Arte y Patrimonio *en el* Reino de Murcia



Con presentación de Tomás Olivo

Manuel Pérez Sánchez (coord.)

Pireo Editorial

Arte y Patrimonio en el Reino de Murcia

Manuel Pérez Sánchez (coord.)

Pireo
Editorial

Edición

Primera edición, octubre 2026
Título Arte y Patrimonio en el Reino de Murcia
Coordinador Manuel Pérez Sánchez
Colección Pireo Universidad
ISBN 979-13-992503-2-9

Revisión por pares ciegos

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en libros deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas. Todos los capítulos que componen el presente volumen se han sometido a un proceso de revisión por pares ciegos realizados por expertos externos a la colección y a la editorial.

Financiado por:

Cátedra Francisco Salzillo-General de Galerías Comerciales S. A. de la Universidad de Murcia

Con la colaboración de:

Grupo de Investigación Cultura Material, Arte e Imagen de la Universidad de Murcia

Universidad de Murcia

© Copyright

Edición Pireo Editorial.
Fotografía de portada Ventana del presbiterio de la iglesia de San Esteban, siglo XVI, Murcia. Fotografía de Tomás Ruiz Planes.
Láminas Los respectivos autores y autoras y/o el titular de los derechos.
Diseño de portada Pireo Editorial.

Esta obra esta sujeta a una licencia Creative Commons con las siguientes características: reconocimiento de autoría · uso no comercial · sin obra derivada 4.0 internacional

Arte y Patrimonio en el Reino de Murcia

Manuel Pérez Sánchez (coord.)

Juan Luis Albentosa Aja
Fuensanta Murcia Nicolás
Jesús Rivas Carmona
Juan Fernández del Toro
María del Mar Albero Muñoz
Manuel Pérez Sánchez
Enrique Camacho Cárdenas
José Alberto Fernández Sánchez
Juan Antonio Fernández Labaña
Manuel Muñoz Clares
M.ª Victoria Zaragoza Vidal
Ignacio José García Zapata
Víctor Javier Martínez López
Álvaro Hernández Vicente
José Miguel López Castillo
M.ª Dolores Palazón Botella
Miguel López Alcázar
María Dolores Piñera Ayala
Miguel García González
David Francisco Torres del Alcázar
Carlos Espí Forcén
Patricia Castiñeyra Fernández
Ángel Cruz Sánchez
Tomás Ruiz Planes

Pireo Universidad

PIREO EDITORIAL

In memoriam
María Ángeles Gutiérrez García

Contenido

Presentación 7
► Tomás Olivo López

Prólogo 9
► **Manuel Pérez Sánchez**

Validación y representación de un pretendiente al trono castellano en el Reino de Murcia durante el conflicto sucesorio entre Enrique IV y Alfonso XII (1465-1468) 15
► Juan Luis Albentosa Aja

Un conde, una reina y una ciudad. El retablo de la Virgen de la Leche de la catedral de Murcia 27
► Fuensanta Murcia Nicolás

El Monasterio de Santa Clara la Real: espejo de la historia de Murcia 42
► Jesús Rivas Carmona

Hitos de devoción: Las ermitas urbanas, periurbanas y rurales de Mula en la Edad Moderna 68
► Juan Fernández del Toro

La visita pastoral como gobierno. El obispo Luis Antonio de Belluga en Caravaca y Cehegín (1711) 86
► María del Mar Albero Muñoz y Manuel Pérez Sánchez

Intervenciones de Pedro Pagán en obras del Ayuntamiento de Murcia y de la Diócesis de Cartagena 112
► Enrique Camacho Cárdenas

El templo predicado. Oratoria sagrada y arquitectura religiosa en la Murcia del Setecientos 130
► Manuel Pérez Sánchez

Alonso Pérez Crespo y el Nazareno «vicario» de la Cofradía de Jesús de Murcia (1667-1751) 152
► José Alberto Fernández Sánchez

Los orificios localizados en las cabezas de las esculturas de Francisco Salzillo. Identificación y puesta en valor 165
► Juan Antonio Fernández Labaña

A propósito de los pintores murcianos del siglo xviii: Juan Ruiz Melgarejo 178
► Manuel Muñoz Clares

Palabra e imagen. La construcción iconográfica de la beata María Ángela Astorch. . . . 198
► M.ª Victoria Zaragoza Vidal

Entre la parroquia y el territorio. Cofradías y cultura material en la Huerta y el Campo de Murcia a través del expediente de 1771 210
► Ignacio José García Zapata

Investigación y asistencia técnica para la restauración y armonización del pianoforte de mesa histórico de Tadeo Tornel de 1784. Un tesoro organológico nacional 232
► Víctor Javier Martínez López

El templo de Nuestra Señora de la Salceda: El legado de Justo Millán en Las Torres de Cotillas 248
► Álvaro Hernández Vicente

«Glorias murcianas»: alegorías pictóricas en el Teatro Romea, el Real Casino de Murcia y el santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta de Algezares. 262
► José Miguel López Castillo

Arte, autores y excursiones: El patrimonio de la Región de Murcia en los primeros años del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones (1893-1902) 281
► M.ª Dolores Palazón Botella

El templo de la Asunción de Alcantarilla, símbolo de la «Ciudad Nueva» 299
► Miguel López Alcázar

La trastienda del escultor: las restauraciones realizadas por el escultor Juan González Moreno 314
► María Dolores Piñera Ayala

El cine al servicio de la divulgación científica y cultural: las producciones de la Estación Sericícola de Murcia en la década de 1920 328
► Miguel García González

La Cámara de las Maravillas del muBBla de Lorca: un proyecto para la conservación del patrimonio bordado 343
► David Francisco Torres del Alcázar

Párraga en la década de 1970: el minotauro, la maternidad y el perro de Goya. 357
► Carlos Espí Forcén

Imaginarios femeninos. Un vistazo al Museo de Bellas Artes de Murcia desde la perspectiva de género 369
► Patricia Castiñeyra Fernández

Un modelo de gestión artística y cultural: El Colectivo Mestizo en los años 90 379
► Ángel Cruz Sánchez

Seminario Diocesano Internacional y Misionero Redemptoris Mater de Murcia: Una Nueva Estética al servicio de la Evangelización 391
► Tomás Ruiz Planes

Presentación

El patrimonio histórico y artístico constituye una de las expresiones más valiosas de la memoria de una sociedad. En sus edificios, imágenes, objetos, archivos, espacios urbanos y tradiciones materiales permanece una parte esencial de aquello que permite comprender nuestro pasado y reconocernos en él. Conservar ese legado implica proteger obras y testimonios, pero también mantener vivo el vínculo con quienes los hicieron posibles y asumir la responsabilidad de transmitirlos a las generaciones futuras.

Desde General de Galerías Comerciales S. A. hemos querido asumir ese compromiso con especial atención al patrimonio del territorio murciano y, por extensión, al del sureste español, un ámbito unido durante siglos por relaciones históricas, culturales y artísticas que desbordan las actuales divisiones administrativas. La Región de Murcia, heredera en buena medida de aquel antiguo Reino de Murcia, posee una extraordinaria riqueza que se manifiesta en monumentos, imágenes, conjuntos urbanos, archivos, bienes muebles y tradiciones, pero forma también parte de una geografía más amplia en la que personas, obras, técnicas y modelos han circulado continuamente. Conocer, conservar y dar a conocer ese legado exige una implicación que trasciende a las instituciones públicas y a los especialistas, porque la protección del patrimonio alcanza al conjunto de la sociedad.

Con esa convicción, General de Galerías Comerciales S. A. impulsa la Cátedra Francisco Salzillo, constituida como cátedra institucional de la Universidad de Murcia. Su creación responde al deseo de contribuir, desde la iniciativa privada y en colaboración con la Universidad, al estudio y protección de un legado que pertenece a todos. La relación entre empresa, universidad y sociedad abre posibilidades especialmente valiosas para favorecer nuevas investigaciones, fortalecer la conciencia patrimonial y promover actuaciones que reviertan en beneficio de la ciudadanía. La Cátedra nació con una atención preferente hacia el arte y el patrimonio de la Región de Murcia, sin perder de vista los vínculos que históricamente han relacionado este territorio con otros ámbitos del sureste español y del conjunto de la Península.

Francisco Salzillo representa una de las expresiones más reconocibles de la excelencia artística murciana y constituye, al mismo tiempo, un punto de partida desde el que dirigir la mirada hacia un patrimonio mucho más amplio. Su nombre recuerda la importancia de los grandes creadores, pero también invita a atender a obras, conjuntos y testimonios menos conocidos que necesitan investigación, cuidado y una adecuada valoración. Su propia trayectoria artística recuerda, además, hasta qué punto la creación surgida en Murcia formó parte de redes, intercambios y tradiciones que trascendieron los límites del territorio. Esa voluntad de reunir conocimiento, sensibilidad social y compromiso efectivo con la conservación se encuentra en el origen mismo de la Cátedra.

El libro *Arte y Patrimonio en el Reino de Murcia* forma parte de ese propósito. Sus páginas reúnen estudios dedicados a diferentes aspectos de la historia artística y patrimonial de este territorio, contemplado tanto en su singularidad como en las relaciones que mantuvo con espacios próximos. Las aportaciones proceden de la Universidad de Murcia y de otras instituciones vinculadas a la investigación, los archivos, la conservación, la restauración y la gestión cultural. Esa diversidad de miradas constituye una de las principales riquezas del volumen, porque el patrimonio requiere del trabajo conjunto de investigadores, técnicos, instituciones y ciudadanos. Solo desde esa suma de conocimientos, responsabilidades y sensibilidades puede garantizarse una protección verdaderamente eficaz.

Como presidente de General de Galerías Comerciales S. A., es para mí una satisfacción presentar esta publicación, nacida en el seno de la Cátedra Francisco Salzillo, que nuestra empresa impulsa junto a la Universidad de Murcia. Quiero expresar mi agradecimiento a quienes han participado en su realización y reconocer especialmente la labor investigadora desarrollada desde la Universidad y desde las distintas instituciones representadas en estas páginas. Cada uno de los estudios aquí reunidos contribuye a hacer más visible la riqueza de un legado que merece ser conocido y protegido con rigor, sensibilidad y generosidad.

Apoyar el conocimiento y la conservación del patrimonio del antiguo Reino de Murcia y de la realidad histórica y cultural que lo rodea significa también apoyar la cultura, la educación y la memoria de un territorio con el que me une un vínculo especialmente cercano. Para quien firma estas páginas, nacido en Balsapintada, en el municipio murciano de Fuente Álamo, este compromiso posee además una dimensión personal, ligada al afecto por una tierra cuya historia, paisajes, ciudades, pueblos y tradiciones forman parte de una memoria compartida. Cuidar ese legado supone asimismo mirar hacia el futuro, porque una sociedad que conoce y valora su historia dispone de mejores herramientas para crecer con identidad, responsabilidad y respeto.

Con ese espíritu ofrecemos este libro, confiando en que sus páginas contribuyan a conocer mejor el arte y el patrimonio del territorio murciano y sus relaciones con el sureste español, a despertar nuevas preguntas y a reforzar la conciencia de que su conservación constituye una tarea común.

Tomás Olivo López
Presidente de General de Galerías Comerciales S. A.

Prólogo

LAS FORMAS DEL TIEMPO

Pocas realidades hablan con tanta elocuencia del paso del tiempo como aquellas obras que, nacidas para responder a una necesidad concreta, acabaron sobreviviendo a quienes las promovieron y aun a las circunstancias que explicaron su existencia. Un templo muda sus usos, incorpora nuevas fábricas y ve alterada su apariencia; una escultura guarda bajo la policromía las huellas de las manos que la tallaron y, sobre ellas, las de quienes acudieron después a reparar los daños del tiempo; un retablo cambia de emplazamiento, una pieza de plata pierde la función para la que fue concebida y un documento solemne, desaparecida ya su eficacia jurídica, continúa proclamando mediante sellos y emblemas la autoridad de quien lo expidió. Nada permanece enteramente igual. Cada época deja algo de sí prendido a la materia de las obras y convierte aquello que nació para el uso, la devoción, la representación o el prestigio en testimonio de una historia mucho más larga que la de su propia creación.

Bien puede entenderse así en un territorio como el murciano, cuya historia estuvo marcada desde muy pronto por su condición de lugar de encuentro y de frontera. La presencia de la Corona, el poder de los adelantados, la extensa jurisdicción de la diócesis de Cartagena, la autoridad de los concejos y el establecimiento de órdenes religiosas fueron dibujando durante siglos una realidad en la que las iniciativas locales convivieron con relaciones mantenidas mucho más allá de sus límites. Por esas vías llegaron artistas, modelos, técnicas y objetos desde Castilla, Aragón, Valencia, Andalucía, Italia o la propia Corte, y por ellas circularon también soluciones que, una vez recibidas, adquirieron aquí matices propios. Buena parte de cuanto hoy identificamos con la historia del arte murciano nació precisamente de esos contactos, de la permeabilidad de un territorio situado entre ámbitos distintos y de su capacidad para asimilar y transformar aquello que llegaba de fuera.

En esa realidad histórica encuentra su razón el título de este libro. Arte y Patrimonio en el Reino de Murcia recupera una denominación que durante siglos dio nombre a un territorio reconocible y que todavía permite contemplar bajo una misma perspectiva relaciones oscurecidas por las divisiones posteriores. Ciudades, villas y lugares compartieron jurisdicciones, intercambios, rivalidades y devociones, y participaron de unos circuitos por los que circularon hombres, obras y modelos. Murcia, Las Torres de Cotillas, Lorca, Mula, Alcantarilla y los restantes enclaves presentes en estas páginas forman parte de esa geografía histórica, diversa en sus manifestaciones y a la vez trabada por relaciones cuya huella quedó depositada en templos, monasterios, ermitas, archivos, museos y colecciones.

A ese conocimiento quiere contribuir la Cátedra Francisco Salzillo · General de Galerías Comerciales S. A. de la Universidad de Murcia, bajo cuyo amparo nace este volumen. Entre sus cometidos se encuentran el estudio, la protección y la difusión del patrimonio regional, tareas difícilmente separables cuando la conservación depende de tantas veces de saber primero qué se conserva y por qué merece ser conservado. Identificar una obra, revisar una autoría, explicar un edificio desde los usos para los que fue concebido, reconocer una tradición técnica o reconstruir la historia de una restauración son operaciones que devuelven a los bienes culturales parte del sentido perdido con el paso del tiempo. De ahí que el conocimiento histórico no constituya un ejercicio previo o accesorio a la tutela, sino uno de sus fundamentos más firmes.

