaban todo por el suelo [...] aunque] recibió una penosa impresión porque adivinó que el final era que los rojos iban a destrozar por completo la Catedral, [por lo que] avistose (sic) con el arquitecto municipal Sr. Langle Rubio para ver si podían conseguir que les entregaran la llave del templo catedralicio con el pretexto de que iban a hacer un Museo y de este modo salvar lo que quedaba, *que era mucho*⁶.

Lo narrado coincide fielmente con lo que a su vez se lee en la declaración jurada, de 17 de agosto de 1942, firmada por el citado Guillermo Langle ante el fiscal instructor de la *Causa General*, y que sigue así: «Que por razón de su cargo de Arquitecto Municipal, fue requerido por D. Pedro Segado, con carácter particular y extraoficial para interesarse en la recogida de objetos de valor artístico, que en los primeros instante del Movimiento habían sido destrozados por las masas y que estaban siendo objeto de robos y saqueos», motivo por el cual los dos «en íntima colaboración, trataron por todos los medios de burlar la desconfianza de los elementos dirigentes y aprovechándose de su ignorancia, fueron recogiendo, principalmente del convento de las religiosas de las Puras y de la Catedral cuanto podía tener valor artístico».

De acuerdo con lo anterior, en estos primeros meses el interés de ambos personajes se centró, como va dicho, en salvar de la rapiña cuantos objetos fuesen posible, a la vez que intentaban conseguir del entonces alcalde de la ciudad, Antonio Ortiz Estrella⁷, militante de Izquierda Republicana (IR), la entrega de las llaves de la catedral —requisada, como el resto de los inmuebles pertenecientes a la Iglesia, para otros usos⁸— con el fin de instalar en algunas de sus dependencias un *museo* en donde exponer los bienes artísticos incautados por la Caja General de Reparaciones, organismo creado por el Gobierno de la Segunda República Española el 23 de septiembre de 1936⁹, «con cargo a las responsabilidades civiles

⁶ Las cursivas son nuestras.

⁷ Antonio Ortiz Estrella fue nombrado alcalde de Almería el 21 de febrero de 1936. En diciembre de ese mismo año, bajo excusas, huyó de la ciudad junto a su familia, siendo destituido de su cargo en julio de 1937. En el interín, fue alcalde accidental de Almería José Santisteban Rueda.

⁸ El edificio de la catedral, tras el vano intento de convertirlo en un museo, pasó a ser almacén de abasto en 1937. Al comienzo de la guerra, el cabildo fue desalojado de sus dependencias y muchos de sus miembros apresados y posteriormente fusilados. Igual suerte corrió el entonces obispo de la diócesis, don Diego Ventaja Milán (1935-1936), fusilado el 30 de agosto de 1936. Beato de la Iglesia Católica desde el 10 de octubre de 1993.

⁹ Boletín Oficial del Estado (BOE). *Gaceta de Madrid*, número 269, 25 de septiembre de 1936, pp. 1967-1968.

de los partícipes en el movimiento sedicioso»¹⁰, y cuya delegación en Almería se instaló en la sede del Comité Central Antifascista¹¹, en el edificio que hasta entonces había sido el Casino de la ciudad, con número en el Paseo de la República, hoy Paseo de Almería.

Por otra parte, y con relación a lo anterior, el alcalde denegó a los demandantes la entrega de las llaves solicitadas, alegando que las tenía el Comité central, aunque tuvo a bien dar su autorización para que pudieran sacar de los almacenes de dicho organismo «aquellos objetos que [tuviesen] valor artístico», circunstancia que propició la retirada de «muchos cálices, la custodia grande de plata de la Catedral, los portapaces de dicha iglesia, la palmatoria del señor obispo» y «el Sagrario grande de plata repujada», es decir, la extraordinaria *Arca Eucarística* (c. 1777-1778) del gran platero cordobés Damián de Castro¹², que fue desmontada por el propio Segado y escondida en la Escuela de Artes y Oficio de la capital. Del resto de la plata recuperada se cita la *Custodia* portátil en plata sobredorada (c.1777) del también artífice cordobés Antonio de Santa Cruz, los dos portapaces históricos, el denominado desde antiguo *del prelado Villalán* (1542) de Alonso de Valladolid, y los dos labrados con la imagen de la *Inmaculada* (1797) de Rafael Juan de Aguilar, al igual que la mayor parte de los cálices de la catedral, entre ellos, uno rico en plata sobredorada de la primera mitad del siglo XVII, además de una bella jarra de pico de igual cronología y un elegante bernegal de cuatro bocados. También, los dos atriles de plata blanca adornados con el jarrón de azucenas (1797), emblema de la catedral de Almería, de Antonio Ruíz, tres ánforas para la bendición de los santos óleos (1800) de Rafael Juan de Aguilar, y otros objetos de valor, entre ellos, por citarse en la declaración, «la palmatoria del señor obispo», apuntada en el inventario de 1890 como «de plata, con cabo largo [labrado], puntero dentro del mismo, para cuando celebra el Sr. Obispo». Desgraciadamente no se pudo salvar la pieza de plata más antigua de todas las atesoradas en la Iglesia mayor, a saber, la magna *Cruz procesional* gótica donada por

¹⁰ M.P. AGUILÓ, “El destino de los objetos incautados durante la guerra civil”, en M. CABAÑOS BRAVO. A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE. W. RINCÓN GARCÍA (coords), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, 2009, p.583. La Caja General de Reparaciones tuvo como único director a Amaro Rosal Díaz, dirigente de la Unión General de Trabajadores y próximo al Partido Comunista de España, quién en 1987 escribió un artículo en el que afirmaba que “fue concebida con muy amplios fines, tanto económicos como sociales, y para ello fue dotada de competencias extraordinarias, pero que debido a las limitaciones impuestas por la guerra y las dificultades de la retaguardia republicana, sólo se encargó de centralizar las requisas y la gestión de los patrimonios incautados, tarea que realizó con notable secretismo e ineficacia”. Ver: M.P. AGUILÓ, ob.cit., p. 583. La cita la recoge la autora de: A. ROSAL DÍAZ, “La Caja de Reparaciones” (Ministerio de Hacienda), “El Tribunal de Responsabilidad Civil” (Ministerio de Justicia) 1936-1939. En *Justicia en guerra. Archivo Histórico Nacional. Sección Guerra Civil*, Salamanca, noviembre 1987, pp. 239-245. Ver: M.P. AGUILÓ, ob.cit., p. 583, nota 4.

¹¹ El Comité Central Antifascista de Almería fue creado en torno al 22 ó 23 de julio de 1936. Este organismo asumió el control de la retaguardia provincial y estuvo presidido por Cayetano Martínez Artés (empleado de Correos), representante de la Federación Provincial Socialista, ocupando la secretaría Benito Vizcaíno Vita (empleado de Banca), designado por la Unión General de Trabajadores.

¹² La platería de la Catedral de Almería ha sido estudiada en su totalidad por M^a del Rosario Torres Fernández y por la que suscribe este trabajo. Para evitar repetidas citas, se remite a una relación de artículos sobre el tema publicados en *Estudios de Platería* (Universidad de Murcia) durante los años 2002 (pp. 283-312), 2003 (pp.595-619), 2004 (pp. 483-502), 2005 (pp. 349-359), 2006 (pp. 513-526) y 2007 (pp. 483-502).

el primer obispo de la diócesis, don Juan de Ortega (1492-1515), como tampoco el juego de ciriales, cetros y gran cruz procesional que el obispo don Claudio Sanz y Torres (1771-1779) había contratado con Damián de Castro, ni las soberbias lámparas portantes de la capilla mayor (1802) de Rafael Aguilar y Cueto, entre otras muchas obras de gran interés¹³.

Sobre la suerte corrida por estas últimas piezas, poco se puede añadir. Pedro Segado refiere que «todo esto [la plata] se lo llevaron los rojos en un camión a Valencia, en tiempo en que era gobernador civil el socialista Gabriel Morón Díaz», entre octubre de 1936 y junio de 1937, aunque, en verdad, «se enteró de tal hecho por referencias, porque no lo presencié». En este sentido, y como es bien sabido, la mayor parte de los bienes artísticos incautados por la República fueron trasladados a Valencia y depositados en la Caja General de Reparaciones, radicada en aquella ciudad desde su fundación. Allí, como escribe el profesor Colorado Castellary, y según lo afirmado por su director, el socialista y sindicalista Amaro del Rosal, «funcionaba un Departamento (de la Caja de Reparaciones) de clasificación de objetos y de fundición, bajo la inspección de un representante del Consejo Nacional de Defensa del Patrimonio Artístico», de tal manera que todo lo que se «seleccionaba quedaba a disposición del Patrimonio»¹⁴. Entra dentro de lo posible que la plata catedralicia almeriense fuese fundida, o sustraída o, por el contrario, inventariada y conservada. De todas formas, y estimando esta última posibilidad, al menos con respecto a las obras de mayor valor —la Cruz gótica del siglo XV-XVI y el lote de plata marcado por Damián de Castro en 1778— no consta que el cabildo almeriense reclamara su devolución, como tampoco que hubiesen sido expuestas en alguna de las muestras de «arte recuperado» celebradas a iniciativa de la comisaría del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN) franquista, entre ellas la dedicada en exclusiva a *Orfebrería y Ropa de Culto*, que tuvo lugar en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) en 1941.

A su vez, y por lo que se refiere a los ornamentos litúrgicos habidos en la Catedral, no parece que las pérdidas fueran tan numerosas como en el caso de la plata, a tenor de lo declarado por Pedro Segado a este respecto:

«de un taller de costura que se había instalado en la casa llamada de Ferrera, sita en el Paseo, y donde se hacía ropa para el Socorro rojo, [...] se llevó todos los ornamentos sagrados de valor de la Catedral y alguna ropa de los canónigos y parte de las vestiduras del señor Obispo. Parte de un palio, que ahora se está restaurando —el bueno antiguo se perdió— y otras cosas más. Habían desaparecido estolas y manípulos. Todo se fue guardando en [el convento de] las Puras, con las excepciones ya anotadas»¹⁵.

¹³ Sobre estas piezas, se remite a los artículos publicados en *Estudio de Platería*.

¹⁴ A. COLORADO CASTELLANY, *Arte, botín de guerra*. Madrid, 2021, p.42.

¹⁵ El palio antiguo “que se perdió” aparece registrado en el Inventario de 1890 como “Dos paños para palio; uno para seis varas y otro para cuatro; el uno de tisú y el otro espolín rameado”. Ver: Archivo Catedral de Almería (ACA). Documentos varios. 1503?-1911. Pieza 38.

Sin embargo, y al contrario de lo que ocurre con la platería, la falta de un estudio monográfico sobre el ajuar textil de la catedral almeriense solo permite identificar algunas de las piezas rescatadas¹⁶, entre las que se encuentran, probablemente, varias casullas que forman parte de los ricos ternos «de primera clase, bordados de realce del mejor gusto» encargados en 1770 por el obispo Sanz y Torres al taller textil del Miguel Gregorio Molero, quién siempre firmaba sus piezas como: «Michael Molero. Toletanus. Fecit. Toleti», como ocurre en las obras de Almería. También hay que destacar una casulla en tela de damasco bordada en oro y plata del último tercio del siglo XVIII, al igual que una capa pluvial, posiblemente de taller madrileño, de finales del siglo XVIII, un humeral, de gran calidad artística, que se puede datar en torno a 1760, una bella casulla que formaba parte de un terno en seda morada con diseño isabelino, donación del obispo don Antonio Pérez Minayo (1818-1833), procedente de talleres valencianos o madrileños de la época o una capa y una dalmática del pontifical adquirido por el cabildo en 1895 a la empresa de artesanía sedera «Hijos de Mariano Garín» de Valencia, entre otras obras¹⁷.

La entrada de los malagueños en la Catedral y sus consecuencias

La caída de Málaga en manos del ejército franquista, entre los días 5 y 8 de febrero de 1937, provocó uno de los mayores y más dramáticos éxodos de población de todos los que tuvieron lugar durante la guerra civil española. La huida descontrolada hacia Almería de entre 100.000 y 150.000 personas, entre las que se encontraban familias completas de refugiados mezcladas con oficiales y soldados del ejército republicano y con elementos de las milicias, suscitó entre la población almeriense un estado de caos que las autoridades locales no supieron

¹⁶ El único documento que permite saber acerca de la totalidad de los ornamentos litúrgico de la catedral de Almería es el *Inventario de todas las albas, ornamentos, ropas y efectos de esta Sta. Iglesia*, de 17 de octubre de 1890, en cuyo apartado de Ornamentos se apuntan los siguientes registros: “*Color Blanco*. 1. Dos ternos grandes completos para las 1^{as} clases: el uno bordado de realce en plata sobre dorada y el otro rameado de la misma tela/2. Dos id completos (llamados de Toledo) que sirven en las segundas clases. Están muy deteriorados/3. Un terno rameado en seda nueva, pero por el uso diario está algo deteriorado. Tiene sus correspondientes capas con cinco casullas iguales/4. Una casulla de damasco bordada en plata y seda en realce que sirve para la Misa de Hora/5. Un terno blanco de seda y oro con capas y todas las demás prendas que lo completan y fondo azul/6. Cinco casullas de seda y oro iguales al terno anterior/7. Una casulla de raso bordada en oro a realce/8. Una casulla de tisú de oro y plata con flores de seda en colores [...] *Azul*. 22. Un terno completo con cuatro dalmáticas para el día de la Purísima, con dos capas lisas para los dos de báculo y mitra y un gremial [...] *Encarnado*. 26. Un terno completo de damasco (de Toledo) con ramos dorados que sirven las 1^{as} clases. /27. Otro id completo, con id (de San Indalecio) para 1^{as} clases/ [...] 31. Un terno rameado en sedas que sirven en las 2^{as} clases y tiene además cinco casullas [...] 48. Una casulla bordada en hilo de plata para 1^{as} clases. *Morado*. 49. Un terno completo, todo rameado, llamado de Toledo, para las primeras clases, con dos planetas, estola y galón de plata sobredorado/ [...] 51. Otro terno tejido con ramos de seda, con dos planetas y dos dalmáticas, capa, paño de cáliz, bolsa de corporales, paño de hombros, y dos atrileras con galón dorado. Se advierte que la estola y el manipulo sirven para las planetas y dalmáticas/52. Otro terno de damasco rameado de realce de plata sobredorada, con casulla, dos planetas, estolón, seis estolas, paño de cáliz, bolsa galón de plata sobredorada/ [...] 58. Otra casulla con estola y manipulo, sin bolsa de corporales, sin paño de cáliz, que sirve para el Domingo de Ramos. Donativo del Sr. Obispo Minayo [...]. *Color Verde*. [...] 76. Dos casullas raso y rameadas de seda blanca/ *Color negro*. 77. Un terno de primera clase llamado de Toledo, con dalmáticas, casullas, dos planetas, estolón para cáliz, bolsa, estolas, manipulos y capa galón plata sobredorada/

¹⁷ Hago constar mi más sincero agradecimiento al profesor Manuel Pérez Sánchez por su colaboración y ayuda en este punto del trabajo.

resolver adecuadamente. Con independencia de las terribles vicisitudes por la que tuvieron que atravesar los perseguidos en su larga andadura por la carretera de la costa que unía ambas provincias, del todo reprobables e imposibles de justificar bajo ninguna consideración, también deben de ser condenados los desmanes cometidos por una gran parte de los milicianos e individuos facinerosos confundidos entre los exiliados de la expedición, hechos que, por lo que aquí interesa, afectaron gravísimamente al patrimonio artístico de la ciudad, en general, y al de la Catedral, en particular, como bien resalta Pedro Segado en su declaración: «La venida de los malagueños [...] supuso para Almería un verdadero desastre en todos los órdenes y, por consiguiente, también desde el punto de vista artístico, porque acamparon en todas partes, sin hacer excepción de la Catedral».

Unos meses antes de la llegada de los *malagueños*, apelativo con el que se conocía despectivamente a los refugiados llegados de Málaga, se constituyó en Almería, en cumplimiento de un decreto del gobierno republicano de 23 de diciembre de 1936¹⁸, el llamado Consejo Provincial de Almería, que sustituyó a la antigua Diputación provincial. Por indicación de un tal Juan Pérez de Almansa, miembro de la Unión Republicana, el consejero de Cultura de la nueva institución, el anarcosindicalista Manuel Sánchez Sánchez, propuso en la sesión de 30 de enero de 1937 instalar un museo provincial en la Catedral, cuyo local consideraba el más apropiado para cumplir con tal función y recoger en su interior «todas las manifestaciones artísticas en sus múltiples modalidades para salvarlas del momento convulsivo por que atraviesa nuestra España»¹⁹. Para ocupar, aunque con carácter interino, el puesto de «auxiliar técnico» de tal museo, y por la «necesidad de hacerlo depositario de todos los objetos de valor, atender a la restauración de los objetos deteriorados y proceder a la decoración de las salas para destinarlas a las distintas especialidades del Arte», se propuso el nombre de Pedro Segado, «con el haber anual asignado en el presupuesto», quién aceptó gustosamente el encargo, solicitando de inmediato «la sacristía de la Catedral para allí guardar, como lugar más seguro, todo cuanto se había recogido [hasta entonces]», aunque desgraciadamente los acontecimientos que siguieron dieron al traste con tal aspiración.

Así, en su segunda declaración jurada, de 21 de julio de 1942, Pedro Segado relata lo siguiente:

«Los malagueños [invadieron] la Catedral toda ella, incluso la Sacristía y habitaciones contiguas, y [fuimos echados] de la sacristía y sus dependencias [aun estando habilitadas] para la guarda y conservación de cuanto se llevaba recogido y se pensaba recoger. Los malagueños destrozaron en la Catedral cuanto estaba a la altura de sus manos: imágenes pequeñas, los armarios de la sacristía del vestuario de canónigos, los de la sacristía del Sagrario, etc., y utilizaron la

¹⁸ R. QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, ob. cit., p. 174.

¹⁹ Archivo de la Diputación Provincial de Almería (APA). Actas de la sesión ordinaria del Consejo Provincial del día 30 de enero de 1937, acta nº 8, Comisión Gestora, libro 1519, f.15r-v. Publicado por: M. GARCÍA SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 104-105.

madera para leña donde hacían sus comidas, dentro de la Catedral. Unos siete u ocho días, no sabe fijo el tiempo, acamparon en el templo catedralicio hasta que fuerzas de asalto los fueron desalojando y llevándoselos en camiones a distintos lugares²⁰. Cuando se fueron, los del tesoro artístico consiguieron aislar, como ya queda dicho, la sacristía y todas sus dependencias anejas, teniendo entrada por la puerta reservada que da al llamado Cubo de la Catedral. Salidos los malagueños, el recinto del templo fue ocupado para almacenes de víveres y con la excepción de un tal Pina, de Almería, los catorce o quince empleados restantes eran de los malagueños que se quedaron en Almería²¹. Estos empleados fueron los que continuaron con los destrozos de la Catedral, echando a tierra los retablos, destruyendo las imágenes, tales como la del Cristo del Escucha, magnífica talla de madera, de estilo gótico (sic) y autor anónimo. El soberbio retablo del Salvador, que fue el que tuvo la Catedral en el altar mayor, cuando la Catedral era mezquita (sic), el retablo del altar de San Indalecio, de estilo neoclásico (sic) y la magnífica imagen en madera del santo obra de Salzillo; el retablo en que estaba encuadrado el Cristo del Escucha, obra del siglo XVII (sic), etc. Hasta diez y siete retablos y otras tantas imágenes. De ellos doce son de la Catedral y cinco del Sagrario».

Sobre esta relación general de objetos destruidos, repetida hasta la saciedad por la mayoría de los autores, hay que precisar, en sentido estricto, lo que se perdió y lo que se pudo salvar a raíz de los hechos que nos ocupan. Para documentar la dotación mueble de la Catedral en 1936 se cuenta con una fuente de obligada consulta, la *Historia de la Catedral de Almería*, obra inédita escrita por el deán don José Álvarez-Benavides²² que se custodia actualmente en el archivo catedralicio almeriense, formando parte de un conjunto de textos conocidos bajo el título genérico de *Papeles de Benavides*²³. En dicha obra, aparte de otras consideraciones, el autor hace un recorrido por el exterior e interior del edificio describiendo las piezas artísticas que adornaban los distintos ámbitos de la Catedral en aquellos momentos, de ahí su extraordinario interés para el asunto que nos ocupa²⁴, aunque

²⁰ Se hace referencia a una serie de acciones llevadas a cabo por el gobernador civil Gabriel Morón para implantar su autoridad y devolver el poder a las instituciones legales frente a los milicianos malagueños. Se puede consultar: R. QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, ob. cit., pp. 162-171.

²¹ Guillermo Langle afirma en su declaración jurada de 17 de agosto de 1942 que el depósito de víveres de la catedral estuvo confiado a “un delegado de abasto, llamado Mariano Pascual, de los malagueños venidos a la huida de su ciudad [...] el cual era un sujeto de tanto cuidado que incluso el mismo feroz gobernador Cañas Espinosa (sic), que substituyó a Talona (sic) en sus cargos, le temía francamente”. En este sentido, las personas que se citan en la declaración son las siguientes: Mariano Pascual Alfonso, miembro de la Federación Anarquista Ibérica (FAI); Vicente Talens Inglá, miembro del Partido Comunista y gobernador civil de Almería entre julio de 1937 y abril de 1938 y; el socialista Eustaquio Cañas Espinoza, gobernador civil de Almería del 11 de abril al 17 de noviembre de 1938 y de Murcia desde esa fecha hasta el final de la guerra civil.

²² El deán Álvarez-Benavides fue asesinado por las milicias republicanas en septiembre de 1936, en el llamado pozo de Cantavieja, en el paraje de la Contravieja del término municipal de Táhal (Almería).

²³ ACA. Sin foliar.

²⁴ Hay que lamentar, y denunciar, que la mayor parte de las fotografías que ilustraban la *Historia de la Catedral de Almería* fueron arrancadas de sus folios en fecha indeterminada, lo que impide acceder a la información que dichas imágenes hubiesen proporcionado sobre obras desaparecidas en la guerra.



Lám. 1.- Retablo de la Capilla de La Piedad. Catedral de Almería. Desaparecido.

hay que hacer la salvedad que las autorías atribuidas por el autor a la casi totalidad de las obras mencionadas en el manuscrito son erróneas —según la investigación histórica-artística actual— como también hay que poner en entredicho mucho de lo que afirma sobre el origen y la procedencia de las piezas, como luego se verá.