Las investigaciones aquí reunidas se extienden desde la Baja Edad Media hasta el presente y esa amplitud permite comprobar cómo ciertos problemas atraviesan épocas, materiales y lenguajes muy distintos. La representación de la autoridad, la afirmación de un linaje, la organización de la devoción, la construcción de imágenes compartidas o el deseo de otorgar prestigio a una comunidad reaparecen bajo formas cambiantes. Sellos, emblemas, imágenes y retablos abren así un recorrido en el que documento y obra de arte compartieron con frecuencia la capacidad de hacer visible el poder, legitimar derechos y fijar la posición de quienes los promovieron.

Pocos conjuntos permiten seguir esa acumulación del tiempo con la claridad de Santa Clara la Real. El antiguo palacio islámico, su adaptación a la clausura, las reformas medievales, el ajuar renacentista, la iglesia barroca y las sucesivas intervenciones dibujan una historia hecha de permanencias y transformaciones, en la que cada generación recibió una realidad ya construida y volvió a actuar sobre ella. Dentro de sus muros quedó así depositada una parte considerable de la propia historia de Murcia.

Otra escala tuvieron las ermitas que jalonaron Mula, su huerta y sus caminos, aunque su presencia resultó igualmente decisiva en la experiencia cotidiana del territorio. Situadas junto a puertas, arrabales, campos de cultivo y vías de tránsito, contribuyeron a ordenar un paisaje leído también desde la protección religiosa. Enfermedades, tormentas, plagas y otros peligros encontraron respuesta en advocaciones, rogativas y prácticas asistenciales que fueron tejiendo una geografía devocional todavía reconocible cuando los edificios han desaparecido. Allí donde la materia se perdió, documentos y topónimos conservan aún parte de aquella memoria espacial.

El Setecientos permite aproximarse a la arquitectura desde perspectivas complementarias. La inauguración de una nueva iglesia encontraba en el sermón uno de los medios capaces de explicar su sentido, recordar a sus promotores y orientar la mirada de los fieles hacia los significados atribuidos al edificio. Junto a esa lectura de la arquitectura desde la palabra, la trayectoria de Pedro Pagán muestra la amplitud alcanzada por el ejercicio profesional del alarife en el Reino de Murcia durante el segundo cuarto del siglo XVIII. Requerido por el Ayuntamiento de Murcia y por la

Diócesis de Cartagena, intervino en obras civiles y religiosas, proyectos urbanos, reparaciones, reconocimientos, tasaciones e informes, tanto en la capital como en distintos puntos del territorio, lo que permite situar con mayor precisión su papel dentro de la arquitectura murciana dieciochesca.

La vida de aquellas iglesias puede observarse asimismo desde el ejercicio cotidiano de su gobierno. Las visitas realizadas por Luis Antonio de Belluga a Caravaca y Cehegín en 1711 sometieron a examen edificios, ajuares, rentas, fundaciones, archivos y prácticas de culto dentro de parroquias cuya vinculación con la Orden de Santiago añadía una particular complejidad jurisdiccional. Sus mandatos muestran hasta qué punto la acción episcopal alcanzaba la realidad material de la iglesia y la relación entre espacios, objetos, ministros y ceremonias. A otra escala, el expediente de cofradías de 1771 para la Huerta y el Campo de Murcia devuelve esa misma vida religiosa a través de la cera, las lámparas, las andas, las procesiones, los sufragios y las arquitecturas efímeras. Imágenes y templos recuperan así algunas de las condiciones históricas de su uso, de su contemplación y de su sostenimiento por parte de las comunidades que los hicieron posibles. A esa cultura material del Setecientos pertenece también el pianoforte de mesa construido en 1784 por el alhameño Tadeo Tornel, conservado en el Museo Arqueológico Los Baños de Alhama de Murcia, cuya reciente restauración ha permitido recuperar, junto a su excepcional valor organológico, la dimensión sonora para la que fue concebido.

La imagen desempeñó igualmente un papel decisivo en la construcción y difusión de la santidad. La experiencia espiritual de María Ángela Astorch, nacida en el ámbito reservado de la clausura, encontró en la biografía, la pintura y el grabado medios capaces de prolongar su presencia y acomodarla a los códigos visuales de la mística barroca. La selección de episodios, atributos y fórmulas de representación convirtió una existencia concreta en modelo y reveló la eficacia del arte como instrumento de transmisión religiosa.

Otras investigaciones obligan a revisar certezas asentadas por la propia historiografía. En el caso de la pintura del siglo XVIII, noticias reiteradas, identidades confundidas y atribuciones repetidas durante décadas fueron dando consistencia a biografías apenas comprobadas. La vuelta a los archivos permite ajustar aquel panorama y restituir a artistas y obras una posición más segura. La documentación deja entonces de desempeñar un papel auxiliar para convertirse en instrumento crítico capaz de desmontar genealogías frágiles y corregir relatos heredados.

También la escultura barroca recupera figuras y prácticas apenas atendidas. Alonso Pérez Crespo aparece vinculado a la imagen «vicaria» de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia, realizada en cartapesta para determinados usos públicos y devocionales. El estudio de esta pieza permite seguir la circulación de escultores y modelos entre Andalucía y Murcia y, a la vez, devolver a los materiales ligeros el lugar que ocupa-

ron dentro de las prácticas procesionales del Barroco. La materia vuelve a situarse en primer plano al examinar las esculturas de Francisco Salzillo mediante radiografías y tomografías. Ensamblajes, procedimientos de talla y decisiones de taller, ocultos durante siglos bajo la policromía, permiten aproximarse a una inteligencia constructiva transmitida dentro del oficio y recordar que toda imagen fue antes una realidad material cuidadosamente elaborada.

Esa historia continuó después de concluida la obra. Antes de que la restauración estableciera sus actuales principios, correspondió con frecuencia a escultores reparar imágenes dañadas, recomponerlas y devolverlas al culto. La actividad de Juan González Moreno pertenece a ese momento en el que salvar piezas gravemente afectadas por la destrucción exigía decisiones condicionadas por la urgencia y por una disponibilidad de medios muy distinta de la actual. Muchas imágenes conservan en su aspecto presente la huella de aquellas intervenciones, convertidas ya en parte inseparable de su propia biografía material.

Con los siglos XIX y XX cambiaron también los medios mediante los cuales una sociedad se representaba a sí misma. La pintura decorativa convirtió paisajes, tipos populares, personajes ilustres, tradiciones y monumentos en repertorios capaces de construir una identidad reconocible. El Teatro Romea y el Real Casino de Murcia, y más tarde el santuario de la Fuensanta, muestran cómo aquellas imágenes participaron en la selección de aquello que una comunidad deseaba reconocer como propio y ofrecer a la contemplación pública. A esa cultura visual se incorporó en las primeras décadas del siglo XX un medio nuevo. La Estación Sericícola de Murcia hizo del cinematógrafo un instrumento de investigación, enseñanza y divulgación y acabó convirtiéndose durante los años veinte en uno de los primeros núcleos de producción cinematográfica de la región. Sus medios técnicos y profesionales desbordaron pronto el ámbito científico y agrario para registrar acontecimientos públicos y hacer posibles algunas de las primeras experiencias de ficción realizadas en Murcia.

La arquitectura religiosa respondió a su vez a sociedades que estaban cambiando con rapidez. La intervención de Justo Millán en la iglesia de Nuestra Señora de la Salceda, en Las Torres de Cotillas, pertenece todavía a los lenguajes historicistas de finales del siglo XIX y estuvo condicionada por el patronazgo, los apoyos institucionales, las dificultades materiales y las expectativas locales. Medio siglo después, la iglesia de la Asunción de Alcantarilla daba respuesta a una población transformada por la industrialización y deseosa de dotarse de un edificio monumental en cuya construcción participaron activamente sus habitantes. Arquitectura, pintura, escultura, orfebrería y mosaico confluyeron allí en una empresa que adquirió también un valor representativo para la nueva comunidad. Ese proceso alcanza el presente con la rehabilitación de la antigua Casa de Espiritualidad de la Fuensanta como Seminario Redemptoris Mater, donde la llamada Nueva Estética de Kiko Argüello, vinculada a

la renovación litúrgica posterior al Concilio Vaticano II, vuelve a plantear la relación entre arquitectura, iconografía y celebración religiosa.

La creación más próxima comparece asimismo mediante varias obras inéditas de José María Párraga conservadas en una colección particular. Su incorporación amplía el catálogo del pintor y permite observar la manera en que reelaboró algunos de los grandes referentes de la Historia del Arte. La cercanía cronológica hace especialmente necesaria esta tarea, pues todavía sobreviven obras, documentos y testimonios capaces de modificar trayectorias que podrían parecer suficientemente conocidas.

La historia reciente de la cultura murciana incluye además nuevas formas de producirla, difundirla y hacerla pública. El Colectivo Mestizo, surgido a comienzos de los años noventa, reunió cine, fotografía, música, artes plásticas, edición y nuevas tecnologías dentro de un modelo independiente de gestión impulsado desde la sociedad civil. Festivales, publicaciones, ciclos y redes de colaboración convirtieron la mezcla disciplinar y la apertura hacia otros ámbitos geográficos en una forma de trabajo, mientras algunas de las iniciativas nacidas de aquel ambiente encontrarían continuidad en proyectos posteriores de especial importancia para la vida cultural de la región.

Junto a estas transformaciones fue cambiando también la conciencia sobre aquello que debía conservarse. Desde finales del siglo XIX, excursionistas, arquitectos, eruditos y sociedades culturales comenzaron a recorrer el país con una atención creciente hacia edificios, obras y conjuntos amenazados por el abandono o por intervenciones poco respetuosas. La fotografía y la publicación ampliaron el alcance de aquellas observaciones. Las noticias referidas a Murcia y Lorca conservan el testimonio de esa temprana conciencia de pérdida y permiten seguir el proceso por el que la conservación fue adquiriendo una dimensión pública y convirtiéndose progresivamente en responsabilidad de instituciones y especialistas.

Los museos asumieron buena parte de esa tarea y, con ella, la necesidad de revisar los relatos construidos en torno a sus colecciones. Cada época formula preguntas distintas a las mismas obras y hace visibles aspectos que otras miradas dejaron en segundo término. La perspectiva de género aplicada al Museo de Bellas Artes de Murcia permite reconsiderar la representación de las mujeres, reconocer ausencias y examinar modelos de comportamiento fijados por las imágenes. La conservación introduce, a su vez, exigencias capaces de condicionar la propia forma de exponer. La Cámara de las Maravillas del muBBla de Lorca muestra hasta qué punto la museografía debe responder a la naturaleza material de unas obras especialmente frágiles y, al mismo tiempo, mantener inteligible su dimensión artística, devocional y procesional. Iluminación, soportes, control ambiental, seguridad y recorrido expositivo forman allí parte de una misma solución concebida para hacer compatible la contemplación pública con la preservación de un patrimonio bordado excepcional.

El patrimonio conserva así su capacidad para generar conocimiento porque las preguntas dirigidas hacia él cambian con el tiempo y mantienen abierta su interpretación. Un antiguo palacio pudo convertirse en monasterio; una escultura conserva, junto a las huellas de su ejecución, las heridas y reparaciones de otras épocas; un sello de cera sigue proclamando la autoridad de quien lo mandó hacer cuando ya se ha extinguido la circunstancia jurídica que justificó su uso; un templo fue reformado, saqueado, reconstruido y vuelto a interpretar. Esa condición cambiante forma parte de la propia naturaleza de los bienes culturales y obliga a contemplarlos como realidades sometidas a una historia prolongada, en la que cada transformación añade una nueva capa de sentido.

Comprender esa complejidad exige acudir a fuentes y métodos capaces de responder a preguntas distintas. El archivo proporciona nombres y circunstancias; el análisis formal explica la organización de las formas; la iconografía permite reconocer significados; la historia urbana devuelve los edificios a la vida de la ciudad; el diagnóstico científico hace visible lo que la materia oculta; la restauración reconstruye alteraciones e intervenciones; la museología examina los criterios con los que las obras fueron reunidas, ordenadas y mostradas. La verdadera riqueza aparece cuando esas aproximaciones dejan de actuar de manera aislada y convergen sobre un mismo problema histórico.

De esa voluntad participan los trabajos reunidos en este volumen. Algunos revisan cuestiones conocidas; otros incorporan documentos, obras y episodios apenas atendidos; todos contribuyen, desde escalas y materiales distintos, a ampliar el conocimiento de un territorio cuya historia artística se formó mediante contactos, continuidades, pérdidas y transformaciones sucesivas. Bajo la antigua denominación del Reino de Murcia comparecen así obras y lugares pertenecientes a tiempos muy diversos, capaces todavía de modificar lo que sabemos y de abrir caminos que distan mucho de estar agotados.

Con ese propósito ofrece la Cátedra Francisco Salzillo · General de Galerías Comerciales S. A. estas páginas. Que su lectura ayude a conocer mejor el territorio que hizo posibles estas obras y a reconocer, con mayor claridad, la responsabilidad que acompaña a su conservación.

Manuel Pérez Sánchez
Director de la Cátedra Universitaria Francisco Salzillo-General de Galerías Comerciales S. A.
Universidad de Murcia

Diputación de Mortí Alto, Totana, agosto de 2026

Validación y representación de un pretendiente al trono castellano en el Reino de Murcia durante el conflicto sucesorio entre Enrique IV y Alfonso XII (1465-1468)

Validation and Representation of a Claimant to the Castilian Throne in the Kingdom of Murcia during the succession conflict between Henry IV and Alfonso XII (1465-1468)

¶ Juan Luis Albentosa Aja
Universidad de Murcia. Archivo General de la Región de Murcia

Resumen: Alfonso XII de Castilla (1465-1468) empleó el sello de cera placado, método de validación regio, como instrumento de legitimación en el Reino de Murcia, un territorio clave durante el conflicto sucesorio que mantuvo con su hermanastro Enrique IV de Castilla. Analizamos su importancia y representación heráldica a tenor del único documento conservado en el Archivo Municipal de Murcia en el que es posible visualizar las armas reales alfonsinas.

Palabras clave: Alfonso XII de Castilla, Reino de Murcia, Sigillografía, Heráldica.

Abstract: Alfonso XII of Castile (1465–1468) employed the plated wax seal, a royal means of documentary validation, as a key instrument of political legitimation in the Kingdom of Murcia, a strategically significant territory during the succession conflict with his half-brother Henry IV of Castile. This article examines both the significance of the seal and its heraldic imagery through the only surviving document preserved in the Municipal Archive of Murcia in which Alfonso's royal arms can be visually identified.

Keywords: Alfonso XII of Castile; Kingdom of Murcia; Sigillography; Heraldry.

Introducción

Nuestra participación en las IV Jornadas de Arte y Patrimonio en el antiguo Reino de Murcia ha sido el motivo que justifica esta contribución, un sumarísimo ápice de la tesis doctoral llevada a cabo por el autor en la Universidad de Murcia[1] y que será defendida, *Deo volente*, durante el año 2027 y lleva por título «La cancillería de un pretendiente al trono castellano, Alfonso de Castilla (1465-1468)».