Así, la capilla intitulada de *Nuestra Señora de la Piedad* (lám. 1), funeraria del obispo don Antonio Corrionero (1558-1570), sufrió la pérdida del retablo mayor que la presidía, construido en 1687 y remodelado en 1778, como también parte de sus pinturas, concretamente, los lienzos de *San Antonio de Padua* y el de la *Asunción de la Virgen*, ambos atribuidos a Alonso Cano, legados en 1668 por don Fernando Charrán, racionero de la catedral de Granada, junto con otros dos, *Santa Teresa de Jesús* y la *Anunciación de la Virgen*, incluidos en mismo legado y que pudieron ser salvados de la destrucción; nada se sabe, por el contrario, de un *Ecce Homo* atribuido por tradición a Cano que remataba el ático del retablo. Se perdió, también, un segundo retablo con sus pinturas, a saber, la de *Nuestra Señora y el Niño*, adquirida en la almoneda del obispo don fray Andrés de la Moneda (1683-1687), y otra de *San Nicolás de Bari*, ambas de autoría desconocida, escapando de la destrucción general dos de los lienzos colgados en los muros de la capilla, un *San Francisco de Paula*, del pintor de origen lorquino Antonio García Puerta (c.1718-1784), incorporada a la estructura del actual retablo que



Lám. 2.- Retablo de la Capilla del Sacramento o del Santo Cristo. Catedral de Almería. Desaparecido.

preside este ámbito, y otro anónimo de *San Juan de Dios*, que se conserva en dependencias catedralicias. Por último, hay que lamentar la desaparición de la pequeña y venerada imagen de *Nuestra Señora de la Piedad* y la de un *Crucificado* de altar datado en 1879.

La capilla más importante de la catedral, llamada en los documentos *del Santísimo Sacramento* y *del Crucifijo* (lám. 2), fue arrasada íntegramente. Entre las pérdidas se encuentra la destrucción del retablo principal y de toda su imagerie, destacando entre ella, y como pieza más importante, un Crucificado —el *Cristo de la Escucha*— que procedente de Murcia había ingresado en la capilla en torno a 1552. Se destruyeron igualmente las imágenes de *San Juan* y de la *Virgen* que componían el Calvario y las efigies de *San Miguel*, *San Roque*, *San José* y *Judith*, todas obras anónimas y datadas en los siglos XVII y XVIII, además de un lienzo de la *Piedad* (1886) del pintor almeriense Antonio Bedmar, situado en la calle central del retablo, debajo del encasamiento del Calvario. Otra gran pérdida para el patrimonio artístico almeriense fue la desaparición de un segundo retablo, dedicado a *Cristo Salvador*, que se atribuye con criterio científico al arquitecto y escultor Juan de Orea (c.1525-1580), pieza trasladada en 1724 al emplazamiento del que aquí se trata por orden del obispo don Gaspar de Molina y Rocha (1741-1760). De su calidad da fe una antigua fotografía y la descripción del deán Álvarez-Benavides:

«[el retablo] tiene forma de tríptico. En la calle central el relieve de El Salvador. Lleva en una de las manos una esfera, y la derecha levantada en actitud de bendecir. Apoya los pies sobre cabezas de angelotes en número de 12, que rodean la imagen. Todo muy bien tallado, sobre un fondo ricamente dorado. La parte superior del retablo se adorna con una escena de la Transfiguración».

Por último, hay que hacer especial hincapié en el ensañamiento que mostraron los asaltantes con relación al sepulcro del obispo don Diego Fernández de Villalán (1523-1556) que se ubica en el centro de la capilla, obra tallada en mármol por Juan de Orea entre 1556 y 1560 y que aún muestra las huellas de la barbarie. La profanación de la imagen afectó principalmente al rostro de la efigie del difunto y a ciertos elementos simbólicos de su poder pastoral, siendo además desgajado del conjunto monumental la figura del perro alano dispuesta a los pies de la cama sepulcral. A este propósito, Pedro Segado y Guillermo Langle sacaron de la catedral «metiéndolas en unas cajas vacías de madera de las usadas para envasar leche condesada», infinidad de piezas sueltas de objetos destruidos que se encontraban esparcidas sobre el suelo del edificio, entre ellas «el perro de mármol que había sobre la tumba del Obispo Fernández de Villalán, fundador de la Catedral». Apuntar, también, que del resto de la dotación mueble de esta capilla se pudo recatar, a saber, cuatro láminas en cobre de mitad del siglo XVII, atribuidas al *Anagramista A.W.*, adquiridas en 1765 en la almoneda del obispo Molina y Rocha, el lienzo de los *Santos Juan Bautista y Juan Evangelista* (c.1625) atribuido a Miguel de Toledo, y una pintura anónima de escuela granadina, *La Vía Dolorosa*, réplica, con algunas variantes, del cuadro homónimo que conforma el retablo de *Jesús Nazareno* de la Catedral de Granada.

Prosiguiendo con el relato, entre las mayores pérdidas artísticas de la Catedral hay que incluir la destrucción de la dotación mueble de la capilla de *San Indalecio* (lám. 3), ubicada en el extremo meridional de la girola del templo. Presidida por el magnífico retablo (1782) de Francisco de Testa, maestro mayor de escultura del obispado de Almería, albergaba la extraordinaria imagen de *San Indalecio*, patrón de la diócesis almeriense, obra documentada de Francisco Salzillo y datada entre 1781 y 1782. La imaginería del retablo se completaba con dos efigies de santos agustinos, obras anónimas del siglo XVIII y posiblemente de escuela granadina, y un altorrelieve de *Nuestra Señora del Carmen*, insertado en un tondo en el ático del mueble. La calidad artística de esta última pieza, al igual que el estilo escultórico que se advierte en las tres figuras de las *Virtudes* que remataban las cornisas de los entablamentos, permite atribuir su autoría al escultor granadino Juan de Salazar y Palomino, activo en la catedral de Almería por aquel tiempo. Además, a estas pérdidas irreparables hay que añadir el robo de «la urna de cristal con armadura dorada» con las reliquias de San Valentín, cobijada en la predela del retablo, y la desaparición de dos lienzos, según Álvarez-Benavides «encuadrados en óvalos que sirven de retablos a los altares laterales» de la capilla, con los temas de la *Presentación de la Virgen en el templo*, y el de la *Natividad*, obras posiblemente del ya citado Antonio García Puerta.



Lám. 3.- Retablo de la Capilla de San Indalecio. Catedral de Almería. Desaparecido.

Por lo demás y sobre el resto de las capillas catedralicias, la dedicada a *San Ildefonso* (antes, de los *Ballestero*), la primera que se abre en el costado meridional de la iglesia, perdió su retablo principal (1752-1754), aunque se pudo rescatar la pintura que lo presidía, la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (c.1743-1754), atribuida a Antonio García Puerta, aunque se desconoce la suerte corrida por el resto de las imágenes, un *San Juan de Sahagún*, en opinión de Álvarez-Benavides «de superior mérito», y la antigua talla de *San Indalecio*, que era la que se sacaba «en procesión». En la capilla de *Nuestra Señora de la Esperanza* (antes, de *San Lorenzo* o de *los Puche*), contigua a la anterior, se documenta la pérdida del retablo (1699) y la de su pintura principal, un lienzo de *Nuestra Señora de la Esperanza o de la O*, (c.1648); también se destruyó la mesa de altar (c. 1887-1906), cuyo frontal estaba trabajado en «piedra rojiza oscura, formado de menudísimas piedras a modo de mosaico y en el centro el relieve con el escudo [del obispo] Santos Zárate [y Martínez 1887-1906]». Igualmente, la capilla de *Nuestra Señora del Carmen*, penúltima de las abiertas en el muro del lado meridional del templo, fue despojada de su magnífico retablo dieciochesco y también destruidas, consecuentemente, las imágenes que lo adornaban, siendo la más importante una excepcional talla de la *Virgen del Carmen*, posiblemente de escuela granadina, costeada por el obispo Molina y Rocha en 1750. Especialmente reseñable es la barbarie cometida contra el

frontal de mármol de la mesa de altar, obra también de Juan de Salazar y Palomino, ornamentado con una serie de medallones de temas relacionados con el Carmelo, que fueron picados con saña. Afortunadamente, y pese a estas faltas, se conserva dicha pieza, así como las dos credencias (1771), ahora ubicadas en el trascoro de la Catedral; es de lamentar, sin embargo, la desaparición de la magnífica lámpara de plata que alumbraba la capilla, labrada en 1763 por el artífice Joaquín Fernández. Por último, la *Capilla del Sagrario* perdió sus cinco retablos y la totalidad de su dotación, a saber, una Virgen de candelero y las imágenes de *San Juan Bautista*, *San Emigdio*, *Santa Lucia* y *San Antonio*, todas obras anónimas datadas en los siglos XVIII y XIX. Pudo salvarse parte de las pinturas colgadas en los muros, entre ellas, una *Crucifixión*, un lienzo de *Santa Rosalía de Palermo*, un cuadro del *Bautismo de Cristo*, otro de *Santo Tomás de Villanueva*, otro de *San Jerónimo*, un lienzo de *San Francisco de Paula* de Antonio García Puerta y la singular pintura de la *Virgen del Mar*, la más antigua representación sobre lienzo que se conoce de la Patrona de Almería, obra anónima del siglo XVII, todo dispuesto actualmente en diversas dependencias catedralicias.

Para saber acerca de todo lo demás destruido en los restantes ámbitos de la catedral, nos remitimos a lo informado por Pedro Segado:

«[los] empleados de abasto que eran de Málaga destrozaron también los dos órganos, no dejando sino sus ricas cajas doradas, pero los tubos se los llevaron para venderlos por su metal, por el zinc y estaño de que se componían. Y rompieron todos los registros, fuelles, etc. Destrozaron el tornavoz de uno de los púlpitos, el del lado del evangelio, machacaron a golpes todas las cabezas en altorrelieve que había en los frontispicios de los altares y que estaban tallados en alabastro. Quitaron las cabezas de los doce Apóstoles de alabastro que rodeaban el altar mayor (sic) etc. En una palabra y prácticamente que ellos fueron los que hicieron más daño a la Catedral, dejándola totalmente desmantelada, a excepción del presbiterio (sic) del altar mayor obra muy fuerte de alabastro, el trascoro, que se salvó milagrosamente porque lo llenaron hasta arriba de sacos de lentejas o lo que fuese, y toda la parte alta de dicho altar mayor, porque no se encontraba a la altura de sus manos, sino que su destrucción hubiese requerido, para ser total, no poco riesgo y tiempo».

Con relación a lo declarado, las agresiones llevadas a cabo en el presbiterio de la iglesia supuso la destrucción parcial de un conjunto de piezas de gran valor artístico que se corresponden históricamente con la prelatura de don Claudio Sanz y Torres, obispo de Almería entre 1761 y 1779. En concreto, afectaron al tabernáculo del altar mayor diseñado por Ventura Rodríguez y construido, entre 1773 y 1774, por el arquitecto granadino Eusebio Valdés, responsable también de las hechuras de los cuatro frontales en mármol de su basamento. Sin embargo, la parte más dañada del templete se corresponde con las esculturas que lo ornamenta, contratadas por Juan de Salazar y Palomino en 1774, todas ellas martilleadas y mutiladas, al igual que ocurrió con los medallones de alabastro embutidos en la tribuna y en la baranda del púlpito del Evangelio (1778), que también sufrió la pérdida de su tornavoz.

Mejor suerte corrió el magnífico trascoro (1770-1776) de la Catedral, según diseño de Ventura Rodríguez, ejecutado, en la parte arquitectónica por Eusebio Valdés y, en la escultórica, por Juan de Salazar, que se salvó de la furia destructiva al estar oculto por un apilamiento de «sacos de lentejas, o lo que fuese». También, y efectivamente, se desmanteló toda la parte instrumental de los grandes órganos dieciochescos del coro, salvándose sus magníficas cajas en madera dorada, aunque con notables pérdidas. Por lo que respecta a la sillería coral (1558-1561), otra de las obras maestras de Juan de Orea en la Catedral de Almería, los asaltantes destrozaron numerosos paneles de los estalos del coro alto y bajo, al igual que otros elementos ornamentales, como indica Guillermo Langle al afirmar que, por ejemplo, uno de los paneles destrozados fue «el labrado con la imagen de San Pedro», arrojado al suelo junto «con infinidad de [otras] piezas sueltas, que sería prolijo detallar». Sin embargo, y curiosamente, ninguno de los dos testigos menciona en sus declaraciones la desaparición del hermoso facistol que Juan de Orea talló en 1562, de cuya existencia sabemos por documentos catedralicios y de su hechura por la descripción de Álvarez-Benavides, del que se pudo salvar los dos cuadros que adornaban sus caras, una *Anunciación*, de regular calidad, y un *Ecce Homo* de indudable mérito artístico —que sigue el modelo de los pintados por Luis de Morales (1509-1586)—²⁵, ambas pinturas actualmente en el museo de la Catedral.

La creación de la Junta delegada del Tesoro Artístico en Almería y el fin de la guerra

Como es conocido, por orden ministerial de 5 de abril de 1937 se instituyó la Junta del Tesoro Artístico de la República a instancia del pintor y cartelista Josep Renau, director general de Bellas Artes, del que dependían todas las cuestiones de protección del patrimonio²⁶. Algún tiempo más tarde, el 1 de septiembre de 1937, se procedió al nombramiento de los miembros que habrían de componer la correspondiente Junta delegada de Almería, tal y como lo recuerda el testigo Guillermo Langle:

«Con fecha de primero de septiembre de 1937, el dicente fue designado, en razón de su cargo de arquitecto municipal, vocal de la Junta de protección del Tesoro Artístico en Almería y su provincia, que según se decía en oficio de la Dirección General de Bellas Artes, a él dirigido, se constituía [...] a propuesta de la Junta Central del Tesoro Artístico y de conformidad con lo dispuesto en la Orden Ministerial de 5 de abril del mismo año (1937). Esta junta quedó constituida en Almería por el presidente que era miembro de la C.N.T., cuyo nombre no recuerda [Enrique Fernández Lozano] y que desde luego eran completamente ignorantes en la materia, y de unos elementos técnicos que fueron los siguientes, el pintor local [José] Moncada Calvache, el archivero

²⁵ Hay noticias sobre la destrucción del facistol en la declaración jurada realizada por don Joaquín Santisteban Delgado, el 20 de abril de 1942, ante el Fiscal delegado para la Casa General de Almería, en donde se dice «que el magnífico facistol y los libros grandes del coro [estaban] desaparecidos o destruidos».

²⁶ *Gaceta de la República*, núm. 109, 19 de abril de 1937, pp. 282-283. Véase: A. COLORADO CASTELLANY, *Arte, botín de guerra*. Madrid, 2021, p.25. Nota 19.

don Eugenio Sarrablo (sic) [Serralbo Agualeles], el catedrático de instituto, D. Luis Querol [Roso], Pedro Segado y el declarante²⁷. Esta Junta se reunía en la diputación provincial, porque el presidente, elemento de la C.N.T., como ya queda dicho, era diputado provincial; quiero recordar que las reuniones tenían lugar cada quince días [...] Poco tiempo después, sin que pueda precisar la fecha, pasó a ser presidente de dicha junta el propio gobernador civil, que lo era a la sazón —quiere recordar— el miembro del partido comunista Vicente Talens Inglés».

Una de las máximas preocupaciones de la comisión fue la de conseguir el desalojo de la Catedral, «que ya estaba destrozada en casi [todos] sus altares y que solo conservaba intacto el célebre trascoro con sus tres imágenes en mármol». Pese a las gestiones llevadas a cabo cerca del diputado socialista Gabriel Pradal, «apelando a su condición de arquitecto», y a las órdenes emitidas por el gobierno de Valencia al gobernador civil de Almería, en fecha 17 de enero de 1938, instándole a entregar las llaves de dicho inmueble, «no se pudo conseguir nada», en palabras de Guillermo Langle, «porque el gobernador civil [...] desobedeciendo a su Gobierno contestaba siempre con evasivas [...] sin entregarles jamás las llaves, so pretexto de proteger a los miembros de la junta, porque decía que al insistir tanto en pedir las llaves cabría pensar que lo hacían con fines opuestos a los ideales sustentados por el régimen». Lógicamente, esta velada amenaza sobresaltó el ánimo de los comisionados, que a partir de entonces «se anduvieron ya con mucho cuidado delante del gobernador, cuya única preocupación era que se embalsasen los cuadros de valor para remitirlos a Valencia», acción en parte fallida pues se pudo evitar la remisión de numerosas pinturas «a pesar de haber algun[as] tan valios[as] como una Purísima de Murillo (sic), que se había recogido del Palacio del Obispo, estando ya instalado en dicho palacio el Gobierno civil»²⁸.

Todos los miembros técnicos de la comisión fueron cesados el 5 de octubre de 1938, aunque tanto Pedro Segado como Guillermo Langle y Eugenio Serralbo siguieron colaborando *motu proprio* «custodiando las obras de artes salvadas, que se guardaban en la sacristía de la Catedral y departamentos anejos de dicho templo», conservando el primero de los citados las llaves de acceso a dichas dependencias, en

²⁷ Las personas citadas en la documentación son las siguientes: José Moncada Calvache (1893-1988), pintor almeriense de reconocido prestigio. En 1918 ocupó el cargo de presidente de las Juventudes de Izquierdas de Almería. Su compromiso político le llevó a vivir en Madrid, entablando amistad con reputados republicanos. Acabada la guerra fijó su residencia en Barcelona, en donde desarrolló una exitosa carrera profesional hasta su vuelta a Almería en los primeros años de la década de 1960. Eugenio Serralbo Agualeles (1894-1961), perteneciente al Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios del Archivo de Indias de Sevilla. La guerra le sorprendió en Madrid, tras lo cual fue destinado a Almería, ocupando el puesto de archivero de Hacienda y de la Diputación provincial. Finalizada la contienda pasó a formar parte del Cuerpo de Archiveros de la Biblioteca Nacional de Madrid. Es autor de numerosas publicaciones, entre ellas *Nociones de Diplomacia* (Madrid, 1941) y «Una correspondencia diplomática interesante. Las cartas de Fernando el Católico a Jerónimo de Vich» (1956). Y don Luis Querol Roso, que desarrolló su carrera profesional en Almería como catedrático de Historia.

²⁸ La atribución de la autoría de esta *Inmaculada* a Murillo se debe al pintor almeriense Francisco Prats y Velasco, que la dio en 1866. Por tradición, se sigue manteniendo entre algunos autores, aunque en realidad es obra granadina, posiblemente del siglo XVIII, sin vinculación alguna con el arte del pintor sevillano.

donde «se dedicaba a la tarea de restauración de lienzos y marcos». A la vez, Eugenio Serralbo se aplicó en «catalogar, clasificar y hacer un fichero de cada uno de los objetos recogidos», inventario que según Segado, al menos en 1942, se conservaba y custodiaba en la Catedral»²⁹.

Terminada la guerra, el nuevo director general de Bellas Artes, don Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, y el comisario general del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, don Francisco Íñiguez Almech, reorganizaron el Sdpan en siete zonas de actuación, y al frente de cada una de ellas se nombró un comisario y los correspondientes «agentes de Recuperación de Obras de Arte»³⁰. La provincia de Almería fue integrada en la «7^o Zona», con capital el Granada, que comprendía además las provincias de Granada, Málaga, Jaén y Murcia y las plazas de soberanía española en el norte de África, nombrándose comisario a don Antonio Gallego Burín, por entonces gobernador civil de Granada. En esta nueva situación, el abnegado y valiente trabajo de Pedro Segado aquí expuesto pasó a un segundo plano, como se deduce de su declaración, al ser ya *otros* los héroes de esta historia:

«A la liberación vino un auxiliar de la Universidad de Granada, de la facultad de Letras, apellidado Orozco [Emilio Orozco Díaz] y un miembro de la Academia de Málaga, apellidado Burgo Oms [Antonio de Burgo Oms] quienes venían con la consigna del Gobierno para saber que había sido del tesoro artístico. Ya apenas llegó la liberación, el dicente se apresuró a presentarse a la primera autoridad nacional y le expuso a grandes rasgos su labor en tal aspecto, confiriéndole el gobernador militar la labor para que continuara al frente de todo, hasta nueva orden. Y cuando vinieron los señores citados, dejaron al dicente en tal puesto y agregaron a este servicio a don Juan Antonio Martínez de Castro, como miembro que era de la Junta de Monumentos, que había sido cronista de la ciudad y concurría en él la condición de estar muy enterado de las cosas de arte y sobre todo de Almería. El Sr. Castro ya se entendía directamente con el Sr. Gallego Burín [...] y algún tiempo después se comenzaba la restauración de la Catedral, en cuya labor queda mucho por realizar»³¹.

²⁹ No nos consta la existencia de este fichero en el Archivo de la Catedral de Almería.

³⁰ Orden de 8 de marzo de 1940. Véase: A. COLORADO CATELLARY, ob.cit., p. 65.

³¹ El 30 de octubre de 1940 se pidió desde Madrid la primera relación detallada “de cuantos despojos, destrucciones y desapariciones de todas clases llevaron a cabo los rojos en el Tesoro Artístico de Almería y su provincia durante la dominación marxista”. La falta de respuesta, propició nuevas providencias, como la del 5 de abril de 1941, en la que se ordenaba al delegado de Bellas Artes y director del Museo de Almería, don Juan Cuadrado Ruíz, enviase cuanto antes dicha información con el ruego de que “*dirigiese atenta comunicación al Catedrático de Filosofía y Letras de la Universidad Central Don Diego Angulo Íñiguez que estudio el Tesoro Artístico de Almería y su provincia en un viaje realizado por la misma, para que aporte a esta pieza copia de las notas que en dicho viaje tomará*”. La respuesta de Cuadrado Ruíz, en 20 de mayo de 1941, fue, al menos, mezquina con aquellos que, como Pedro Segado, estuvieron involucrados en la salvaguarda y protección del patrimonio artístico almeriense, al excusar la tardanza de la respuesta en el hecho de que “habiendo huido de Almería durante la época roja”, había tenido que valerse de “*elementos extraños para hacer las averiguaciones*” que se le solicitaba, y de ahí el justificado retraso. Las cursivas son nuestras.

De uso privado a «bien nacional». Un primer ensayo en los cambios de uso de la arquitectura monumental de la provincia de Alicante: el informe de 1846 y su repercusión patrimonial

From private use to 'national heritage'. A first attempt at changes in the use of monumental architecture in the province of Alicante: the 1846 report and its heritage repercussions.

SANTIAGO OLCINA LAGOS
INSTITUTO UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIÓN EN ARQUEOLOGÍA Y
PATRIMONIO HISTÓRICO, UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Abstract: One of the measures taken by the national administration to manage the heritage that had been alienated after Mendizábal's Disentailment was to request help from the town councils and the Provincial Commissions for Historic and Artistic Monuments in Spain. These drew up lists of the convents and historic buildings that had been alienated and the use to which they were to be put from now on. This article analyses the report drawn up by the Alicante Commission in 1846 and the uses that these spaces finally adopted from the second half of the 19th century until the beginning of the 20th century.

Keywords: historical heritage management, 19th century, Alicante.

Introducción

El proceso desamortizador de carácter liberal, iniciado en nuestro país durante las primeras décadas del siglo XIX, trajo consigo el cambio de titularidad de toda una cantidad de patrimonio arquitectónico de carácter religioso que hasta entonces era de uso estrictamente privado y que a partir de entonces se convirtió en un «bien nacional»¹. Para que la Administración pudiera gestionar correctamente todo este nuevo legado, solicitó en 1845 a los jefes políticos² de las diferentes provincias españolas la elaboración de un informe en el que se relacionasen todos los conventos y edificios monumentales que habían sido objeto de enajenación, especialmente tras la Desamortización de Mendizábal de febrero de 1836. El objetivo era obtener un listado de todos aquellos inmuebles, atendiendo a sus características arquitectónicas y su estado de conservación, en el que se expresase cuál era el destino que había adoptado tras su enajenación y cuál debía ser el uso que debía adoptar ahora. También, se aprovechó para incluir en este informe los conventos por cuyas características patrimoniales (importancia histórica y elementos artísticos) los podían convertir en ejemplos representativos de la historia de la nación española y ser distinguidos como Monumento Nacional³.