En el necesario proceso de investigación de los fondos documentales custodiados en el Archivo Municipal de Murcia[2] nos percatamos de la existencia de un nutrido conjunto de documentos[3] expedidos por la cancillería regia de Alfonso de Trastámara, intitulado XII de Castilla, y dirigidos al concejo murciano y al adelantado mayor del Reino de Murcia, Pedro Fajardo. De entre todos ellos solamente uno ha conservado el sello de cera placado[4], empleado en este caso concreto por la Cancillería del Sello Mayor: la orden de Alfonso XII de Castilla a Pedro Fajardo por la que le instaba a mantener la fidelidad a su causa en el Reino de Murcia, otorgada en Arévalo el 10 de junio de 1465[5], cinco días después de la proclamación como rey del joven monarca en la denominada «Farsa de Ávila», acaecida el Día del Corpus.

El documento ha sido ampliamente estudiado en el contexto del conflicto civil castellano acaecido en la segunda mitad de la década de los sesenta del siglo XV por Juan Torres Fontes[6] y Dolores Carmen Morales Muñiz[7] con un marcado carácter historiográfico, pero ninguno ha incluido en sus investigaciones el análisis del sello conservado al dorso del mandato dirigido al adelantado.

Del mismo modo, los estudios tocantes a la Sigilografía de la que hizo uso la Cancillería regia castellana durante el bajo Medievo son habituales, especialmente

1 UMU en adelante.

2 AMMU en adelante.

3 Han sido publicados junto a otros documentos, preservados en otros archivos de titularidad municipal y estatal, en J. L. ALBENTOSA AJA, *Relaciones de poder entre monarquía y nobleza castellanas en el Reino de Murcia (1465-1468): colección de documentos de Alfonso XII de Castilla*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia, 2025, pp. 53-182.

4 Dos documentos han perdido el sello céreo, AMMU. legajo 4271, números 158 y 162, respectivamente, y en otros dos se conserva en parte, AMMU. legajo 4271, número 156 y Cartas Antiguas y Modernas (CAM), 785, número 10.

5 AMMU. CAM, 787, número 24, publicado en J. L. ALBENTOSA AJA, o*b. cit.*, pp. 58-61.

6 J. TORRES FONTES, *Don Pedro Fajardo, adelantado del Reino de Murcia*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Patronato «Marcelino Menéndez Pelayo», Biblioteca «Reyes Católicos»), Madrid, 1953, pp. 226-228; J. TORRES FONTES, *El príncipe don Alfonso. 1465-1468*. Universidad de Murcia, Murcia, 1ª ed., 1971, p. 104; J. TORRES FONTES, *El príncipe don Alfonso y su itinerario. La contratación de Guisando 1465-1468*. Universidad de Murcia, Murcia, 2º ed., 1985, p. 105.

7 D. C. MORALES MUÑIZ, *El reinado de Alfonso XII de Castilla*, tomo documental no publicado [tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1986, p. 1060; D. C. MORALES MUÑIZ, *Alfonso de Ávila, rey de Castilla*. Institución Gran Duque de Alba de la Excelentísima Diputación Provincial de Ávila, Ávila, 1988, p. 121.

desde las postrimerías del siglo XIX y la óptica de la Diplomática, poniendo la atención en las cláusulas corroborativas, la custodia de los sellos, los oficios asociados a ellos y los documentos en los que podían aparecer, al pie o al dorso. Destacan concretamente los del ilustre Faustino Menéndez-Pidal de Navascués[8], así como los de Filemón Arribas Arranz[9] y Juan Menéndez Pidal[10]. La representación del sello céreo adherido empleado por el joven Trastámara[11] fue publicada por José Amador de los Ríos[12] junto a otros de la cancillería regia de Castilla, indicando erróneamente que se trataba del empleado por la Cancillería de la Poridad[13] de Alfonso, aunque no señaló la procedencia del documento al que acompañaba.

Para que el lector entienda correctamente la importancia del documento custodiado en el AMMU y el sello adherido al dorso, que lo valida y autentifica, hemos incluido, en primer lugar, una breve pero necesaria contextualización histórica, a continuación un análisis del documento, centrándonos en el sello y la tipología documental, en el contexto de la Cancillería regia alfonsina, empleando para ello la metodología propia de las Ciencias y Técnicas Historiográficas, en concreto, la Paleografía, la Diplomática, la Sigilografía y la Heráldica, y, para concluir, la transcripción íntegra del documento, conforme a las reglas y criterios dimanados de la Comisión Internacional de la Diplomática[14] y el profesor Olivier Guyotjeanin[15].

El Reino de Murcia durante el conflicto civil (1465-1468)

El conflicto militar por la sucesión del torno castellano acaecido durante la década de los sesenta de la decimoquinta centuria, entre 1465 y 1468, en el que se enfrentaron Enrique IV y Alfonso XII, reyes castellanos que gobernaron de forma paralela a lo

8 F. MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, *Heráldica medieval española.* Ediciones Hidalguía, Madrid, 1982; F. MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, *Apuntes de sigilografía española.* Aache, Guadalajara, 1993; M. C. DE LOS SANTOS, F. MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, M. ROMERO TALLAFIGO y A. SÁNCHEZ GONZÁLEZ (coords.), *De sellos y blasones: Sigiloheráldica para archiveros.* S & C Ediciones, 1996.

9 J. MENÉNEDEZ PIDAL; F. ISLA BENITO, *Sellos españoles de la Edad Media.* Tip. de la «Revista de archivos, bibliotecas y museos, Madrid, 1918.

10 F. ARRIBAS ARRANZ, *Sellos de placa de las cancillerías regias castellanas*. Talleres Tipográficos Cuesta, Valladolid, 1941.

11 Para saber más sobre la tipología e iconografía del sello empleado en la cancillería de Alfonso XII de Castilla, recomendamos la lectura de J. L. ALBENTOSA AJA, «El sello en la Cancillería de Alfonso XII de Castilla (1465-1468): tipología e iconografía». *Hidalguía* nº 401 (enero-abril 2026), pp. 103-136.

12 J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*. D. J. Ferrá de Menda, Madrid, 1862.

13 El sello secreto, denominación análoga, acompañaba a la Corte del rey, por lo que su cancillería era ititnerante y de marcado carácter privado.

14 COMISSION INTERNATIONALE DE DIPLOMATIQUE, «Normes internationales pour l´edition des documents médiuevaux», en INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO (CSIC), DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA (edt.). *Folia Caesaragustana* Zaragoza, 1989, pp. 15-64.

15 O. GUYOTJEANIN, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux: Actes et documents d'archives.* l'École nationale des chartes et le CTHS, París, 2001.

largo de este cuatrienio, es una consecuencia de la desmesurada inestabilidad política en todo el territorio, que tuvo su origen en la pugna que la monarquía y los distintos estados sociales de Castilla mantuvieron a lo largo de toda la Baja Edad Media. No obstante, a raíz de la promulgación del Ordenamiento de Alcalá, en 1349, los reyes aglutinaron el poder, llegando incluso a «sobreponer los derechos del rey sobre los del pueblo»[16]. Esta centralización, que tenía por objetivo ejercer el poder legislativo sin la ratificación de las Cortes, generó una fuerte oposición en los estados, cuyos intereses convergían en un único objetivo: la restricción de las aspiraciones de la Corona[17].

El levantamiento de la ciudad de Ávila, en el que participaron los principales linajes, el arzobispo de Toledo, los condes de Plasencia y Benavente y el marqués de Villena, entre otros, provocó la división de Castilla en dos bandos. Parte de Andalucía, Cuenca, Madrid, Zamora, Salamanca, Segovia, León, Galicia, Santander, La Rioja y Calahorra mantuvieron su fidelidad a Enrique IV, mientras que buena parte de la oligarquía nobiliaria, los arzobispos de Toledo y Sevilla, y los maestres de Alcántara, Calatrava y Santiago se alinearon junto al proclamado Alfonso XII[18].

En esta coyuntura general de declive y quiebra del poder real, el Reino de Murcia se articuló como un territorio en donde florecieron las tensiones entre monarquía, nobleza y concejos. A pesar de su ubicación periférica, Murcia adquirió cierta importancia en el desarrollo del conflicto.

La mengua de la autoridad monárquica, muy acusada durante las fases finales de la primera década del reinado de Enrique IV (1460-1464), contribuyó al surgimiento de poderes nobiliarios muy arraigados al territorio. En el Reino de Murcia, este patrón se consolidó en la figura de Pedro Fajardo, adelantado mayor, que aprovecharía la crisis sucesoria y la subsiguiente confrontación armada para afianzar su posición política y manejo del territorio, ofreciéndose como garante del orden y la estabilidad, en contraste con el caos imperante en toda Castilla.

Sin embargo, la descomposición institucional en Murcia venía gestándose con anterioridad. En 1464, Pedro de Castro, asistente en el concejo y alcaide del alcázar, obtuvo de Enrique IV el permiso para modificar el sistema del regimiento perpetuo por cargos anuales, lo que le confería la capacidad, entre otras cuestiones de índole político, de influir activamente en la elección de los integrantes del órgano concejil y, paralelamente, alejar a la nobleza provincial de los regimientos. La respuesta de la corporación no se hizo esperar, puesto que recurrieron a «una de las peticiones aprobadas en las Cortes de Toledo de 1462», que no permitía la anuencia en una misma persona de los oficios de justicia del concejo y las alcaidías de castillos y fortalezas. Así

16 J. TORRES FONTES, *Don Pedro Fajardo... ob. cit.,* p. 89.
17 J. PALANCO ROMERO, *Estudios del reinado de Enrique IV de Castilla*. Granada, 1914, pp. 69-76.
18 J.L. ALBENTOSA AJA, *Relaciones de poder...* o*b. cit.*, p. 23.

las cosas, el consistorio fue más allá, formando una hermandad con Cartagena, Lorca y Pedro Fajardo, cuyo objetivo era frenar las pretensiones y actuaciones del alcaide [19].

Tras la «Farsa» abulense, el adelantado y buena parte del reino reconocerían sin ninguna formalidad institucional a Alfonso como rey [20], quien encomendaría a Fajardo unos días después, el 10, el mantenimiento de la obediencia del territorio [21]. Este tomaría para la causa alfonsina el alcázar murciano, Cartagena, cedida a Beltrán de la Cueva en 1455 [22], y Lorca, que se apartaba de la facción enriqueña [23], quedando a principios de 1466 todo listo para la proclamación de Alfonso XII como rey, concretamente el 2 de febrero. El concejo al completo, el adelantado y Pedro de Guevara, comendador de Ricote, asistieron al pregón público por el que se emplazaba a los vecinos de la ciudad a acudir a la «*Casa de la Corte*» para acompañar al pendón real [24].

La posición de Fajardo se vio favorecida en forma de títulos y mercedes: el rey le concedió la tenencia del alcázar de Murcia [25], el señorío de Cartagena [26] y le entregó todas las rentas reales del obispado [27].

En los años venideros, el Trastámara mantuvo una relación constante con el Reino de Murcia y el adelantado, requiriendo tropas, reorganizando la fiscalidad y nombrando oficiales, aunque la autoridad efectiva le correspondía al adelantado, que se configuró como mediador entre el monarca y los concejos.

El fallecimiento repentino de Alfonso XII el 5 de julio de 1468 en Cardeñosa interrumpió el conflicto bélico. Seguidamente, el Reino de Murcia reconocería sin apenas resistencia a Isabel como reina de Castilla, alzando pendones en su honor [28].

Validación sigilar y estructura diplomática

El uso del sello, un elemento clave que armoniza en una sola pieza la validación y autenticidad de la documentación expedida por una Cancillería regia, viene regulado en las Partidas de Alfonso X, el Sabio [29], en donde se articula el uso de este objeto y su finalidad: conferir vigencia y veracidad a los documentos, preservando su con-

19 J. TORRES FONTES, *Don Pedro Fajardo... ob. cit.,* pp. 92-94.
20 JJ.L. ALBENTOSA AJA, *Relaciones de poder... ob. cit.*, p. 26.
21 *Vid*. documento 1 en el Apéndice.
22 J. TORRES FONTES, *Estudio sobre la Crónica de Enrique IV del doctor Galíndez de Carvajal*. Madrid, 1946, pp. 467 y 469.
23 A. PALENCIA; A. PAZ y MELIÁ (edt.), *Crónica de Enrique IV, volumen I*. Madrid, 1904, p. 513.
24 AMMU. Actas Capitulares (AC), Nº 84, f. 85r-89r.
25 AMMU. Cartulario Real (CR) 798 bis, f. 195r.
26 ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS). Patronato Real (PR), legajo 58, documento 29.
27 AMMU, CR 798 bis, f. 197r-197v.
28 D. C. MORALES MUÑIZ, *Alfonso de Ávila... ob. cit.,* pp. 361 y 172.
29 ALFONSO X; G. LÓPEZ DE TOVAR, *Las Siete Partidas Del Sabio Rey Don Alonso el Nono Glosadas Por el Licenciado Gregorio López.* [Madrid], 1974.

tenido hasta ser entregado al preceptor [30]. La Cancillería de Alfonso XII de Castilla empleó dos formas de aposición sigilar según el soporte: pendiente, con hilos de seda de colores, para el pergamino, y adherente, de cera, para el pergamino de paño, es decir, papel [31]. El sellado pendiente fue utilizado en las cancillerías de los reyes desde el reinado de Alfonso VII de León y Castilla, entre 1126 y 1157 [32], pero el crecimiento de la administración castellana en los siglos posteriores provocó de forma simultánea la simplificación de los procedimientos documentales y un aumento de los lugares encargados de la expedición [33], dando lugar a la aparición del sello de cera placado «en aposición dorsal» [34], compuesto por una capa muy fina de cera situada al dorso sobre la que se colocaba un trozo de papel, aplastando ambos al dorso del documento con la matriz del sello con la cera aún caliente, quedando el positivo de las armas del propietario al retirar la matriz. Esta forma de aposición, por un lado, dificultaba su falsificación [35] y, por otro, permitía el despliegue iconográfico y la riqueza de detalles [36], por lo que los sellos céreos placados y los documentos a los que se adherían, las reales provisiones y las cartas de merced, adquirieron notable importancia.

El sello de cera placado fue el método validativo más habitual en la documentación dimanada de la cancillería regia del Trastámara, puesto que la mayor parte se escribió sobre pergamino de paño, asociado unívocamente a las dos tipologías documentales mencionadas. Fue empleado por la Cancillería del Sello Mayor y la Cancillería de la Poridad o del Sello Secreto del joven monarca. Esta última, privativa del rey, es posible identificarla en aquellas reales provisiones que abordan en su contenido asuntos con temática de carácter general e indican la intervención de la Cancillería secreta en el anuncio de la validación: «*[...] de lo qual, vos mandé dar esta presente seguridad firmada de mi nonbre e sellada con mi sello de la poridad [...]*» [37].