En la gran mayoría de los casos, estos informes fueron elaborados por los integrantes de las Comisiones Provinciales de Monumentos Histórico-Artísticos de España, proyecto nacional creado en 1844 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Ministerio de Fomento con el objetivo de gestionar el patrimonio histórico de sus respectivas provincias⁴. Esto permitió que la información obtenida por el Ministerio de la Gobernación también repercutiera en los trabajos que la Academia de San Fernando estaba realizando. En este caso, en la *Estadística Monumental de España*, una iniciativa de la Comisión Central, organismo encargado de velar por el funcionamiento de las Comisiones Provinciales de Monumentos, con la que se pretendía elaborar un inventario con todos los edificios monumentales del país y valorar su distinción bajo aquella figura⁵.

¹ J. BELLO, *Frailes, intendentes y políticos*. Madrid, 1997.

² A partir del Real Decreto de 28 de diciembre de 1849 estos pasaron a denominarse gobernadores.

³ Pese a esta distinción, por estas fechas no se había organizado todavía ningún marco legislativo que definiese como tal el concepto de Monumento Nacional, ni tampoco se habían establecido cuales podían los beneficios que ostentarían los elementos que formasen parte de este grupo. Sin embargo, ya en estas primeras iniciativas se observa claramente el interés del Gobierno por seleccionar, proteger y poner en valor los bienes patrimoniales más relevantes de la nación.

⁴ C. MARÍN HERNÁNDEZ, “Las comisiones de monumentos en la institucionalización de la arqueología española contemporánea (siglos XIX y XX)”. *Arkeogazte* n.º 3 (2013), pp. 323-339; T. TORTOSA ROCAMORA y G. MORA RODRÍGUEZ, *Las Comisiones de Monumentos y las Sociedades Arqueológicas como instrumentos para la construcción del pasado europeo*. Sevilla, 2021; entre otros.

⁵ I. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, “La Administración del Estado y la Restauración de Monumentos en el siglo XIX”, en *Restauración de Monumentos en el siglo XIX y Arquitectos Restauradores*, p. 74; C. DE PARRONDO ACERO, “Introducción”, en C. DE PARRONDO ACERO (ed.), *Inventario de Patrimonio Artístico y Arqueológico en España*. Madrid, 1973, p. 16; J. R. LÓPEZ RODRÍGUEZ, “Museos y desamortización en la España del siglo XIX”, en C. PAPÍ RODES, G. MORA RODRÍGUEZ y M. AYARZAGÜENA SANZ (coords.), *El patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX. El impacto de las desamortizaciones*. Madrid, 2011, p. 272; A. MUÑOZ COSME, “Catálogos e inventarios del patrimonio en España”, en A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE (coord.), *El Catálogo Monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*. Madrid, 2012.

El informe patrimonial de 1846 y la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Alicante

La Comisión Provincial de Monumentos de Alicante se estableció en la provincia de Alicante el 1 de julio de 1844. Durante sus primeros años de actividad dedicó gran parte de su interés a impulsar el Museo de Pinturas y Antigüedades fundado en el antiguo convento de santo Domingo de Orihuela, a aumentar su colección arqueológica mediante prospecciones en la zona de Denia y la búsqueda de elementos patrimoniales pertenecientes a personajes ilustres de la provincia, como lápidas o escudos nobiliarios; y a colaborar con las administraciones locales en la elaboración de los informes patrimoniales sobre los cambios de uso de los edificios enajenados⁶.

A este respecto, debemos tener en cuenta que muchos de los integrantes que formaron parte de esta institución, como Tomás Visconti Puig o Carlos Pérez de Sarrió y Ruiz-Dávalos (1777-1855), VI Marqués de Algorfa, lo habían sido años atrás de las Juntas de Intervención y las Comisiones Científico-Artísticas, instituciones creadas entre 1835 y 1837 con el objetivo de recoger y clasificar los objetos de interés artístico y arqueológico que se encontraban en el interior de los conventos enajenados; por lo que ya eran conocedores de la realidad patrimonial que se había dibujado en esta provincia tras los primeros decretos desamortizadores y sabían cuáles eran aquellos edificios que poseían características histórico-artísticas de relevancia, qué usos habían adoptado tras su confiscación y cuáles podrían tener ahora⁷.

El informe al que nos referimos fue solicitado por Real Orden el 22 de abril de 1845 a José Rafael Guerra (1807- ¿?), jefe político de Alicante. Este se puso en contacto con los integrantes de la Comisión Provincial de Monumentos, la cual presidía desde su fundación a mediados de 1844, y junto con las gestiones que la Junta de Venta de Bienes Nacionales⁸ ya había hecho sobre los conventos alicantinos y los datos que les proporcionaron los diferentes responsables de los ayuntamientos de la provincia, realizaron aquel encargo. Este se envió al Ministerio a principios de julio de 1846 y en él se incluyeron tres relaciones o listados de edificios según las condiciones en las que se encontraban tras la Desamortización de Mendizábal (cfr. tabla 1)⁹.

⁶ S. OLCINA LAGOS, *Institucionalización, gestión y difusión del patrimonio arqueológico en la provincia de Alicante: la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos (1844-1967)* (Tesis doctoral). Universidad de Alicante, Alicante, 2023.

⁷ S. OLCINA LAGOS, "Enajenación, clasificación e inventario: la Desamortización de Mendizábal y su impacto en el conocimiento del patrimonio histórico de la provincia de Alicante (1837-1875)", en M.^a DEL MAR ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ (eds.), *En provecho de la Ilustración nacional. Tradición, ruptura y renovación en el patrimonio conventual español*. Murcia, 2023, pp. 185-198; S. OLCINA LAGOS, *Institucionalización, gestión y difusión...* ob. cit.

⁸ La Junta de venta de Bienes Nacionales fue una institución creada en marzo de 1836 en el seno del Ministerio de Hacienda con el objetivo de resolver las gestiones relativas a la venta y otro tipo de salidas de los edificios monumentales recientemente desamortizados. I. ORDIEREZ DÍEZ, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid, 1995, p. 26.

⁹ Diputación de Alicante (DPA). Sig. GE-16336/76. Comunicación de la Real Orden solicitando informe sobre los edificios y conventos que puedan ser utilizados para la Instrucción Pública y los que deben ser conservados como

En el primero de ellos se presentaron los conventos y edificios monumentales que habían sido enajenados y por cuyas características debían ser conservados, el destino que por aquellas fechas tenían y el uso que podían adoptar a partir de entonces. Por ejemplo, el convento de santo Domingo de Alicante, levantado a principios del siglo XVIII y situado en el interior de la *Vila Nova* de la ciudad, fue propuesto como escuela pública u oficinas del Estado¹⁰. El convento renacentista de san Francisco de Benissa, cuya iglesia mantuvo el culto para los habitantes de esta localidad, también fue propuesto como escuela pública, pues no existía en dicho pueblo un establecimiento de ese tipo¹¹. Por su parte, el convento de san Francisco de Agres, si bien debía mantener el culto en su iglesia, como ocurrió con el ejemplo anterior, también tenía que conservar los restos del castillo y la ermita de finales del siglo XV sobre los que se había levantado¹².

Como podemos comprobar, la gran mayoría de los usos que se propusieron en este primer listado (más del 25%), el que mayores datos proporcionó de los tres que aquí estamos analizando, tenían que ver con la «conversión» de estos espacios a colegios o escuelas de enseñanza. Esta cuestión no solo tenía relación directa con las carencias sobre instrucción pública de la población en la que se enclavaban aquellos bienes patrimoniales, sino también con la necesidad de ocupar estos espacios con cualquier tipo de uso que permitiera mantener y conservar la edificación. Un hecho que se observa con las recomendaciones de proteger los restos arqueológicos del castillo y la ermita de Agres, y que supone una de las primeras muestras de protección y puesta en valor del patrimonio arquitectónico en la provincia de Alicante.

En el segundo listado se referenciaron los edificios que habían sido cedidos a la Junta de Ventas de Bienes Nacionales desde 1842 (lám. 1). En este informe, si bien los miembros de la Comisión no se atrevieron a plantear usos distintos a los que la propia Administración les había dado (pues entendieron que las propuestas de dicha institución, con encargo directo en estas gestiones, eran las más idóneas) sí podemos comprobar, por primera vez, el amplio abanico de usos que se habían planteado para todos ellos desde el Gobierno.

Por ejemplo, el antiguo convento de san Francisco de Alicante, el primero que se estableció intramuros de la ciudad en el siglo XV, se convirtió en cuartel de infantería. El convento de capuchinos de esta misma localidad, fundado un siglo después a las afueras de la ciudad, en casa de beneficencia¹³. Por su parte, el convento de Mínimos de Jávea, construido a principios del siglo XVI en la

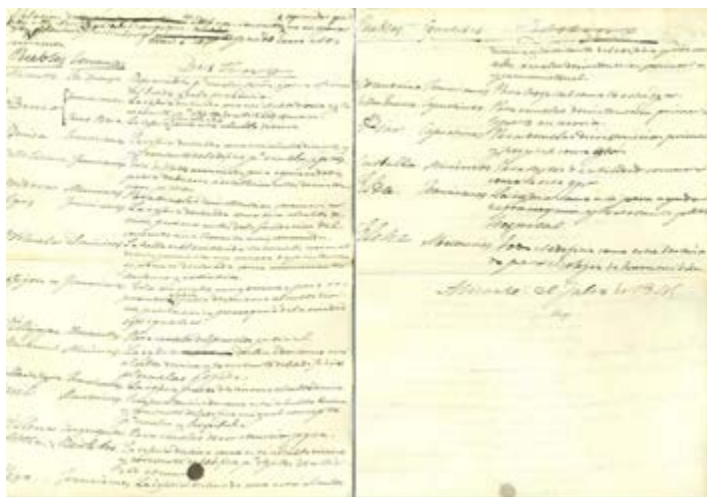
Monumentos Históricos y Artísticos.

¹⁰ R. VIRAVENTS Y PASTOR, *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*. Alicante, 1876, t. I, pp. 171-173; A. RAMOS HIDALGO, "Desarrollo urbano de Alicante: la vila nova medieval". *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval* n.º 3 (1984), pp. 277-287.

¹¹ P. MADOZ E IBÁÑEZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, 1845-1850, t. IV, pp. 222-223; J. CARDONA IVARS, *El convent de la Puríssima Concepció (1612-2012)*. Barcelona, 2012.

¹² P. MADOZ E IBÁÑEZ, ob. cit., t. I, pp. 118-119.

¹³ R. VIRAVENTS Y PASTOR, ob. cit., t. I, pp. 178-193.



Lám. 1.- Relación de conventos cedidos a la Junta Superior de Venta de Bienes Nacionales con indicación de su uso. Diputación Provincial de Alicante.

parte oeste del pueblo, se transformó en cárcel del partido judicial y en almacén municipal¹⁴; mientras que el de las monjas clarisas de Jijona lo hizo en hospital, escuela pública y casa de beneficencia¹⁵.

Sin embargo, desde el punto de vista de la gestión del patrimonio histórico-arqueológico de época medieval y moderna, el tercer listado fue el más interesante de todos ellos. En este se hizo referencia a los edificios que no fueron cedidos a aquella Junta y que tampoco habían tenido una ocupación conocida tras los procesos desamortizadores; y para los que, por tanto, era necesario otorgarles un uso cuanto antes y evitar su deterioro. Al haberse encontrado en esta situación desde 1835 y haber sufrido, muy probablemente, algún que otro episodio de ocupación y expolio continuado, tanto el interior de estos edificios como su propia estructura se encontraban bastante deterioradas. Hasta el punto de que, en algunos casos, como ocurrió con el convento de san Francisco de Jijona del siglo XVI¹⁶, no se pudo sugerir siquiera un nuevo uso por lo costoso que suponía la rehabilitación del inmueble. Sin embargo, sí que se propusieron cambios en aquellos casos en los que su puesta en valor no suponía una inversión muy elevada, como podía ser la reparación de sus tejados, azulejerías interiores o restitución de los elementos

¹⁴ P. MADOZ E IBÁÑEZ, ob. cit., t. IX., pp. 477-478; J. CODINA BAS, *La enseñanza pública en Jávea*. Madrid, 2016.

¹⁵ P. MADOZ E IBÁÑEZ, ob. cit., t. IX., p. 634.

¹⁶ P. MADOZ E IBÁÑEZ, ob. cit., t. IX., 634.

ornamentales de sus portadas, como ocurrió con el convento de san Francisco de Ondara del siglo XVII¹⁷ o el de San Francisco de Villena¹⁸.

Todos estos conventos eran considerados por la Comisión Provincial de Monumentos como susceptibles de ser conservados y distinguidos como Monumento Nacional por la administración del Gobierno. A este respecto, no elaboraron ningún listado aparte con los edificios que sí podían serlo, sino que aquellos que se incluyeron en esta relación eran considerados como tal por la institución, pues hubo muchos más conventos en la provincia de Alicante que fueron enajenados tras los procesos desamortizadores de principios del siglo XIX y que no quedaron recogidos en dicho informe¹⁹. Del mismo modo, hubo otros espacios arquitectónicos que, sin ser estrictamente conventos, como el hospicio de Jesús Pobre, situado al sur del término municipal de Denia, se incluyeron en dicho informe por su mérito artístico.

El convento de Santo Domingo de Orihuela y su transformación en Museo de Pinturas y Antigüedades

El gobernador civil (cfr. nota a pie n.º 2) y presidente de la Comisión, José Rafael Guerra, pidió al Ministerio de Hacienda que el antiguo convento oriolano dejase de figurar en la subasta pública de bienes desamortizados y se destinase, oficialmente, a los fines para los que ya estaba sirviendo²⁰. Esto era, como apuntábamos líneas atrás, Museo de Pinturas y Antigüedades²¹. El representante ministerial en la ciudad de Alicante no devolvió respuesta a la Comisión Provincial de Monumentos, muy probablemente porque, debido a sus características arquitectónicas (el convento más grande de todos los existentes en el antiguo Reino de Valencia), era el bien patrimonial más caro de la subasta; y, por lo tanto, el que mayor rédito económico podría suministrar desde la provincia de Alicante a las arcas del Estado.

Solo la tasación que hacía referencia a la parte del claustro del antiguo colegio, aproximadamente la mitad del edificio era de más de siete millones de reales²². Una cifra realmente elevada si tenemos en cuenta, por ejemplo, que la tasación de los conventos de san Francisco de Callosa de Segura y agustinos de Rojales, los precios más altos tras el de Orihuela, no pasaban del millón de reales. Es decir, menos del 15% de su total²³. Frente a esta situación, la Comisión alicantina tras-

¹⁷ P. MADOZ E IBÁÑEZ, ob. cit., t. XII., p. 275.

¹⁸ P. MADOZ E IBÁÑEZ, ob. cit., t. XVI., pp. 310-313.

¹⁹ R. CANDELAS ORGILÉS, *Las ermitas de la provincia de Alicante*. Alicante, 2004.

²⁰ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF). Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Alicante, legajo 2-44-6, f. 83.

²¹ S. OLCINA LAGOS, *Institucionalización, gestión y difusión...* ob. cit., pp. 66-76.

²² RABASF. Sig. 2-44-6/89. Oficio en el que se remite y adjunta la descripción histórico-artística del convento de Santo Domingo de Orihuela.

²³ G. SÁNCHEZ RECIO, *La Desamortización de Mendizábal en la provincia de Alicante. El clero regular: 1836-1850*. Alicante, 1886; G. SÁNCHEZ RECIO, "La desamortización eclesiástica en la provincia de Alicante y la deuda pública". *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Contemporánea* n.º 3-4 (1995), pp. 59-84; S. OLCINA LAGOS,

ladó el asunto directamente a la Comisión Central de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para que, desde su posición institucional, presionase al Ministerio a resolver o, al menos, agilizar los asuntos relativos a dicho trámite²⁴.

Mientras tanto, desde la Comisión Central solicitaron a la Comisión Provincial de Monumentos que elaborase un informe patrimonial con las características histórico-artísticas del edificio sito en Orihuela para que, desde la propia Administración, conociesen mejor cuáles eran los motivos por los que se solicitaba sacarlo de subasta pública²⁵. Este fue elaborado a principios de 1846 por Andrés Rebagliato (1801-1885), vocal de la Comisión alicantina y uno de los encargados de la fundación del museo instalado en santo Domingo. En él destacó la existencia de algunas lápidas de mármol con inscripciones en latín, el conjunto de esculturas, columnas y demás bajorrelieves renacentistas de su fachada principal o, entre otras cuestiones, la calidad en la talla del artesanado de alguna de sus dependencias internas²⁶. El trabajo de Andrés Rebagliato, en conjunto con las gestiones de la Academia de San Fernando, permitió sacar de la subasta el convento, ceder su titularidad al ayuntamiento de Orihuela y confirmar su uso como sede del Museo Provincial²⁷. Dicho informe, además, se convirtió en el primero -y uno de los pocos- que elaboró la Comisión Provincial de Monumentos en el siglo XIX con relación a un edificio monumental de estas características²⁸.

El Museo de Pinturas y Antigüedades se inauguró el 24 de julio de 1844 y se mantuvo en funcionamiento hasta mediados de 1875²⁹. Sin embargo, pese a los esfuerzos de la Comisión Provincial de Monumentos por sacarlo de la subasta pública y oficializar su uso, el edificio presentaba algunos problemas de conservación (heredados) que se agravaron durante el período en que estuvo abierto. Por un informe que elaboró esta institución en 1866 sabemos que el inmueble estaba en «*completo abandono a consecuencia del poco celo*» de los trabajadores del museo³⁰. Tanto el director-conservador de este, Tomás Soler, como el conserje, José López Almirante, permitieron que algunas dependencias del claustro fuesen ocupadas por vecinos de Orihuela, los cuales las convirtieron, entre otros usos, en talleres de transformación de madera y construcción de toneles de vino. Esta situación, unida a otros condicionantes de carácter político, generaron que el convento oriolano se encontrase en «*un estado lastimoso*»; especialmente, en su

La Comisión de Monumentos de la provincia de Alicante (1835-1930) a través de los archivos de las Reales Academias. Una base para su estudio. Villena, 2017, p. 42; S. OLCINA LAGOS, "El Museo de Pinturas y la Biblioteca Provincial de Orihuela. Una labor de la Comisión Provincial de Monumentos de Alicante (1835-1868)". *BSAA Arte* n.º 85 (2019), p. 326.

²⁴ RABASE. Comisión Provincial de Monumentos... legajo 2-44-6, f. 82.

²⁵ RABASE. Comisión Provincial de Monumentos... legajo 2-44-6, f. 88.

²⁶ RABASE. Comisión Provincial de Monumentos... legajo 2-44-6, f. 90.

²⁷ RABASE. Comisión Provincial de Monumentos... legajo 2-44-6, f. 92.

²⁸ S. OLCINA LAGOS, *Institucionalización, gestión y difusión*... ob. cit., pp. 68-69.

²⁹ S. OLCINA LAGOS, *Institucionalización, gestión y difusión*... ob. cit., p. 74.

³⁰ Diputación Provincial de Alicante (DPA). Instrucción pública, caja 16337, exp. 9.

segundo piso, cuyas habitaciones se encontraban completamente destrozadas, sin puertas ni ventanas y con restos de ceniza en sus paredes³¹.

El informe elaborado por Andrés Rebagliato fue remitido a la Diputación de Alicante. Como consecuencia de ello, el arquitecto provincial se acercó al convento a reconocer los desperfectos y elaboró un presupuesto con los gastos para su reparación³². Las obras se realizaron entre agosto y septiembre de 1868 y consistieron, principalmente, en el repintado del interior de aquellas habitaciones y el cambio de las ventanas. También, se aprovechó para intervenir en otros espacios del convento. Se rellenaron con hormigón las juntas de sillares que habían quedado al descubierto con el paso del tiempo en las fachadas del convento y se reintegraron, volumétricamente, algunas esculturas y bajorrelieves que se encontraban decorando aquellas mismas paredes, permitiendo poner en valor y recuperar nuevamente parte de la integridad de aquel gran conjunto monumental.

La resiliencia del patrimonio: del Diccionario... de Pascual Madoz (1845-1850) a la Geografía... Francisco Figueras Pacheco (1920)

Para poder comprobar si los cambios de uso propuestos por la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Alicante y los diferentes ayuntamientos de las poblaciones de esta provincia finalmente se llevaron a cabo debemos recurrir, ya no solo a la documentación que se conserva sobre estos bienes en sus archivos municipales, sino también a diversos proyectos de documentación que, por sus características, suponen un recurso historiográfico fundamental para poder conocer la evolución del patrimonio histórico a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Este es el caso de las obras que recopilaron datos históricos, geográficos o económicos -entre otros- de las diferentes localidades españolas, como el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar* publicado entre 1845 y 1850 por Pascual Madoz Ibáñez (1806-1870) o la *Geografía general del Reino de Valencia. Provincia de Alicante* publicada en 1920 por Francisco Figueras Pacheco (1880-1960).

Ambos trabajos, uno con objetivos de carácter nacional y otro de tipo provincial, nos permiten reconocer este proceso de gestión patrimonial en dos momentos concretos de su historia³³: por un lado, entre 1845 y 1850, años inmediatamente posteriores a las propuestas realizadas para el destino los conventos alicanti-

³¹ S. OLCINA LAGOS, *Institucionalización, gestión y difusión...* ob. cit., p. 122.

³² DPA. Instrucción pública, caja 16338, exp. 1.

³³ De haberse conservado la versión definitiva del *Catálogo Monumental de la provincia de Alicante* elaborado por Manuel González Simancas (1855-1942) en 1907, este hubiese sido otro de los recursos historiográficos de referencia para comprobar los cambios de uso del patrimonio monumental religioso. Desgraciadamente, si bien se han recuperado cinco de los cuadernillos de campo que utilizó durante su tránsito por esta provincia, en ellos no se indican referencias sobre estas cuestiones. De igual modo, también se puede rastrear los procesos de cambios de uso del patrimonio histórico a través de las crónicas locales que se escribieron durante la segunda mitad del siglo XIX, como la *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante* de Rafael Viravens y Pastor (1834-1908) o la *Historia de la ciudad de Denia* de Roque Chabás Llorens (1844-1912). R. VIRAVENS Y PASTOR, ob. cit.; R. CHABÁS LLORENS, *Historia de la ciudad de Denia*. Denia, 1874-1876; M. GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante* (reproducción facsímil). Alicante, 2010 (1908).

nos por la Comisión, los ayuntamientos y el Ministerio; y, por el otro, 1920, más de medio siglo después de aquellos cambios y, por consiguiente, con mayor perspectiva de análisis.