La real provisión objeto de estudio en nuestro trabajo emana de la Cancillería del Sello Mayor y, por lo tanto, fue validada por esta institución. La escritura con la

30 F. ARRIBAS ARRANZ, *Sellos de placa de las cancillerías regias castellanas*. Valladolid, 1941.

31 ALFONSO X; G. LÓPEZ DE TOVAR, «Título XX. De los sellos e de los selladores», *ob. cit.*

32 F. MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, «Los sellos de Alfonso VII», en J. M. SOTO RÁBANOS (coord.), *Pensamiento medieval hispano: homenaje a Horacio Santiago-Otero*. Vol. I. Zamora, 1998, pp 99-116.

33 M. T. CARRASCO LAZARENO, «El sello real en Castilla: tipos y usos del sellado en la legislación y en la práctica documental (siglos XII-XVII)», en J. C. GALENDE DÍAZ (coord.) y N. ÁVILA SEOANE Y B. SANTIAGO MEDINA (edts. lits.). *De sellos y blasones: miscelánea científica*. Madrid, 2012, p. 155.

34 P. OSTOS SALCEDO; M. J. SANZ FUENTES, «Corona de Castilla. Documentación Real. Tipología (1250-1400)», en J. MARQUES (edt.). *Diplomatique Royale du Moyen Âge*, Oporto, 1996, p. 245.

35 F. ARRIBAS ARRANZ, *ob. cit.,* p. 22.

36 F. MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, «Los sellos en los reinos de León y Castilla durante los siglos X al XIII», en A. Riesco Terrero (coord.) y J. DE SANTIAGO FERNÁNDEZ y J. M. DE FRANCISCO OLMOS, *I Jornadas sobre Documentación jurídico-administrativa, económico-financiera y judicial del reino castellano-leonés (siglos X-XIII).* Madrid, 2002, p. 263.

37 ARCHIVO Y CENTRO HISTÓRICO DE DOCUMENTACIÓN FUNDOS, ARCHIVOS DE LOS CONDES DE LUNA (FUNDOS). Documentos en papel, número 231, f. 1r.

que se redacta la orden alfonsina es la gótica cursiva documental castellano-leonesa de tipo redondo, denominada comúnmente como cortesana, en concreto, una de las tres subclasificaciones en las que se ramifica, la cortesana *formata*, «trazada con mano no excesivamente rápida y de la que hallamos ejemplos claros en la Cancillería real castellana, en tiempos de los Trastámara» [38].

La estructura es la habitual en esta tipología, también denominada carta abierta adherente intitulativa de mandato [39], empleada para la transmisión de órdenes. Principia por la intitulación completa (Don + el nombre del rey + la fórmula «por la graçia de Dios» + la expresión de los dominios), seguida de la dirección (el destinatario, en este caso el adelantado) y el saludo bajomedieval: «*Salud e graçia*». Acto seguido, el cuerpo del texto comienza con la notificación: «*Bien sabéis*», a continuación el expositivo, motivado por un «acto de gobierno directo» [40], puesto que aporta la información que justifica la puesta por escrito del documento, y posteriomente el dispositivo, que inicia con la fórmula de mandato: «*Por la qual vos mando*». Finaliza el texto con las cláusulas, destacando la conminatoria (retirada de la gracia del rey), la de cumplimiento (orden al escribano publico de testimoniar la ejecución de la orden, si fuese requerido para ello) y la inyuntiva, también denominada de mandato o emplazamiento: «[...] *dé ende al que la mostrare testimonio signado con su signo, porque yo sepa en cómmo se cunple mi mandado*». Para finalizar, el escatocolo se compone de la data completa, crónica y tiponímica, que arranca con la clásica expresión «*Dada en*», continuada con la suscripción autógrafa real flanqueada de los *suscripsit*: «*Yo el rey*», y, por último, el refrendo del secretario del monarca, oficial de la cancillería surgido en época de «los últimos Trastámara» [41]: «*Yo, Iohan Ferrández de Hermosilla, secretario del rey nuestro sennor, la fiz escrivir por su mandado*» [42] (ver lámina 1).

En el dorso estamparon sus firmas los miembros del Consejo (ver lámina 2), participación justificada en la edad de Alfonso, 11 años en el momento de su entronización en un cadalso ubicado a las afueras de Ávila cinco días antes. De izquierda a derecha aparecen:

38 M. J. SANZ FUENTES, «Paleografía De La Baja Edad Media Castellana». *Anuario de Estudios Medievales* 21, 1 (1991), p. 533.

39 P. OSTOS SALCEDO; M. J. SANZ FUENTES, *ob. cit.*

40 P. OSTOS SALCEDO; M. J. SANZ FUENTES, *ob. cit.,* p. 251.

41 J. DE SALAZAR Y ACHA, «La cancillería real en la Corona de Castilla», E. SARASA SÁNCHEZ (coord.), *Monarquía, crónicas, archivos y cancillerías en los reinos hispano-cristianos: siglos XIII-XV*. Zaragoza, 2014, p. 315.

42 Juan Fernández de Hermosilla, oriundo de Úbeda, fue secretario de Juan Pacheco, marqués de Villena, Enrique IV de Castilla, cuando aún era príncipe de Asturias, e Isabel I de Castilla, conocida por la historiografía como «La Católica».



Lámina 1. AMMU, CAM 787, Nº 24, f. 1r.

- «*Archiepiscopus Toletanus*»: Alfonso Carrillo, arzobispo de Toledo y canciller del Sello Mayor[43]. Otros miembros de la oligarquía nobiliaria ostentaban este título, entre ellos el conde de Castañeda, Juan Manrique[44].
- «*El conde don Álvaro*»: del linaje de los Stúñiga, conde de Plasencia y justicia mayor[45].
- «*El conde de Benavente*»: Rodrigo Alfonso Pimentel[46], canciller del Sello de la Poridad[47].
- «*El marqués de Villena*». Juan Pacheco[48].
- «*El maestre de Alcántara*»: Gómez Solís[49].
- «*Condestable*»: Rodrigo Manrique, conde de Paredes[50].

43 ARCHIVO MUNICIPAL DE ÁVILA (AMAv), 1L1, número 2, legajo 4, f. 1r-3v.
44 ARCHIVO HISTÓRICO DE LA NOBLEZA (ahnOB), Aguilar, caja 192, documento 6.
45 C. MORALES MUÑIZ, *Alfonso de Ávila... ob. cit.,* p. 338.
46 Su firma se sitúa bajo el sello.
47 AHNob, Osuna, caja 417, documento 14.
48 C. MORALES MUÑIZ, *Alfonso de Ávila... ob. cit.,* p. 339.
49 C. MORALES MUÑIZ, *Alfonso de Ávila... ob. cit.*
50 REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (RAH), col. Salazar y Castro, leg. 9/6483, fols. 280r-281v.

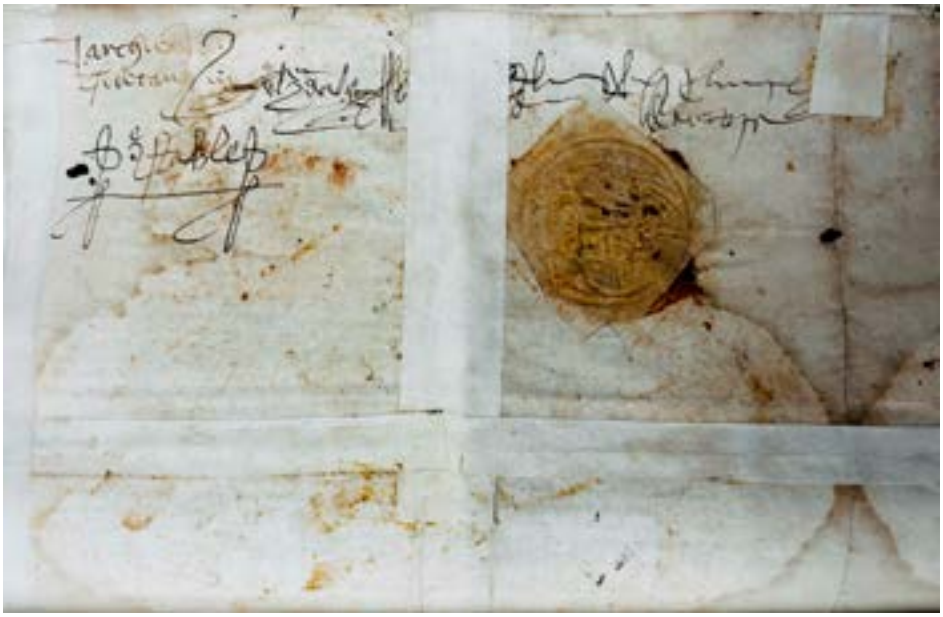


Lámina 2. AMMU, CAM 787, Nº 24, f. 1v.

Junto a ellas, más concretamente sobre la del conde de Benavente, se adhirió el sello, cuya iconografía sigilar, idéntica independientemente del modo de aposición, del material usado y la Cancillería, mayor o de la poridad, es la que enunciamos: escudo cuartelado de base redondeada o español, con las armas de Castilla y León contrapuestas, es decir, un castillo cerrado y almenado en el primer y cuarto cuartel, y un león rampante mirando a la siniestra en el segundo y tercer cuartel. El escudo está soportado por dos tenantes zoomorfos enfrentados, con forma de león, y aparece timbrado de corona real abierta. Alrededor del escudo y ocupando el campo presenta una cinta con una leyenda ilegible. Todo ello, bordeado por una gráfila[51] (ver lámina 3).

51 J. L. ALBENTOSA AJA, «El sello en la Cancillería de Alfonso XII de Castilla (1465-1468): tipología e iconografía». *Hidalguía*. Año LXXIII. Núm. 401 (2026), p. 19.



Lámina 3. Sello de cera placado de Alfonso XII de Castilla. AMMU, CAM 787, Nº 24.

Apéndice documental

Documento 1

Arévalo, 1465, junio, 10.

Alfonso XII de Castilla ordena a Pedro Fajardo, adelantado mayor del Reino de Murcia y miembro del Consejo real, hacer cumplir la fidelidad al rey a los partidarios de su hermanastro Enrique IV de Castilla en todo el Reino de Murcia [Real Provisión].

A.- Papel (210 x 291 mm). Contiene sello de cera placado de Alfonso XII de Castilla. AMMU, CAM, 787, Nº 24.

C.- Libro, folio. Copia simple expedida en Murcia, entre 1453 y 1478. AMMU, C.R., N. 798 bis, fols. 192r-192v.

Edt.: Torres Fontes, *Don Pedro Fajardo... ob. cit.*, pp. 226-228 (de C); Albentosa Aja, *Relaciones de poder... ob. Cit.,* pp. 58-61 (de A).

Reg.: Torres Fontes, *El príncipe don Alfonso... ob. cit.*, p. 104 (de C); Torres Fontes, *El príncipe don Alfonso y su itinerario... ob. cit.*, p. 105 (de C); Morales Muñiz, *El reinado de Alfonso XII de Castilla... ob. cit.*, p. 1060 (de C).

Cit.: Morales Muñiz, *Alfonso de Ávila... ob. cit.*, p. 121 (de C); Quintero Cortés, «Los genoveses, el adelantado Pedro Fajardo y Enrique IV: fraudes y ambiciones territoriales

en el Reino de Murcia (1454-1474)», *Anuario de Estudios Medievales*, 41/1, enero-junio 2011, p. 115 (de A).

Don Alfonso, por la graçia de Dios, rey de Castilla, de León, de Toledo, de Galizia, de Sevilla, de Córdova, de Murçia, de Iahén, del Algarbe, de Algezira, de Gibraltar, e sennor de Vizcaya e de Molina. A vos, Pedro Fajardo, mi adelantado mayor del regno de Murçia e del mi Consejo. Salud e graçia.

Bien sabéis las cosas pasadas que los prelados e ricos omes e cavalleros de mis regnos fizieron por mi deliberación el anno pasado. E agora, visto cómo don Enrique, mi anteçesor, tornava a porfiar de me desheredar e privar de la suçesión destos mis regnos e sennoríos que de derecho natural me perteneçen, ellos se tornaron todos ayuntar en la çibdad de Ávila, e con la solepnidad e en la forma que se requería yo fui asunto, jurado e reçebido por rey e sennor de aquestos mis regnos por ellos e en nombre de los absentes, cuyo poder tenían, e de los tres estados de aquestos dichos mis regnos, segúnd más largo veréis por una mi carta que vos enbío firmada de mi nonbre e sellada con mi sello. Agora, yo, confiando de vos, que sois tal que en todas cosas miraréis por lo que cumple a mi serviçio, segúnd lo fizieron vuestros anteçesores a los reyes de gloriosa memoria, mis progenitores, mi merçed e voluntad es que vos tengáis cargo de fazer poner a mi mano e obidençia las çibdades de Murcia e Cartagena e Lorca, e todas las otras çibdades e villas e lugares e castillos e fortalezas de mi regno de Murçia que están por el dicho don Enrique, mi anteçesor, e fazer que ende sean conplidas mis cartas e mandamientos como de su rey e sennor natural, para lo qual mandé dar esta mi carta para vos.