De esta manera, en el *Diccionario...* de Pascual Madoz podemos constatar si aquellos primeros planteamientos se llevaron a cabo, si fueron modificados o si, por el contrario, no fueron valorados en dicho proceso. El hecho de que Pascual Madoz fuese político de profesión y que años después a la elaboración de esta gran obra se convirtiese en Ministro de Economía, promulgando en 1855 su decreto desamortizador³⁴, hizo que los datos relacionados con las transformaciones del patrimonio monumental religioso estuviesen muy presentes en su *Diccionario...* Gracias a esto, sabemos que más del 40% de los conventos de la provincia de Alicante mantuvieron durante estos primeros años el uso que tanto la Junta de Venta de Bienes Nacionales como la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos habían sugerido a sus respectivos ayuntamientos. Así, por ejemplo, el convento de san Francisco de Elche, uno de los que más objetos destinó a la formación de las colecciones del Museo Provincial de los existentes en la zona del Bajo Vinalopó, se convirtió en hospital y casa de beneficencia a partir de las gestiones de aquel primer organismo ministerial³⁵; al igual que el convento de san Francisco de Cocentaina, transformado en hospital³⁶. Por su parte, el convento renacentista de san Francisco de Pego -entre otros- se destinó a cárcel de partido judicial, escuela pública y casa consistorial a propuesta de su ayuntamiento y la Comisión alicantina³⁷.

Sin embargo, esto no significó que décadas después los consistorios respetasen aquellos acuerdos. El estado de ruina de muchos de ellos y la reformulación en los ordenamientos urbanos llevó, en algunos casos, a su derribo, como ocurrió con los antiguos conventos de san Agustín y Carmelitas de Alicante³⁸. De igual modo, el convento de dominicos de la capital de la provincia o el hospicio de Jesús Pobre fueron vendidos a particulares y posteriormente derribados. Otros, en cambio, como el convento de san Francisco de Vall de Gallinera o el de san Agustín de Villajoyosa quedaron abandonados a su suerte sin ningún tipo de intervención política que aprovechara sus conjuntos monumentales para otros usos durante estos años, permitiendo que entrasen en un estado de degradación que, en muchos casos, llegó hasta finales del siglo XIX³⁹.

³⁴ *Gaceta de Madrid*, núm. 852 de 3 de mayo de 1855. Ley declarando en estado de venta los predios rústicos y urbanos, censos y foros pertenecientes al Estado, al clero, a las órdenes militares, etc.

³⁵ P. MADOZ E IBÁÑEZ, ob. cit., t. VI., p. 461.

³⁶ P. MADOZ E IBÁÑEZ, ob. cit., t. VI., p. 553.

³⁷ P. MADOZ E IBÁÑEZ, ob. cit., t. XII., p. 756.

³⁸ R. VIRAVENS Y PASTOR, ob. cit., pp. 134-168 y 172-173; A. RAMOS HIDALGO, *Evolución urbana de Alicante* (Tesis doctoral). Universidad de Alicante, Alicante, 1983, pp. 562-564; G. SÁNCHEZ RECIO, "La ciudad entre 1800 y 1860", en G. SÁNCHEZ RECIO y F. MORENO SÁEZ (coords.), *Historia de la ciudad de Alicante. Tomo IV. Edad Contemporánea*. Alicante, 1900, pp. 8-9; P. ROSSER LIMINANA, *Nace una ciudad. Origen y evolución de las murallas de Alicante*. Alicante, 1995, p. 23.

³⁹ P. MADOZ E IBÁÑEZ, ob. cit., t. IV., 226 y t. XVI., pp. 152-160.

Por su parte, llama poderosamente la atención cómo en las descripciones del *Diccionario...* no aparece ninguna referencia al Museo de Pinturas y Antigüedades establecido en el antiguo convento de santo Domingo de Orihuela, pues este conjunto monumental es uno de los elementos patrimoniales más detallados en el apartado relativo a la provincia de Alicante. Una situación realmente singular cuya explicación desconocemos, pues ya desde 1835 este espacio se había convertido en depósito de las piezas artísticas y arqueológicas que formaron parte de los fondos del museo, por lo que su uso era conocido. Es posible que los problemas que existieron entre los diferentes trabajadores de este espacio y la plana política de la ciudad, a los que anteriormente hemos hecho referencia, y que acabaron condicionando la presencia pública y posición del museo más allá de la ciudad de Orihuela, se encuentren detrás de aquella cuestión.

En cualquier caso, desde la publicación del *Diccionario...* de Pascual Madoz no se volvió a elaborar, durante la segunda mitad del siglo XIX, un proyecto de documentación patrimonial con tanta ambición como lo había sido este. Tuvo que transcurrir casi medio siglo para poder contemplar nuevos trabajos de este tipo para la provincia de Alicante. A imitación del *Diccionario...*, Francisco Carreras i Candi (1862-1937), político e historiador barcelonés, impulsó la creación de una obra que recopilase nuevos datos (históricos, geográficos, políticos, etc.) de los territorios del antiguo Reino de Valencia, tal y como ya había realizado años atrás para las provincias de Cataluña⁴⁰. El encargado de elaborar el tomo relativo a la provincia de Alicante fue Francisco Figueras Pacheco (1880-1860), arqueólogo, historiador y miembro de la Real Academia de la Historia. La obra, titulada *Geografía del Reino de Valencia. Provincia de Alicante*, fue su primera contribución científica y se convirtió en su carta de presentación al mundo académico. En ella describió su clima, su demografía y otros elementos de interés de sus localidades y pueblos, entre los que se encontraba su patrimonio monumental religioso⁴¹.

Gracias a esta publicación, podemos conocer la evolución en el uso y estado de conservación de los conventos enajenados desde mediados del siglo XIX hasta 1920, fecha en que se publicó la *Geografía...* Un período de más de cincuenta años en el que el contexto político, social y económico de cada región alicantina, junto con las características arquitectónicas de cada edificio, jugaron un papel fundamental en la pervivencia de aquellos espacios. A diferencia de los datos aportados en el *Diccionario...* de Pascual Madoz, los cuales podían dar cuenta únicamente de las primeras decisiones que se tomaron en lo relativo al uso y conservación del patrimonio monumental enajenado, en la *Geografía...* de Figueras Pacheco, tal y como avanzábamos líneas atrás, podemos comprobar sus transformaciones con mayor perspectiva.

A este respecto, más de la mitad de los conventos (el 53%) recuperaron su función religiosa. Si bien muchos de estos no volvieron a estar ocupados por nuevas

⁴⁰ F. CARRERAS I CANDI, *Geografía general de Cataluña* (6 vol.). Barcelona, 1908-1918.

⁴¹ F. FIGUERAS PACHECO, *Geografía del Reino de Valencia*. Provincia de Alicante. Alicante, 1920.

agrupaciones de religiosos (sí lo hicieron, no obstante, el de san Francisco de Agres, el de santo Domingo de Orihuela y el de Clarisas en Elche), su iglesia se dedicó nuevamente al culto, como las de los conventos de Capuchinos de Alicante y san Francisco de Paula en Jávea y Castalla⁴². Otros (el 33%), mantuvieron, cambiaron o añadieron nuevos usos a los edificios, siendo las escuelas nacionales una de sus funciones mayoritarias, como los conventos de san Francisco de Cocentaina y Jijona⁴³. También, lo fueron los ayuntamientos, como el de san Francisco de Paula en Ondara⁴⁴; e, incluso, algunas de sus dependencias internas se dedicaron a museo de antigüedades, como el que fundó el jesuita Julio Furgús (1856-1909) en la segunda planta del antiguo convento de santo Domingo de Orihuela con material procedente, en su gran mayoría, de sus trabajos arqueológicos en la sierra de Orihuela⁴⁵.

La versatilidad de estos espacios (a doble altura, con grandes salas, etc.) permitió que los consistorios aprovecharan estas características para instalar en ellos servicios municipales sin necesidad de construir nuevos edificios o solo dedicando una pequeña parte de su presupuesto a reparar cuestiones concretas, como ocurrió con los trabajos de restauración en el convento de santo Domingo de Orihuela anteriormente descritos. Esta necesidad, si bien da cuenta, por un lado, de la falta de recursos económicos de las poblaciones alicantina durante toda la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, también se convirtió en uno de los primeros ejemplos -buscados de forma consciente o no- de la conservación del patrimonio histórico por parte de entidades locales (lám. 2).

Conclusiones

El proceso desamortizador, iniciado en España durante las primeras décadas del siglo XIX, trajo consigo la nacionalización de toda una gran cantidad de patrimonio monumental hasta entonces «desconocido» por la Administración y que había pertenecido a sus órdenes religiosas. Para que el Gobierno pudiese conocer sus características y valorar su destino final (ya fuese para su venta en subasta pública, su protección como monumento nacional y/o su transformación municipal) desarrolló una serie de iniciativas encaminadas a su control y conocimiento. Las Juntas de Intervenciones y las Comisiones Científico-Artísticas, junto con la Junta de Venta de Bienes Nacionales, creadas a partir de 1835, fueron las primeras herramientas encaminadas a cumplir con aquellos objetivos.

Sin embargo, el punto de inflexión en lo relativo a la gestión de aquellos espacios vino tras la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos Histórico-Artísticos en 1844 por parte de la Real Academia de Bellas Artes de

⁴² F. FIGUERAS PACHECO, ob. cit., pp. 405, 873 y 958, respectivamente.

⁴³ F. FIGUERAS PACHECO, ob. cit., pp. 754 y 943.

⁴⁴ F. FIGUERAS PACHECO, ob. cit., p. 845.

⁴⁵ F. FIGUERAS PACHECO, ob. cit., pp. 1036-1037; E. DIZ ARDID, "El Museo Arqueológico Comarcal de Orihuela (Alicante): origen, historia y colecciones". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* n.º 35 Extra (2017), pp. 2165-2172; S. OLCINA LAGOS, *Institucionalización, gestión y difusión...* ob. cit., pp. 261-264.



Lám. 2.- Izq. sup.: convento de San Agustín de Alicante ca. 1870. Dcha. sup.: convento de San Francisco de Elche ca. 1890. Izq. inf.: ermita y convento de agres ca. 1900. Dcha. inf.: claustro del convento de Santo Domingo de Orihuela en 1944. Elaboración propia a partir de Figueras Pacheco (1920, p. 769), Viravens y Pastor (1876, p. 241), Cátedra «Pedro Ibarra Ruiz» Universidad Miguel Hernández de Elche e Instituto del Patrimonio Cultural de España.

San Fernando y el Ministerio de Fomento. Entre sus principales cometidos se encontraba la elaboración, en colaboración con los consistorios locales, de informes patrimoniales sobre el estado de conservación en el que se encontraban los conventos enajenados y otras edificaciones históricas, así como la creación de los primeros Museos Provinciales, muchos de los cuales ya habían sido organizados por aquellas primeras instituciones con los objetos y las antigüedades encontradas en el interior de aquellos monasterios.

El informe realizado por la Comisión Provincial de Monumentos de Alicante en 1846, seleccionando los conventos que podían declararse *monumento histórico-artístico* y sugiriendo los usos que podían adoptar a partir de entonces, es el primer documento conocido que se elaboró para este territorio con fines de distinción y protección patrimonial. Si bien dicho inventario contuvo algunos datos erróneos relacionados con la correcta identificación de los edificios conventuales debido a la existencia en ellos (a veces al mismo tiempo) de varias órdenes religiosas, y presenta ciertos tachones más propios de un documento en borrador que de una versión definitiva, nos aporta datos de gran interés para el conocimiento de la gestión del patrimonio histórico religioso de la provincia de Alicante a mediados del siglo XIX.