Por la qual vos mando que, luego ayuntedes toda la más gente de cavallo e de pie que pudiedes, e vayades a las dichas çibdades e villas e lugares e tierras e castillos e fortalezas susodichas, e entredes en ellas e fagades que ende reçiban mis cartas e mandamientos, e los cumplan e me reçiban por su rey e sennor natural, e pongan por mí e en mi nonbre alcaldes e justiçias e otros ofiçiales que se requieran, e fagades que estén por mí e a mi obidençia e mandado e non del dicho don Enrique, mi anteçesor, e fagades çerca de mi reçebimiento e de la guarda e defensión de las dichas çibdades e villas e castillos todas las cosas que vos entendades que cumplen a mi serviçio. E a los quales mando, so pena de caer por ello en mal caso e de perder los cuerpos e quanto han, que vos acojan e reçiban en las dichas çibdades e villas e lugares e tierras e castillos e fortalezas con toda la gente que lleváredes, e fagan e cumplan todo lo que así vos de mi parte les dizéredes e mandáredes o enbiáredes dezir o mandar, como si yo vos lo dixiere o mandase, e vos den fee e creençia a todo ello, so las penas que vos de mi parte les pusiedes. Las quales yo por la presente les pongo, e vos do poder e abtoridad e facultad para los exsecutar en ellos e en sus bienes. E si las dichas çibdades e villas, e castillos e tierras e qualquier dellos non quisieren estar por mí o complir ende mis cartas e mandamientos, les fagades toda la guerra e mal e danno que pudiéredes, e los çerquedes e combatades e entredes por fuerça e por otras qualesquier

vías que vos entendades que cumplen e exsecutades en los tales las dichas penas. Lo qual todo que dicho es e cada cosa dello, con todas sus inçidençias, dependençias, emergençias e conexidades, vos do poder complido. E por esta dicha mi carta mando a los duques, prelados, condes, marqueses, ricos omes, maestres de las órdenes, priores, comendadores, subcomendadores, alcaides de los castillos e casas fuertes e llanas, e a todos los otros conçejos, alcaldes e alguaziles, regidores, cavalleros, escuderos, ofiçiales e omes buenos de todas las çibdades e villas e lugares de los mis regnos e sennoríos, e a otros qualesquier mis vasallos e súbditos e naturales de qualquier estado o condición, preheminençia o dignidad que sean, e a cada uno dellos, que cada que por vos requeridos se junten todos por sus personas e cosas, gentes e armas a vos ayudar e dar todo favor e ayuda que menester oviéredes para fazer e complir e esecutar todo lo que yo así por esta dicha mi carta vos mando, e que vos enbíen toda la gente de cavallo e de pie que les enbiáredes pedir. E asimismo, que los dichos conçejos vos lieven e enbíen todos los mantenimientos e viandas e pertrechos que les enbiáredes pedir e aviedes menester, porque oviéredes de çercar o tomar alguna de las dichas çibdades e villas e castillos. E que en ello nin en cosa alguna dello non pongan escusa nin dilación alguna, porque así cumple a mi serviçio e a la Corona real de mis regnos. E los unos nin los otros non fagan ende al por alguna manera, so pena de la mi merçed e de caer por ello en mal caso, e de perder qualesquier bienes e heredamientos que en mis regnos tienen, demás de las otras penas que les vos pusiéredes o enbiáredes poner de mi parte, las quales podades exsecutar en ellos si en ellas cayeren. E mando, so pena de la mi merçed, a qualquier escrivano público que para esto fuere llamado que dé ende al que la mostrare testimonio signado con su signo, porque yo sepa en cómmo se cunple mi mandado.

Dada en la villa de Arévalo, a diez días de junio, anno del nacimiento de nuestro sennor Iesu Christo de mille e quatroçientos e sesenta e çinco años.

Yo el rey (r).

Yo, Iohan Ferrández de Hermosilla,
secretario del rey nuestro sennor, la fiz escrivir por su mandado (r). //IV

Archiepiscopus Toletanus (r).
El conde don Álvaro (r).
El [conde de] B[enavente] (r).
El marqués de Villena (r).
El maestre de Alcántara (r).
Condestable (r).

Un conde, una reina y una ciudad. El retablo de la Virgen de la Leche de la catedral de Murcia[1]

A count, a queen, and a city. The altarpiece of the Virgin of the Milk in Murcia Cathedral

¶ Fuensanta Murcia Nicolás
Universidad de Murcia

Resumen: En el presente estudio se aborda el análisis de los donantes representados en el retablo de la Virgen de la Leche, pintado por Barnaba da Modena para la capilla de a familia Manuel en la catedral de Murcia. Se plantea que la identidad de estas figuras, al igual que el propio encargo del retablo, respondería a una iniciativa de Juan Sánchez Manuel, adelantado mayor del reino de Murcia, destinada a ensalzar la memoria e importancia de su linaje.

Palabras clave: Barnaba da Modena; Catedral de Murcia; familia Manuel; Juan Sánchez Manuel; Juana Manuel de Villena

Abstract: This study analyses the donors depicted in the altarpiece of the Virgen de la Leche, painted by Barnaba da Modena for the Manuel family chapel in Murcia Cathedral. It is suggested that the identity of these figures, like the commission for the altarpiece itself, was the result of an initiative by Juan Sánchez Manuel, the Grand Governor of the Kingdom of Murcia, aimed at extolling the memory and importance of his lineage.

Keywords: Barnaba da Modena; Murcia Cathedral; Manuel family; Juan Sánchez Manuel; Juana Manuel de Villena

1 Esta investigación forma parte del proyecto PID2020-138387NB-I00. Minores. Construir la memoria de las élites periféricas en la Corona de Castilla y el Reino de Navarra (siglos X-XVI), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

En 1369, en la conocida como batalla de Montiel, Enrique, conde Trastámara, derrotaba y sentenciaba a muerte a su hermanastro el rey, Pedro I (1334-1369), poniendo el punto final a un enfrentamiento que se había ido gestando desde los últimos años de vida de Alfonso XI [2]. El nuevo monarca había invertido tiempo y esfuerzo en cosechar aliados, aspecto que también había incentivado su madre, Leonor de Guzmán, para llegado el momento no encontrar demasiadas resistencias a su proclamación como nuevo rey de Castilla [3]. Aunque los comienzos no fueron fáciles, Enrique II (1334-1379) supo consolidar y afianzar su posición y su dinastía. Para ello recurrió a distintas estrategias, entre ellas la más habitual; el matrimonio con una mujer de ascendencia regia. La elegida fue Juana Manuel de Villena (1339-1381), una decisión auspiciada también por su progenitora [4]. La joven pertenecía a un linaje de rancio abolengo, que se remontaba a Manuel de Castilla (1234-1283), hijo de Fernando III y Beatriz de Suabia, hermano, por tanto, de Alfonso X el Sabio. No obstante, el miembro más ilustre fue su hijo, don Juan Manuel (1282-1348), hombre de letras y gran agente político del momento. Sus polémicas, así como sus idas y venidas con el propio Alfonso XI lo situaron como un personaje, como poco, polémico [5]. De sus

2 Sobre el complicado conflicto entre ambos hermanos, ya que no sólo estaríamos ante un monarca bastante cuestionable en sus actuaciones y un hijo ilegítimo con ansías de poder, vid. J. VALDEÓN BARUQUE, *Enrique II (1369-1379)*. Palencia, 1996, C. VALDALISO, *Pedro I de Castilla*. Madrid, 2016.

3 Aunque Enrique y sus hermanos protagonizaron varias revueltas, lo cual llegó a costarle la vida a su madre Leonor, ejecutada por Pedro en 1351 por considerarla la principal conspiradora, las hostilidades del monarca castellano con su homólogo aragonés propiciaron que Enrique diera un paso al frente y reclamase el trono. C. ESTEPA DÍEZ, «Rebelión y rey legítimo en las luchas entre Pedro I y Enrique II». *Annexes des Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales* nº16 (2004), pp. 43-61.

4 Hija de don Juan Manuel, se casó con Enrique en 1350. Sufrió en primera persona los enfrentamientos de su esposo con Pedro I, ya que estuvo presa durante un año en Castilla, mientras Enrique tuvo que huir a Francia. En 1357, con su liberación, pudo reunirse con él y, poco después, nacería su primogénito Juan. Mantuvo una importante actividad política hasta su muerte en 1381, convirtiéndose, en palabras de Diana Pelaz, en una «pieza clave en el entramado político castellano». D. PELAZ FLORES, «La reina Juana Manuel de Villena (1339-1381). La legitimación de la casa Trastámara», en M. GARCÍA FERNÁNDEZ (coord.), *En la Europa medieval. Mujeres con historia, mujeres de leyenda. Siglos XIII-XIV*. Sevilla, 2019, pp. 169-186, Ídem, «Más que una mediadora. La reina Juana Manuel de Villena como procuradora de Enrique de Trastámara (1366), en M. LAFUENTE GÓMEZ y A. MÚÑOZ FERNÁNDEZ (coord.), *Campesinas, burguesas y señoras en la Baja Edad Media*. Zaragoza, 2024, pp. 363-378.

5 El fundador del linaje, el infante Manuel participó en el complot contra su hermano, Alfonso X el Sabio, de hecho, fue quien leyó la sentencia que le despojó de sus poderes, concediéndoselos al futuro Sancho IV. Antes de morir, solicitó al nuevo rey protección para su hijo don Juan Manuel, el cual tuvo una larga, y polémica, trayectoria política. Además de desempeñar el puesto de adelantado tanto en Murcia como en Andalucía, sus desencuentros con Alfonso XI ocasionaron varias idas y venidas que siempre se solventaban dado que era un aliado poderoso para la corona. De su descendencia legítima cabe resaltar que sus dos hijas fueron reinas, Constanza en Portugal y Juana Manuel en Castilla. D. FLORY, *El Conde de Lucanor: Don Juan Manuel en su contexto histórico.* Madrid, 1995, O. BIAGGINI, «L'espace de la frontière et la légitimation du pouvoir nobiliaire dans l'œuvre de Don Juan Manuel». *E-Spania. Revue életronique d'études hispaniques médiévales* nº31 (2018) https://doi.org/10.4000/e-spania.28567, J. DE SALAZAR Y ACHA, *Las dinastías reales en España en la Edad Media*, Madrid, 2021, pp. 357-364.

terceras nupcias, con Blanca Núñez de Lara, hija del infante Fernando de la Cerda[6], nació Juana.

La casa Manuel había estado ligada a la ciudad de Murcia desde el principio, tanto Manuel de Castilla como Juan Manuel fueron adelantados del reino, incluso el segundo lo fue varias veces a lo largo de su vida[7]. Conviene recordar la relevancia de este cargo, creado por Alfonso X el Sabio. En un inicio, designaba al representante de la corona en aquellos territorios periféricos, alejados de los núcleos principales, que tenía funciones administrativas, judiciales y, sobre todo, militares, ya que estaban ligados a los territorios fronterizos con el reino de Granada; Murcia y Andalucía[8]. Así pues, cuando la nueva pareja real accedió al trono, Juana aprovechó la coyuntura para devolver a su linaje a un lugar destacado dentro del panorama político castellano, lo cual incluyó designar a su primo hermano, Juan Sánchez Manuel (1325-1384), conde de Carrión, como adelantado, cuya toma de posesión no fue nada fácil por varios motivos. En primer lugar, el recuerdo de los Manuel en la ciudad no era especialmente favorable. Don Juan Manuel había hecho gala de un carácter controvertido y había utilizado el cargo para satisfacer intereses personales, incluidos los derivados de sus conflictos con el poder local. En segundo lugar, Murcia había permanecido fiel a Pedro I, de modo que la designación de un adelantado nombrado por el bando vencedor y perteneciente, además, al linaje Manuel difícilmente podía ser bien recibida. Finalmente, otras familias aspiraban igualmente al cargo, ejerciendo una intensa presión sobre el concejo, entre las que destacaban los Fajardo[9]. De hecho, aunque el nombramiento se hizo en 1369, no se hizo efectivo hasta 1370, tal y como

6 Fernando de la Cerda fue el hijo mayor del infante Fernando, heredero hasta su temprana muerte en 1275 de Alfonso X. Este hecho fue el desencadenante del conflicto sucesorio que lo enfrentó con su tío Sancho IV, el cual finalmente perdió. En 1308 contrae matrimonio con Juana Núñez de Lara, la cual era, a su vez, viuda de Enrique de Castilla, otro hijo de Fernando III. Su pertenencia a la poderosa casa de Lara la hizo una opción perfecta para el infante Fernando, que buscaba aliados en su lucha por la corona castellana. Su primera hija, Blanca, fue la tercera esposa de Juan Manuel. Por lo tanto, Juana Manuel descendía de los reyes de Castilla tanto por línea materna como paterna. C. ESTEPA DIEZ, «Doña Juana Nuñez y el señorío de los Lara». *E-Spania. Revue életronique d'études hispaniques médiévales* nº1 (2006) https://doi.org/10.4000/e-spania.315, P. MARTÍN PRIETO, «El destino de Juana de Lara y la herencia del señorío de Vizcaya en los albores del periodo Trastámara». *En la España Medieval* nº36 (2013), pp. 115-134, J. DE SALAZAR Y ACHA, *Las dinastías reales…* ob. cit, pp. 306-309.

7 Manuel de Castilla ostentó el cargo entre 1280 y 1282, mientras su hijo, Juan Manuel, lo hizo en tres ocasiones; 1284-1314, 1317-1328 y 1330-1339.

8 Alfonso X crea en 1253 el título de adelantado mayor de Andalucía en 1253 y, cinco años después, en 1258 el de Murcia. Poco después, este cargo acabaría suplantando al de merino mayor, dejando en total cinco; Galicia, Castilla, León y Asturias, Andalucía y Murcia. M. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, «La territorialización del poder: los adelantados mayores de Murcia (siglos XIII-XIV). *Anuario de Estudios Medievales* nº25-2 (1995), pp. 545-569.

9 M. D. L. LL. MARTÍNEZ CARRILLO, *Manueles y Fajardos. La crisis bajomedieval en Murcia*. Murcia, 1985, J. TORRES FONTES, «Linaje y poder en el Reino de Murcia (siglos XIII-XIV), en I. MONTES ROMERO-CAMACHO, A. GARCÍA MARTÍNEZ y M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ (coord.), *La Península Ibérica en la era de los descubrimientos (1391-1492). Actas III Jornadas Hispano*-Portuguesas *de Historia Medieval.* Sevilla, 1997, pp. 901-928.

se constata en la documentación del archivo municipal, sobre la cual volveremos más adelante. Juan Sánchez Manuel desempeñó el puesto hasta meses antes de su muerte en 1385, y, haciendo gala del temperamento familiar, no estuvo exento de polémicas y de enfrentamientos directos y abiertos con Yañez Fajardo, el cual acabó sustituyéndolo ya bajo el reinado de Juan I. Este fue el canto del cisne del poderío de los Manuel, puesto que, tras la muerte del adelantado, comenzaría la supremacía de los Fajardo, un linaje con menos alcurnia, pero con mucho más arraigo[10].

En esos quince años en donde se enmarca el encargo del conocido como retablo de la Virgen de la Leche, pintado por el italiano Barnaba da Modena (c.1328-c.1386), cuyo destino final era la capilla familiar de los Manuel en la catedral de Murcia[11]. La obra no sólo cuenta con una variada representación de personajes sagrados, sino también dos donantes que han dado pie a diferentes hipótesis sobre su identidad y su posible papel en la comisión artística. El presente estudio pretende ofrecer una revisión actualizada tanto de las características formales del retablo como de la identidad de sus donantes, analizando quiénes fueron, qué papel desempeñaron y qué relación guardan con el resto de las figuras representadas. Así pues, el objetivo final es demostrar cómo este retablo vinculaba el pasado, el presente y el futuro de la ciudad con el linaje de los Manuel.

Murcia y las obras de Barnaba da Modena (c. 1328–c. 1386)

Originario de Módena, Barnaba desarrolló su carrera en Liguria, Piamonte y Pisa. Sin embargo, se desconoce con exactitud dónde se formó debido a la escasez de testimonios conservados sobre la pintura genovesa de mediados del siglo XIV. Lo que sí parece seguro es que estuvo documentado en la ciudad entre 1361 y 1383, aunque pro-

10 J. TORRES FONTES, «Los Fajardo en los siglos XIV y XV». *Miscelánea Medieval Murciana* nº4 (1978), pp. 107-178, J. C. DOMÍNGUEZ NAFRÍA, «La nobleza del Reino de Murcia», en M. C. IGLESIAS CANO (coord.), *Nobleza y sociedad III: las noblezas españolas, reinos y señoríos en la Edad Moderna*. Madrid, 1999, pp. 101-143.

11 Sobre este retablo, y el políptico de santa Lucía, contamos con varios estudios previos. F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *De Barnaba da Modena a Francisco de Goya. Exposición de pinturas de los siglos XIV al XIX recuperados por España.* Madrid, 1939, S. GARCÍA DE PRUNEDA, «El retablo de santa Lucía en la catedral de Murcia ¿Quiénes fueron sus donantes?». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* nº51 (1947), pp. 79-88, F. R. PESENTI, «Barnaba da Mutina pinxit in Janua: i pollitici di Murcia». *Bolletino d'Arte* nº LII, vol. I (1968), pp. 22-27, A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Obras maestras reaturadas. Barnaba de Módena. Políptico de la Virgen de la Leche y de Santa Lucía. Retablo del Calvario.* Madrid, 1993, C. BELDA NAVARRO y E. HÉRNANDEZ ALBALADEJO, «Don Juan Manuel. Retrato de un príncipe». *Imafronte* nº 7 (1990-1991), pp. 19-36, J. TORRES FONTES y C. TORRES-FONTES SUÁREZ, «Los retablos de Bernabé de Módena en la catedral de Murcia y sus donantes». *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando* nº84 (2010), pp. 441-451, C. ESPÍ FORCÉN, «Leprosos e infieles. Marginados en el retablo de santa Lucía de Bernabé de Módena», en M. GRIÑÁN MONTEALEGE y N. GARCÍA PÉREZ (coord.), *Perspectivas sobre la Historia del Arte*. Murcia, 2015, pp. 115-129, M. REDONDO DE FUENMAYOR, «Arte para la legitimación dinástica: Juana Manuel de Villena (1339-1381) y el políptico de la Virgen de la Leche de la catedral de Murcia», en M. C. DE CARLOS VARONA y S. RAMIRO RAMÍREZ (coord.), *El giro feminista en el estudio de las fuentes visuales*. Granada, 2025, vol. 2, pp. 201-214.

bablemente se estableció allí algunos años antes, en torno a 1350[12]. El éxito alcanzado por el pintor queda patente tanto la relevancia de sus clientes —entre ellos el duque Gabrielle Adorno, el arzobispo Lanfranco Sacco o el obispo Ventimiglia — como por la contratación de destacados colaboradores para su taller; Angelo di Bartolomeo en 1362 y, más tarde, a Barna di Bruno, originario de Siena[13]. Su producción llegaría hasta la década de 1380, con más de sesenta obras firmadas y atribuidas, llegando a ser reclamado en Pisa cerca de 1379 para terminar un fresco de San Ranieri, encargo que finalmente no asumió[14]. Fuera de Italia, el pintor sería conocido por las obras que envió a la ciudad de Murcia, algo que fue posible, entre otros motivos, gracias al importante número de comerciantes genoveses que transitaban por la localidad murciana. Además del retablo de la Virgen de la Leche, se encuentra el políptico dedicado a santa Lucía, encargado por Fernando Oller años más tarde. Ambos encargos reflejan el creciente interés de la nobleza local por la pintura italiana, caracterizada por un marcado sentido devocional, como en el caso de Barnaba da Modena, especializado en imágenes de la Virgen con el Niño[15].

En cuanto al primero (lam.1), el perteneciente a los Manuel, destaca por combinar la elegancia de las formas de tradición bizantina con el naturalismo característico del Trecento italiano, tanto en el modelado de las figuras como en la configuración de las escenas[16]. Todas las figuras aparecen claramente identificadas mediante inscripciones en sus respectivos nimbos. Presidiendo la composición se encuentra la Virgen de la Leche, una tipología que deriva de la *Galactotrofusa* bizantina, vinculada también a la llamada *Madonna dell'Umiltà*, advocaciones que terminan llegando a la península precisamente a través de obras italianas[17].

---

12 S. SKERL DEL CONTE, «La prima attività di Barnaba da Modena: un'ipotesi alternativa». *Arte in Friuli. Arte a Trieste* nº 21-22 (2003), pp. 73-84.

13 C. DI FABIO, «Barnaba da Modena a Genova: le icone con finta predella. Note su una tipologia, tre autografi, una derivazione», en W. ANGELELLI y F. POMARICI (coord.), *Forme e storia. Scirtti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*. Roma, 2011, pp. 433-441.

14 G. ALGERI, «L'attività tarda di Barnaba da Modena: una nuova ipotesi di ricostruzione». *Arte cristiana*, nº 77 (1989), pp. 189-210.

15 Sobre el gusto por la pintura italiana por parte de las élites en el litoral mediterráneo mencionar el catálogo de la exposición «A la manera de Italia. España y el gótico mediterráneo», organizada por el Museo del Prado entre mayo y septiembre de 2026. J. MOLINA FIGUERAS y M. DI MEO, *A la manera de Italia. España y el gótico mediterráneo 1320 – 1420*. Madrid, 2026.

16 C. DI FABIO, «La vie dell'ordinario: genova, il Tirreno e il Mediterraneo nel XIV secolo: casi artistici e questioni di metodo», en A. DIANA y C. FIORAVANTI (eds.), *Per omnia litora. Interazioni artistiche, politiche e commerciali lungo le rotte del Mediterraneo*. Pisa, 2024, pp. 11-37, G. ROMANO, «Laura Malvano e Barnaba da Modena», en A. BECHELLONI y E. NEPPI (eds.), *Da Torino a Parigi: Laura Malvano storica e critica d'arte*. Grenoble, 2014, pp. 95-106.
Romano 2011, p. 97, Di Fabio 2023, 19-31

17 La imagen de la *Galactotrofusa* bizantina se difunde por Occidente a través de las colecciones de milagros marianos, sobre todo a raíz de la historia del icono de Saydnaya. Dicha tipología está estrechamente ligada a la de la Virgen de la Humildad, muy usada en la pintura italiana de finales de la Edad Media. N. BLAYA ESTRADA,

El resto de las figuras se distribuye en dos registros horizontales. En el superior aparecen, de izquierda a derecha, santa Ana, una escena de la Anunciación, una particular representación del Juicio Final, y santa María Magdalena, bajo la apariencia de penitente, circunstancia llamativa si se tiene en cuenta que su iconografía más habitual durante este periodo era la de portadora del frasco de alabastro[18]. Mientras, en la inferior, estarían san Nicolas de Bari, santa Lucia y el donante, santa Clara y la donante, y, finalmente, san Antonio Abad, popularmente conocido como san Antón. Como suele ser habitual, la obra está firmada en el borde inferior y, aunque la grafía está muy deteriorada, se alcanza a leer *Barnaba de Mutina pinxit.* El emplazamiento no sería otro que la capilla familiar ubicada de forma poco ortodoxa en el claustro, de la cual no tenemos muchas noticias hasta el siglo XVI[19].



Lámina 1. Barnaba da Modena. Retablo de la Virgen de la Leche (c.1370-1372). Museo de la Catedral de Murcia. ©Museo de la Catedral de Murcia.

«La Virgen de la Humildad: origen y significado». *Ars Longa: cuadernos de arte* nº6 81995), pp. 163-171, M. R. KATZ y R. A. ORSI, *Divine Mirrors. The Virgin Mary in the visual arts.* Oxford, 2001.

18 Si bien María Magdalena es vista como un modelo de conducta femenina, lo cual concuerda con su presentación como penitente, en los últimos siglos de la Edad Media su imagen más frecuente es la de la portadora del frasco de alabastro, episodio vinculado con la unción de los pies de Cristo antes de su muerte. Un ejemplo en la pintura italiana del Trecento sería el retablo de Orvieto (1324), obra de Simone Martini, donde figura junto al donante Trasmundo Monaldeschi.

19 La ubicación nada convencional en el claustro seguramente responde a una falta de espacio, dado el estado constructivo del edificio en la segunda mitad del siglo XIV. Hay una mención a una capellanía fundada por don Juan Manuel en su segundo testamento, pero es difícil saber si es el mismo espacio. D. ROJAS Y CONTRERAS, *Diferentes instrumentos, bulas y otros documentos pertenecientes a la Dignidad Episcopal y Sta. Iglesia de Carthagena y a todo su Obispado.* Madrid, 1756, ff. 21v-21r. No obstante, las noticias son más bien escasas, no hay ninguna información hasta 1907, cuando Manuel González Simancas identifica la capilla de san Antonio Abad con la de los Manuel por la presencia de los retablos de Barnaba da Modena. M. GÓNZALEZ SIMANCAS, *Catálogo Monumental de España: provincia de Murcia*. Madrid, 1907, tomo 2, pp. 63-65.

Del segundo, el políptico de santa Lucía (lam. 2), se llegó a especular que fuera también un encargo de los Manuel con el mismo destino que el retablo [20], pero, como ya en su momento demostraron Cristina Torres-Fontes y Juan Torres Fontes [21], esta obra fue promovida por Fernando Oller, cabeza de una familia originaria de los territorios catalanes, que llegó a formar parte de la élite local, desempeñando diferentes puestos de relevancia en las instituciones del concejo [22]. Su posición social le permitió adquirir una capilla, también en el claustro, bajo la advocación de santa Lucía. Aunque el políptico, presenta una calidad ligeramente inferior, ya que se aprecia una mayor intervención de otras manos diferentes a las de Barnaba [23], la firma es completamente legible bajo la figura de la santa; *Barnaba de Mutina Pinxit in Ianua*. Por tanto, se deduce que este encargo fue posterior, probablemente porque Fernando Oller pretendió emular el prestigio artístico alcanzado por los Manuel, un comportamiento frecuente entre las élites urbanas de estos territorios periféricos. Este interés por la autorrepresentación no constituye un hecho aislado, pues años más tarde encargó también tres retratos a un pintor local, lo que confirma su voluntad de proyectar públicamente su posición social [24]. La gran tabla se divide en varias escenas que narran los episodios conocidos de la vida de santa Lucía, coronados por una escena de la crucifixión en la que figuran los donantes, a saber, el propio Fernando Oller y su esposa Juana Pérez. Tal y como ha remarcado Joan Molina, Barnaba da Modena era muy meticuloso a la hora de representar de forma más o menos fidedigna la semblanza de los donantes, por lo que, de haber sido otra obra promovida por los Manuel, esta pareja debería ser similar a la del retablo de la Virgen de la Leche, cosa que no es así [25]. Posiblemente esta confusión se deba a que, a mediados del siglo xix, ambas obras son trasladadas y expuestas juntas en la capilla de san Antonio de la catedral, situando el retablo como

20 El hecho de que ambas obras terminaran expuesta en el mismo espacio a partir del siglo XIX hizo que se especulara con la idea de que fueran encargos de la familia Manuel. M. GÓNZALEZ SIMANCAS, *Catálogo…* ob.cit, p. 67, V. M. SCHMIDT, «Ensembles of Painted Altarpieces and Frontals», en J. E. A. KROESEN y V. M. SCHMIDT (eds.), *The Altar and its Enviroment, 1150-1400*, Turnhout, 2009, pp. 203-221.

21 J. MOLINA FIGUERAS y M. DI MEO, *A la manera de Italia…*, ob. cit, p. 119, J. TORRES FONTES y C. TORRES-FONTES SUÁREZ, «Los retablos de Bernabé de Módena…», ob. cit.

22 La familia Oller procedían de los territorios catalanes y se establecieron en Orihuela, Lorca y Murcia. Fernando Oller, cabeza de familia en la década de 1370, ocupó varios puestos relevantes en la ciudad de Murcia, como el de mayor, llegó a ser caballero y consiguió generar el patrimonio suficiente para poder comprar una capilla en la catedral. D. MENJOT, «Un noble urbain dans la Castille du bas Moyen Age: Fernando Oller, Caballero de Murcie», en C.M. DE LA RONCIÈRE (éd.), *Histoire et société. Mélanges offerts à Georges Duby. Vol. 2: Le tenancier, le fidèle et le citoyen.* Aix-en-Provence, 1992, pp. 135-145.

23 A diferencia del retablo de la Virgen de la Leche, la intervención del taller es más evidente en el políptico de santa Lucía. Tal y como aprecia Joan Molina, la figura de la santa sí parece ser obra de propio Barnaba da Modena por la elegancia y fluidez del vestido, mientras el resto es fruto de los colaboradores que no llegan a su nivel técnico. J. MOLINA FIGUERAS y M. DI MEO, *A la manera de Italia…*, ob. cit, pp. 121-122.

24 C. ESPÍ FORCÉN, «Leprosos e infieles…», ob.cit, pp.118-119.

25 J. MOLINA FIGUERAS y M. DI MEO, *A la manera de Italia…*, ob. cit, p. 120.



Lámina 2. Barnaba da Modena. Políptico de santa Lucía (c. 1374). Museo de la Catedral de Murcia. ©Museo de la Catedral de Murcia.

banco del políptico, la cual se mantuvo hasta finales de la centuria anterior, cuando ya, definitivamente, fueron ubicadas en el actual museo catedralicio.

¿Agencia o instrumentalización? El papel de Juan Sánchez Manuel

El retablo de la Virgen de la Leche incorpora las figuras de dos donantes, un hombre situado junto a santa Lucía y una mujer junto a santa Clara (lam. 3 y 4), cuya identidad continúa suscitando diversas interpretaciones acerca de su papel en la comisión de la obra y de su significado. Ante la ausencia de documentación coetánea que permita formular afirmaciones concluyentes, ambas cuestiones permanecen abiertas. No obstante, existe un aspecto difícilmente cuestionable; la figura femenina, ricamente ataviada y coronada, debe identificarse con la reina Juana Manuel, esposa de Enrique II. En los últimos años parte de la historiografía ha defendido que fue la propia reina quien encargó el retablo a Barnaba da Modena con el propósito de honrar la memoria de su padre en la catedral de Murcia, el cual sería su compañero en el retablo [26].

26 J. MOLINA FIGUERAS y M. DI MEO, *A la manera de Italia…*, ob. cit, pp. 112-125, M. REDONDO DE FUENMAYOR, «Arte para la legitimación dinástica…», ob. cit.