Esto es, por ejemplo, el criterio que mantuvieron tanto la Administración nacional como la Comisión Provincial de Monumentos y los consistorios a la hora de seleccionar los usos para estos edificios. Una cuestión que se desarrolló, por un lado, a partir de las necesidades municipales de la localidad en concreto

(de instrucción pública, gobierno, etc.) y las características arquitectónicas que ofrecía la propia edificación para albergar aquellos servicios (número y amplitud de dependencias internas, pisos, etc.); y, por el otro, de la importancia histórica-artística que revestía el convento para su futura distinción como Monumento Nacional. Así, fueron las escuelas, los hospitales y las casas de beneficencia los usos que mayormente adoptaron estos bienes culturales, seguido de cárceles, cuarteles militares y ayuntamientos. Por su parte, aquellos edificios en los que mayor cantidad de objetos artísticos y arqueológicos se encontraron en su interior durante los trabajos de la Junta de Intervención, la Comisión Científico-Artística y la Comisión Provincial de Monumentos, fueron los que, junto al criterio anterior, se incluyeron finalmente en el informe de 1846; pues este coincidió con los que realizaron aquellas dos instituciones durante la clasificación de material para las colecciones fundacionales del Museo de Pinturas y Antigüedades.

A este respecto, los datos presentados en aquel informe no sirvieron para declarar bajo la figura de Monumento Nacional o Monumento Histórico-Artístico ninguno de los bienes patrimoniales de carácter religioso de la provincia de Alicante (cfr. nota a pie n.º 3). Pese a su importancia artística y su vinculación histórica con el relato de la nación española, estas distinciones no se harán patentes hasta las dos primeras décadas del siglo XX. Por un lado, gracias al impulso renovado de la Comisión Provincial de Monumentos y los ayuntamientos de la provincia por gestionar la declaración de estos espacios. Por el otro, al interés del Gobierno de la República por evitar el estado de ruina y expolio en el que se encontraban muchos monumentos del país declarando Monumento Nacional en 1931 más de 250 bienes culturales con el Decreto de 3 de junio de 1931; entre los que se encontraba, para la provincia de Alicante, el convento de santo Domingo de Orihuela.

Por otra parte, pese a las transformaciones urbanas que sufrieron las ciudades a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, y la repercusión que esto tuvo en la conservación del patrimonio histórico (derribo de murallas para la apertura hacia nuevos barrios, demolición de edificios para la creación o ampliación de plazas públicas, etc.), fueron muy pocos los conventos presentados en el informe de 1846 que fueron demolidos por completo (solo un 6% del total). Sin embargo, esto no significó que muchos de ellos no sufriesen problemas de conservación y pervivencia a lo largo de aquellos años. Tanto si fueron ocupados (con uso), como si no, muchos de estos se encontraban en un estado que requirió de reformas puntuales para poder mantener su integridad y continuar desarrollando aquellos usos. Otros, en cambio, se encontraban en un estado casi ruinoso que dificultaba e, incluso, imposibilitaba su ocupación.

En definitiva, la gestión del patrimonio monumental religioso en la provincia de Alicante se inició tras las primeras medidas que afectaron a la exclaustración de los conventos y la enajenación de sus objetos y antigüedades. Si bien la creación del Museo Provincial en el antiguo convento de santo Domingo de Orihuela y su restauración es un ejemplo de ello, el informe elaborado en 1846 por la Comisión Provincial de Monumentos en colaboración con los consistorios locales se convierte en un documento único para poder conocer los primeros pasos y la

dimensión de este proceso. Su estudio y cotejo con otras obras de documentación patrimonial realizadas a lo largo del siglo XIX y XX, como son el *Diccionario...* de Madoz y la *Geografía...* de Figueras Pacheco nos han permitido comprobar la evolución, los cambios de uso y otras particularidades de aquellos edificios durante más de medio siglo (tabla 1). Estos trabajos que, necesariamente debemos poner en valor, se convierten en un recurso historiográfico de primer orden para conocer y analizar el estado del patrimonio durante aquellos períodos.

Localidad	Convento/ Orden	Uso en 1842-1845	Uso propues- to (a partir de 1845)	Uso/estado según Madoz (1845-1850)	Uso/estado según Figueras Pacheco (1920)
Alicante	Carmelitas	Cuartel militar.	Cuartel mi- litar.	Cuartel militar.	Iglesia: en restauración. Convento: demolido.
	Capuchi- nos	Casa de beneficen- cia.	Casa de bene- ficencia.	Casa de be- neficencia.	Convento: culto.
	Dominicos	<i>Sirve de habitación a varias familias.</i>	Escuela públi- ca u oficinas del Estado.	<i>Sirve de habitación a varias fami- lias.</i>	Convento: demolido.
	Francisca- nos	Cuartel militar.	Cuartel mi- litar.	Cuartel militar.	Cuartel militar.
Altea	Recoletos	Culto y <i>objetos de utilidad común.</i>	Ninguno.	No aporta datos.	Capilla del convento: cul- to. Convento: casa consisto- rial, escuelas y juzgado.
Agres	Francisca- nos	Culto.	Ninguno – Estado de ruina - Con- servación de los restos arqueológi- cos.	No aporta datos.	Convento: restaurado y culto.
Benissa	Francisca- nos	Culto.	Iglesia: culto. Convento: es- cuela pública.	Iglesia: culto. Convento: no aporta datos.	Convento: restaurado y culto.
Biar	Capuchi- nos	Escuela pública y hospital.	Ninguno.	Convento: Enseñanza, hospital y casa de bene- ficencia.	No aporta datos.
Callosa d'en Sarrià	Capuchi- nos	Ninguno.	Escuela públi- ca.	Iglesia: culto. Convento: juzgado.	Iglesia: culto. Convento: no aporta datos.

Localidad	Convento/ Orden	Uso en 1842-1845	Uso propues- to (a partir de 1845)	Uso/estado según Madoz (1845-1850)	Uso/estado según Figueras Pacheco (1920)
Callosa de Segura	Franciscanos	Ninguno.	Culto.	Deteriorado y sin uso.	No aporta datos.
Castalla	Mínimos	<i>Objetos de utilidad común.</i>	Ninguno.	Convento: <i>Objetos de utilidad común.</i>	Iglesia: culto. Convento: no aporta datos.
Cocentaina	Franciscanos	Hospital.	Ninguno.	Estado de conservación malo. Iglesia: culto. Convento: hospital.	Iglesia: culto. Convento: escuela nacional.
Denia	Franciscanos	Culto.	Iglesia: culto. Convento: <i>objetos de utilidad común</i>	Iglesia: culto. Convento: no aporta datos.	Iglesia: culto. Convento: escuela pública.
	Jesús Pobre	Culto.	Ninguno.	No aporta datos.	Hospicio: culto.
Elche	Franciscanos	Hospital.	Ninguno.	Convento: hospital y casa de beneficencia.	Iglesia: culto. Convento: hospital y casa de beneficencia.
	Mercedarios	Escuela pública.	Ninguno.	Convento: ocupado por monjas clarisas.	Convento: ocupado por monjas clarisas.
Elda	Franciscanos	Ayuda parroquial y hospital.	Ninguno.	No aporta datos.	No aporta datos.
Jávea	Mínimos	Escuela pública, cárcel del partido judicial y pósito.	Ninguno.	No aporta datos.	Iglesia: culto, en buen estado. Convento: no aporta datos.
Jijona	Franciscanos	Ninguno – Estado de ruina.	Culto.	No aporta datos.	Convento: <i>antiguo, pero de gran capacidad</i> , escuelas nacionales.

Localidad	Convento/ Orden	Uso en 1842-1845	Uso propues- to (a partir de 1845)	Uso/estado según Madoz (1845-1850)	Uso/estado según Figueras Pacheco (1920)
Monforte del Cid	Franciscanos	Desconocido.	Iglesia: culto. Convento: casa de beneficencia.	No aporta datos.	No aporta datos.
Muchamiel	Mínimos	Culto.	Iglesia: culto. Convento: escuela pública.	Iglesia: culto. Convento: mal estado de conservación.	Iglesia: culto.
Ondara	Mínimos	Ninguno.	Escuela pública.	Iglesia: culto. Convento: no aporta datos.	Iglesia: culto. Convento: casa consistorial.
Onil	Alcantarinos	Culto.	Iglesia: culto. Convento: escuela pública y hospital.	No aporta datos.	No aporta datos.
Orihuela	Dominicos	Escuela pública, Museo de Pinturas y Antigüedades, y Biblioteca Provincial.	Ninguno.	No aporta datos.	Iglesia: culto. Convento: colegio jesuita y Museo de Antigüedades.
Pego	Franciscanos	Culto.	Iglesia: culto. Convento: cárcel del partido judicial, escuela pública y casa consistorial.	Iglesia: culto. Convento: cárcel del partido judicial, escuela pública y casa consistorial.	Convento: hospital, juzgados, escuelas públicas y cuartel de la Guardia Civil.
Vall de Gallinera	Franciscanos	Ninguno – Estado de ruina.	Escuela pública.	No aporta datos.	No aporta datos.

Localidad	Convento/ Orden	Uso en 1842-1845	Uso propues- to (a partir de 1845)	Uso/estado según Madoz (1845-1850)	Uso/estado según Figueras Pacheco (1920)
Villajoyosa	Agustinos	Ninguno.	Cárcel del partido judi- cial.	Mal estado de conser- vación. Casi ruinoso.	No aporta datos.
	Francisca- nos	Ninguno.	Cárcel del partido judi- cial.	No aporta datos.	Iglesia: culto. Convento: escuela públi- ca, cárcel del partido judicial y juzgado.
Villena	Agustinos	Descono- cido.	Iglesia: culto. Convento: <i>es- tablecimiento de instrucción pública.</i>	Iglesia: culto. Convento: en estado ruinoso.	No aporta datos.
	Congre- gantes	Ninguno.	Iglesia: culto. Convento: hospital y casa de bene- ficencia.	Propiedad particular.	No aporta datos.

Tabla 1.- Relación de conventos de la provincia de Alicante, sus usos propuestos y su estado de conservación entre 1842 y 1920 a partir del informe de 1846, el Diccionario... de Madoz y la Geografía... de Figueras Pacheco. Elaboración propia.

El presente volumen, *Coreografías de lo Sagrado*, no es un repertorio más sobre el patrimonio religioso, ni una simple acumulación de estudios monográficos. Se propone, antes bien, como una indagación coral —serena y metódica— en torno a las formas de representación, gestión y reapropiación simbólica de los bienes muebles de la Iglesia Católica, entendidos como dispositivos activos de expresión teológica, identidad colectiva y visualización del poder eclesial en los diversos contextos de la historia contemporánea.

Los trabajos aquí reunidos han sido elaborados en el marco del proyecto de investigación **De la Desamortización a la Auto-Desamortización: de la Fragmentación a la Protección y Gestión de los Bienes Muebles de la Iglesia Católica. Narración desde la Periferia** (PID2020-115154GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España, y ofrecen al lector una serie de itinerarios posibles para comprender el destino de ese arte sacro sometido, desde el siglo XVIII, a procesos sucesivos de excomunión, dispersión, reforma, destrucción y rescate.

Desde la desaparición de ricos ajuares litúrgicos hasta la conversión de templos en museos, desde los intentos de restaurar el esplendor visual del culto hasta los silencios de una memoria herida por la guerra, el libro recoge experiencias singulares que, sin embargo, dibujan en conjunto una misma trama: la de una modernidad que ha oscilado entre el olvido y la tutela del patrimonio sacro, entre la pérdida y el deseo —no siempre consciente— de continuidad.

No hay en estas páginas nostalgia ni celebración, sino un ejercicio de lectura crítica de los objetos religiosos como portadores de sentido y como testigos de un devenir en el que estética, política y espiritualidad han trazado coreografías de notable densidad histórica.