Lámina 3. Detalle del donante, ¿Juan Sánchez Manuel?, junto a santa Lucía. Barnaba da Modena. Retablo de la Virgen de la Leche (c.1370-1372). Museo de la Catedral de Murcia. ©Museo de la Catedral de Murcia.



Lámina 4. Detalle de la donante, la reina Juana Manuel de Villena, junto a santa Clara. Barnaba da Modena. Retablo de la Virgen de la Leche (c.1370-1372). Museo de la Catedral de Murcia. ©Museo de la Catedral de Murcia.

Uno de los argumentos es la descripción que aparece en un inventario de los bienes de la catedral de Murcia, elaborado en 1937:

> *«Se terminó esta capilla bajo el patronato de Doña Juana, hija de Don Juan Manuel y mujer de Enrique II, el bastardo, quienes mandaron colocar en ella el célebre retablo, obra de Barnabás da Mutina o Bernabé de Módena, obra interesantísima de la escuela sienesa de últimos del siglo XIV».* [27]

El principal problema que plantea este testimonio reside en que la Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional de Murcia no indica la fuente documental en la que fundamente dicha información. No existe documentación sobre la capilla hasta el siglo XVI, por lo que la supuesta atribución a la reina podría indicar una voluntad de reforzar el prestigio histórico del retablo, y no tanto a la existencia de pruebas documentales que la sustenten [28]. Pero, cabría hacer otras alegaciones. La primera es la ubicación, la capilla familiar en la catedral. En la segunda mitad del siglo XIV el estado constructivo del edificio sería bastante deficiente; mientras se continuaría con el desmontaje de la mezquita aljama, con la consiguiente selección de materiales a reutilizar, tendríamos una cabecera operativa, pero con el deambulatorio y el presbiterio sin techumbre definitiva, y una parte del claustro, probablemente, o al menos, la panda sur [29]. Así pues, la poco convencional situación de la capilla nos habla de una clara falta de espacio, por lo que el cabildo se vio obligado a ceder espacio claustral. Difícilmente puede considerarse este el espacio más adecuado para que una reina recién llegada al trono promoviera una gran operación de legitimación dinástica. Además, si la intención hubiera sido construir este

---

27 Archivo General de la Región de Murcia. Inventario de obras de arte de relativo valor material existentes en el depósito de la catedral de Murcia, JTA, 53136/084, p. 99.

28 La entidad funcionó entre los años 1937 y 1939, y su labor principal era incautar los bienes muebles del patrimonio de la provincia de Murcia, para así garantizar su conservación, clasificación y estudio. . *Resolución de la Dirección General de Bellas Artes reorganizando la Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico con jurisdicción en murcia y su provincia.* Valencia, 24 de abril de 1937 (*Gaceta de la República:* nº32, 12 de mayo de 1937), *Resolución de la Dirección General de Bellas Artes ampliando la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico en Murcia y su provincia.* Valencia, 8 de abril (i.e.mayo) de 1937 (*Gaceta de la República:* nº144, 28 de mayo de 1937).

29 La historia del edificio antes del siglo XVI es bastante confusa dada la escasez de documentos coetáneos, obteniendo la información de obras posteriores. Sabemos que, en 1266, se celebra la primera misa en el espacio de la reconvertida mezquita. Diego de Comontes en su *Fundamentum* señala al obispo Pedro de Peñaranda (1330-1349) como el artífice del edificio, lo cual no es del todo preciso por dos motivos: el primero es el propio proceso constructivo; la mezquita no se derriba, se va desmontando, lo cual alarga los plazos y, en segundo, porque la fecha de consagración es, trasladada a nuestro calendario actual, el 22 de enero de 1394, momento muy posterior a su obispado. Si parece que le podemos atribuir la edificación de la sala capitular y el establecimiento de tres capillas funerarias en el claustro, dispuestas en la zona donde perjudicarían menos la actividad y el rezo del cabildo. Se ha especulado que una de esas capillas sería de la familia Manuel, por lo referida en una segunda versión del testamento de don Juan Manuel (véase nota 19). C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte de la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, 2007, pp. 87-91.

tipo de discurso, protagonizado por la propia Juana Manuel, resultaría lógico esperar la presencia de elementos heráldicos semejantes a los que aparecen en la Virgen de Tobed, la cual sí puede ser considerada un exvoto en favor de los Trastámara [30]. Y, por último, vistas las relaciones previas de la familia con la ciudad de Murcia, sobre todo durante los mandatos de don Juan Manuel como adelantando, parece claro que esa propaganda no sería ni bien vista ni bien recibida, no cumpliendo, por tanto, con el objetivo final del encargo.

La presencia del retrato de la reina no implica necesariamente que ella actuara como promotora del encargo. Cabe plantear, por el contrario, que su imagen fuera utilizada deliberadamente como instrumento de legitimación política por su primo, Juan Sánchez Manuel, conde de Carrión y adelantado del reino de Murcia. Nacido cerca del 1325, desempeñó cargos como el de mayordomo de la reina Juana Manuel de Villena y de la infanta Leonor [31]. Sobrino de don Juan Manuel, Enrique de Trastámara le otorga el condado de Carrión durante la guerra civil castellana, posiblemente en 1368 [32]. Una vez nombrado adelantado de Murcia fue enviado para hacer frente a Pedro IV de Aragón [33], y desempeñó un papel destacado en las negociaciones que implicaban a los antiguos territorios del señorío de Villena [34]. En el nombramiento con fecha del 24 de marzo de 1369, Enrique le dio plenos poderes como representante suyo:

> *«Sepades que nos que enviamos allá a don Johan Sanchez Manuel, conde de Carrion, a que ande por todo ese regno e faga todas las cosas quel entendiere que son nuestro servicio.*
> *Porque vos mandamos a todos e a cada vnu de uos, que creades al dicho conde de todo lo que vox disiere e enbiare decir de nuestra parte e seades dello çiertos asy commo sy nos mesmo estando presente vos dixiesemos, e todo conseguimiento e primetimiento e perdones quel dicho conde fiziere en nuestro nombre en qualquier manera que sea e por qualquier razón nos vos primetemos, asy commo rey e señor, de uso lo tener e guardar e conplir en la manera quel dicho conde lo fiziere».* [35]

30 F. GUTIERREZ BAÑOS, «1375: un contexto para la Virgen de Tobed». *Anuario de Estudios Medievales* nº54-2 (2024), p. 1393.

31 A. PRETEL MARIN, *Una ciudad castellana en los siglos XIV y XV (Alcaraz 1300-1475)*. Albacete, 1978, p.22.

32 Este condado había formado siempre parte de las posesiones de las reinas consortes, pero Enrique se lo concede en primer lugar a un caballero inglés, Sir Hugh Calveley. Cuando este se pasa al bando de Pedro I, Enrique se lo confisca para entregárselo al primo de su esposa. A. ECHEVARRÍA ARSUAGA, *Catalina de Lancaster, reina regente de Castilla (1372-1418)*. Hondarribia, 2002, p. 191-191, L. GARCÍA GARCÍA, *Evolución del patrimonio religioso en Carrión de los Condes, Palencia, desde la Baja Edad Media hasta nuestros días* (tesis doctoral). Universidad de Valladolid, Valladolid, pp.15-17, J. DE SALAZAR Y ACHA, «La nobleza titulada medieval en la Corona de Castilla». *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía* nº11 (20089, pp. 35-37.

33 B. VALDEÓN BARUQUE, *Enrique II de Castilla: la guerra civil y la consolidación del régimen (1366-1371).* Valladolid, 1996, pp. 101, 124.

34 A. PETREL MARIN y M. RODRIGUEZ LLOPIS, *El señorío de Villena en el siglo XIV*. Albacete, 1998, pp. 150, 281-282.

35 1369-3-24. Montiel. Provisión al concejo de Murcia, comunicándole que envía al conde Carrión, don Juan Sánchez Maniel, como adelantado mayor del reino de Murcia. Archivo Municipal de Murcia (AMM). Cartulario

No obstante, y como se ha dicho antes, la toma de posesión no fue fácil. Dos meses después, el 28 de mayo, Enrique vuelve a escribir al concejo de Murcia, esta vez para alegrarse por su decisión de acoger al conde:

> *«Como aquellos de quien mucho fiamos, fazemos vos saber que nos llegando aquí a Villanueva de Alcazar, que nos iuamos nuestro camino para allá, que ouiemos nueuas en commo este martes que ahora paso tomastes nuestra vos e que acogiste dentro en esa çibdat a don Johan Sanchez Manuel e a todos los otros cauallleros e escuderos nuestros vasallas que allá estauan. Et otrosy que esa çcidbat e todos los castiellos de su regno e desa comarca que estauan asosegados commo conplie a nuestro servicio, de lo qual sabe dios que ouiemos muy grant placer, et en esto fiziestes commo buenos e leales e tenemos lo en servicio, e porque la conpanna que nos leuauamos era mucha a la tierra de Murçia es estrecha e por vos guardar de danno nos quesimos yr allá e ymonos derechamente para Toledo».* [36]

El concejo, seguramente presionado por la nobleza afincada en la ciudad, no tuvo que admitir el nombramiento de buenas a primeras. Incluso con esta carta de Enrique alegrándose del cambio de actitud, tuvo que remitir al propio Juan Sánchez Manuel, en junio, otra misiva nombrándolo, de nuevo, adelantando mayor:

> *«Por fazer bien e merçed a vos don Johan Sanchez Manuel, conde de Carrion, tenemos por bien e es nuestra merçed que seades daqui adelante nuestro adelantado mayor de regno de Murçia en quanto la nuestra merçed fuere.*
> *Et por esta nuestra carta, o el traslado della signado de escriuano publico, mandamos a todos los cençeios e alcalles e jurados e jueces e justiçias e merinos e alguaziles e a otros aofçiales quelesquier de qualesquier çibdades e uillas e lugares del regno de Murçia que ahora son o serán de aque adelante que vos reçiban e ayan por nuestro adelantado mayor de aquí adelante del dicho regno de Murçia e que vsen conbusco en el oficio del dicho adelantamiento segunt que vsaron con los otros que ouieron el dicho oficio en los tienpos pasados fasta aquí e que vos recudan con el salario e derechos que al dicho oficio del dicho adelantamiento pertenesçen e pertenesçer deue segunt que recudiestes e fezistes recudir a los otros que ouieron el dicho adelantamiento en los tienpos pasados fasta aquí».* [37]

---

real 1405-8, eras, fol. 15r cfr. L. PASCUAL MARTÍNEZ, *Colección de documentos para la historia del Reino de Murcia. VIII. Documentos de Enrique II*. Murcia, 1983, p. 1

36 1369-5-28. Villanueva de Alcaraz. Provisión real al concejo de Murcia, congratulándose porque la ciudad haya tomado su partido y acogido a don Juan Sánchez Manuel. AMM. Cartulario real 1405-8, eras, fol. 7r cfr. L. PASCUAL MARTÍNEZ, *Colección de documentos…* ob.cit, p. 13.

37 1369-6-11. Toledo. Carta de merced a don Juan Sánchez Manuel, nombrándole adelantado mayor del reyno de Murcia. AMM. Cartulario real 1405-8, eras, fol. 17r-17v L. PASCUAL MARTÍNEZ, *Colección de documentos…* ob.cit, p. 15.

Las reticencias locales quedan patentes no sólo por la influencia de los Fajardo, sino también de otras familias que habían prestado servicios a Enrique y querían ser recompensados. Aquí, es donde interviene de forma directa la reina Juana. En una carta que manda un día después de la referenciada arriba, el 12 de junio, deja claro que no quiere que otro linaje salvo el suyo esté ligado al cargo de adelantado:

> *«Commo auellos de quien fio, fago vos saber que vy vuestra carta en que me enbiastes decir que bien sabia los debdos que siempre ouiestes en la merçed de don Johan, mio padre, e en los otros sennores del mi linaje e commo siempre reçibierades dellos muchas merçedes e commo siempre fuerades en su ayuda e en su guarda e en su encomienda, e que me pediades por merçed que pidiese por merçed al rey mio señor que adelantamiento del regno de Murçia que lo non oviese Ferrant Perez de Ayala non otro ninguno de su linaje. Sabed que yo lo vy con el dicho sennor este fecho e sed çiertos que la su voluntad e la mia es muy buena quanto a vosotros para vos fazer mucha onrra e mucha merçed, et luego en punto mando dar su carta en que non fuese adelantado del regno de Murçia Ferrant Perez de Ayala nin su linaje, et porqur vos abedes grant fuyza en los de mi linaje pedile por merçed que lo diese al conde de Carrion, mio primo, e el fizolo asy, de lo qual vos enbia su carta en esta razon».*[38]

Todo ello pone sobre de relieve una cuestión importante; había candidatos mejor vistos en Murcia que Juan Sánchez Manuel y solo la intervención de su prima hizo posible su designación. Así pues, se abre otra posibilidad sobre el encargo del retablo y la identidad de sus donantes (lam. 3 y 4). Antes se ha advertido que la identidad de ella es prácticamente indiscutible, Juana Manuel de Villena. En cuanto a él, ya los profesores Cristóbal Belda y Elías Hernández postularon que era don Juan Manuel, argumento sustentado en que era el miembro más ilustre y padre de la actual reina[39], pero tampoco puede descartarse que fuera Juan Sánchez y que fuera él mismo quien hiciera el encargo. En cuanto a la fisionomía del donante masculino, es cierto que

---

38 1369-6-12. Toledo. Carta misiva de la reina, doña Juana Manuel, comunicando al concejo de Murcia que ha pedido al rey que dé el adelantamiento mayor del reino de Murcia al conde de Carrión, don Juan Sánchez Manuel, su primo. AMM. Cartulario real 1405-8, eras, fol. 17v cfr. L. PASCUAL MARTÍNEZ, *Colección de documentos…* ob.cit, p. 16. En la carta la reina menciona a Fernán Pérez de Ayala (1305-1385), noble castellano, que fue merino mayor de Guipúzcoa con Pedro I y, después, de Castilla ya con Enrique II. Era el adelantando del reino de Murcia en el momento que termina la guerra castellana, cargo que también había asumido su padre anteriormente. A diferencia de los Fajardo, su familia sí descendía, y estaba emparentada, de varias casas nobiliarias de renombre, como la Casa de Haro, los Álvarez de Toledo o los Fernández de Córdoba, por lo que eran competidores directos de los Manuel. A. DACOSTA, *El 'Libro del linaje de los señores de Ayala' y otros textos genealógicos, materiales para el estudio de la conciencia del linaje en la Baja Edad Media*. Bilbao, 2007, pp. 150-160.

39 C. BELDA NAVARRO y E. HÉRNANDEZ ALBALADEJO, «Don Juan Manuel…» ob. cit., pp. 20-25, M. REDONDO DE FUENMAYOR, «Arte para la legitimación dinástica…», ob. cit, pp. 206-207.

él aparenta ser mucho más mayor que ella, y por eso se apela a que es su padre, pero hay que recordar que los primos se llevaban 15 años y, en esas fechas, el adelantado contaba con cincuenta años, por tanto, no puede ser el único motivo de descarte. Además, conviene tener presente el contexto de la Murcia del siglo XIV y el interés que tendría en retratarse junto a su prima. La documentación analizada permite afirmar que Juana Manuel fue la principal valedora política de su primero en el acceso al puesto. Es interesante remarcar que la correspondencia de la reina a Murcia comienza a disminuir conforme avanza el tiempo. Tal como apuntaron Juan Torres Fontes y Cristina Torres-Fontes, esto se pudo deber a la despótica actitud que fue adquiriendo Sánchez Manuel, no sólo usando el puesto para su beneficio personal sino también en sus disputas con los Fajardo, por lo que no es extraño que la reina, cansada, dejara de responder por él [40]. Dicha suposición, que el adelantado comenzó a ser demasiado problemático, hizo que Juan I lo retirara del puesto para nombra a Alfonso Yáñez Fajardo [41]. Otra cuestión, que ha pasado totalmente desapercibida, es el vínculo con la ciudad. Los cuatro santos que aparecen en el registro inferior poseen advocaciones conventuales o parroquiales en la Murcia de ese momento, a lo que hay que añadir también fiestas financiadas por el concejo [42]. Por tanto, esta topografía nos remite directamente al entorno urbano donde el adelantado debía salvaguardar su posición; es una forma visual de unir el linaje de los Manuel a la identidad local, aspecto del que sí presumían sus rivales. La presencia de figuras femeninas constituye uno de los ejes iconográficos del retablo. La elección de la Virgen de la Leche pone especial acento en la maternidad, un detalle más que remarcable teniendo en cuenta que fue María la que transmitió el linaje regio de la casa de David a su hijo, y del que santa Ana forma parte también [43]. La analogía con Juana Manuel, representada en el

40 J. TORRES FONTES y C. TORRES-FONTES SUÁREZ, «Los retablos de Bernabé de Módena…», ob. cit., p. 109.

41 M. D. L. LL. MARTÍNEZ CARRILLO, *Manueles y Fajardos*… ob.cit., pp. 12-29.

42 San Nicolás de Bari y san Antonio Abad tenían parroquia y ermita, respectivamente, mientras que santa Clara era la advocación de la comunidad conventual femenina más relevante de la ciudad, santa Clara la Real, y la devoción a santa Lucía tenía un cierto arraigo, tal y como demuestra la financiación de su fiesta por parte del concejo, al igual que ocurría con san Nicolás y san Antón. M. D. L. LL. MARTÍNEZ CARRILLO, «Fiestas ciudadanas. Componentes religiosos y profanos de un cuadro bajomedieval. Murcia». *Miscelánea Medieval Murciana* nº16 (1990), pp. 9-50, F. MURCIA NICOLÁS, «Memoria familiar y propaganda. Juan Sánchez Manuel y el retablo de Barnaba da Modena». *Anuario de Estudios Medievales* (en prensa).

43 Además del conocido tema del Árbol de Jesé, que representa la genealogía humana de Cristo, donde su madre es el eslabón con los grandes reyes de Israel, como David o Salomón, en la Baja Edad Media se populariza la imagen de la Santa Parentela, en el que aparece santa Ana con sus tres hijas (la Virgen María, María Cleofás y María Salomé) y sus nietos (Cristo, san Juan Evangelista, Santiago el Mayor y Santiago el menor), lo cual reforzaba la importancia de los roles femeninos en las trasmisiones dinásticas, puesto que fueron mujeres quienes unieron a los grandes gobernantes del Antiguo Testamento con las figuras novotestamentarias más relevantes. T. BRANDERBARG, «Sainte Anne: a holy grandmother and her children», en A. MULDER-BAKKER (ed.), *Sanctity and Motherhood: essays in holy mothers in the Middle Ages.* Nueva York, 1995, pp. 31-65, A. GUERREAU-JALABERT,

retablo, es clara; gracias a ella, a su maternidad, puesto que el infante Juan ya había nacido, la continuidad y la transmisión de la línea Trastámara estaba asegurada. Si estas dos figuras maternales, la Virgen y su progenitora, representan una cara del rol de las mujeres en los intereses dinásticos, santa María Magdalena apuntaría a otro, el de la legitimación a través del rito de la unción. La inclusión de la reina en el retablo no es casual, Juan Sánchez Manuel estaría poniendo de relieve la aportación de los Manuel al reino de Castilla; legitimar y consolidar el linaje del nuevo monarca.

Por tanto, por un lado, podríamos a estar ante una instrumentalización de la imagen de Juana Manuel, su primo se retrata junto a ella para consolidar su posición y autoridad en el concejo. No se puede olvidar la complicada situación de Sánchez Manuel; su llegada no fue fácil y su poder siempre estuvo amenazado por otras familias, esperando su oportunidad. Así, el encargo del retablo partiría de él por dos motivos. El primero, promocionarse como máxima figura de poder, usando como garantía el respaldo de la reina. Y, no menos importante, el segundo, unir su linaje a la memoria de Murcia y remarcar la aportación al reino de Castilla. El hecho de que los donantes se hagan acompañar por santos y santas poseen advocaciones y fiestas locales pretendía suplir la falta de arraigo de los Manuel, algo que sus rivales sí poseían. Y, por supuesto, está la ayuda prestada a Enrique II; su matrimonio con los Manuel le proporcionó una unión legítima con ascendencia regia y le permitió afianzar la sucesión de sus vástagos. Cabe decir, en último lugar, una apreciación hecha por Carlos Espí; Juan Sánchez Manuel poseía camafeos y piedras preciosas de origen genovés, por lo que no sería extraño que encargará también el retablo [44]. En conclusión, es plausible ver el retablo de Barnaba da Modena como una comisión del adelantando, movido en parte por su vanidad, buscando un prestigio y una posición que, finalmente, no pudo mantener.

«L'Arbre de Jessé et l'ordre Chrétien de la parenté», en D. IOGNA-PRAT, E. PALAZZO y D. RUSSO, *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. París, 1996, pp. 133-170, P. SHEIGORN, «Appropriating the Holy Kinshil: Gender and Family History», en K. ASHLEY y P. SHEINGORN, *Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in Late Medieval Society*. Londres, 1990, pp. 169-198.

44 C. ESPÍ FORCÉN, «Leprosos e infieles…», ob.cit, p. 117.

El Monasterio de Santa Clara la Real: espejo de la historia de Murcia

The Monastery of Santa Clara la Real: A Mirror of Murcia's History

¶ Jesús Rivas Carmona
Universidad de Murcia

Resumen: El Monasterio de Santa Clara la Real constituye uno de los grandes depósitos de memoria histórica y artística de Murcia, al conservar en su arquitectura, superpuestas y todavía legibles, algunas de las etapas más significativas de la ciudad. Nacido sobre el antiguo Alcázar Menor islámico y convertido después en monasterio de clarisas bajo protección regia, el conjunto fue adaptándose a las necesidades de la clausura, al prestigio de sus patronazgos y a las transformaciones de la sensibilidad religiosa. Sus restos medievales, la reforma gótica, el ajuar renacentista, la iglesia barroca de Melchor de Luzón y las renovaciones dieciochescas vinculadas a fray Antonio de San José componen una secuencia de extraordinaria densidad patrimonial. El estudio muestra así cómo Santa Clara representa un verdadero espejo de la evolución urbana, devocional y artística de Murcia.

Palabras clave: Santa Clara la Real; Murcia; arquitectura conventual; Barroco; patrimonio monástico

Abstract: The Monastery of Santa Clara la Real stands as one of Murcia's great repositories of historical and artistic memory, preserving within its architecture several of the city's most significant phases, superimposed and still legible. Founded on the site of the former Islamic Alcázar Menor and later transformed into a Poor Clare monastery under royal protection, the complex gradually adapted to the demands of enclosure, the prestige of its patronage networks, and the changing forms of religious sensibility. Its medieval remains, late Gothic reform, Renaissance furnishings, Baroque church by Melchor de Luzón, and eighteenth-century renovations associated with Fray Antonio de San José form a sequence of exceptional patrimonial density. The study thus presents Santa Clara as a true mirror of Murcia's urban, devotional, and artistic evolution.

Keywords: Santa Clara la Real; Murcia; convent architecture; Baroque; monastic heritage

El Monasterio de Santa Clara la Real es un testigo extraordinario y fundamental de la historia de Murcia[1]. Fundado inmediatamente después de la Reconquista, gracias a la intervención del rey Alfonso X y de su esposa doña Violante[2], tiene así el valor de ser el más antiguo cenobio femenino de la ciudad —incluso del sureste español—[3], a lo que se suma su papel en la configuración urbana de la misma, ubicándose en los límites del casco histórico, junto a otros conventos, como el de los dominicos, también de fundación antigua, o el de las dominicas de Santa Ana, de creación posterior, contribuyendo de este modo a conformar un enclave religioso de especial significación. Su proximidad a lo que fue el mercado de la plaza de Santo Domingo realza asimismo su posición urbana y su peso en la vida de la ciudad[4]. Sin olvidar la protección de sucesivos monarcas y de importantes familias locales, como la de los Fajardo[5], o la de los Pacheco[6], además del propio Concejo de Murcia[7]. Precisamente, tal relevancia y tan larga historia han hecho que el conjunto conventual presente obras y arquitecturas de distintas épocas, empezando por la Edad Media, continuando en el siglo xvi y rematando con los siglos del Barroco, cuando se llega a la definitiva configuración del monasterio y su iglesia. Así, se han sucedido tres iglesias[8], y junto a ellas otras obras en varias partes del cenobio, que evidentemente reflejan cada una de esas épocas y de este modo jalonan el curso histórico de la ciudad.

Originario palacio real musulmán, el Alcázar Menor o *Alcacer Ceguir*, aún conserva importantes vestigios de esa época que marcó un tiempo de esplendor, como esos propios restos manifiestan[9]. Aunque será el establecimiento definitivo del monasterio,

---

1 «*Ha sido siempre el Monasterio mas capàz de quantos tiene la Ciudad de Murcia*» en palabras del cronista Padre Ortega, allá por los mediados del siglo XVIII (P. M. ORTEGA, *Chronica de la Santa Provincia de Cartagena, de la regular observancia de N. S. P. S. Francisco*. Murcia, 1740. Parte I, capítulo IX, p. 33).

2 J. TORRES FONTES, «El Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia (siglos XIII-XIV)». *Murgetana* nº 20 (1963), pp. 87 y ss.

3 F. CASCALES, *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia y su* reino. Murcia, 1874, p. 322. Ver también J. B. VILAR y M. J. VILAR, *Mujeres, Iglesia y Secularización. El Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia en el tránsito de la Ilustración al Liberalismo (1788-1874)*. Murcia, 2012, pp. 18 y ss.

4 Evidentemente, el nuevo orden establecido tras la Reconquista dejará su huella en la ciudad, siendo un factor decisivo la creación de conventos y su protagonismo. Sobre la cuestión es de interés el estudio de P. JIMÉNEZ CASTILLO, *El impacto de la conquista cristiana en el paisaje urbano de Murcia*. Murcia, 2016.

5 J. TORRES FONTES, ob. cit.

6 I. GARCÍA DIAZ, *Documentos del Monasterio de Santa Clara*. Murcia, 1997, pp. XXX, 131-132 y 178-182.

7 Ibídem, pp. 120-122.

8 En realidad, esta circunstancia resulta frecuente entre los antiguos conventos, como también testimonia el vecino monasterio de Santa Ana, donde se conocen asimismo tres iglesias, una de los finales de la Edad Media, una segunda de los principios del siglo XVII y la tercera del XVIII, en la que se hace presente el importante arquitecto fray Antonio de San José, también relacionado cocn las obras dieciochescas de Santa Clara. Ver A. BUENO ESPINAR, *El Monasterio de Santa Ana. Las monjas dominicas en Murcia*. Murcia, 1990 y J. RIVAS CARMONA, «La iglesia de Santa Ana y el Barroco murciano». *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*. Catálogo Exposición. Murcia, 1990, pp. 29-46.

9 Para este importante complejo palaciego se remite a J. NAVARRO PALAZÓN y P. JIMÉNEZ CASTILLO, «El Alcázar Menor de Murcia en el siglo XIII. Reconstrucción de una finca palatina andalusí», en J. PASSINI (coord.),

las monjas clarisas no toman posesión de él hasta un siglo después de la Reconquista. En un principio estuvieron por la Condomina, trasladándose luego al Malecón, donde permanecieron hasta que en el año 1365 Pedro I les concedió ese antiguo palacio musulmán[10], que mientras tanto también fue residencia de los reyes cristianos[11], incluso en él tuvieron casa los frailes franciscanos[12].

Trasladadas las monjas clarisas a su nueva y definitiva sede, ocuparon el viejo edificio musulmán adaptándolo a los usos conventuales. Dos años después de la donación de Pedro I, el obispo don Nicolás las autorizó a formar monasterio[13], lo que da fecha al inicio de unas primeras obras[14]. Por lo que parece no fue mucho lo que se hizo, aprovechándose lo existente en la medida de lo posible[15]. Con todo, se practicó alguna reforma, ya que se han descubierto restos de una galería norte en el patio principal, con pilares octogonales —de clara estirpe gótica—, que precedió a la que se conoce en ese mismo sitio[16], lo que da idea de las modificaciones en aras de convertir el palacio en monasterio; en concreto, transformar el patio palaciego en claustro conventual. Y, por supuesto, se precisó de una iglesia con coro, cuya formación también fue autorizada por el obispo don Nicolás. Hay constancia documental de ella en 1429, haciéndose mención expresa a su altar mayor[17]. Cabría conjeturar que se reutilizara o reconstruyera una capilla ya existente en el recinto, después de tanto tiempo en posesión cristiana. En particular, hay que recordar que aquí estuvieron previamente los franciscanos, que lógicamente dispusieron de la necesaria iglesia

---

La ciudad medieval. De la casa principal al palacio urbano. Toledo, 2011, pp. 145-188. Ver también, incluyendo la restauración practicada por los finales del siglo XX, el libro de P. PUENTE, I. POZO y C. BELDA, *Paraísos perdidos. Patios y claustros*. Murcia, 1999.

10 Se ha señalado que las monjas clarisas estaban en ese emplazamiento antes de la donación de dicho monarca, en tanto que en la confirmación de la misma por Enrique II en 1367 se especifica que «*las quales casas fueron del rei don Alfonso* […]*, et nos las dio aquel tirano malo que se llamaba rei por quanto eran cerca del dicho monesterio, para que se ayuntasen con el dicho monesterio* […] *et las auedes metidas dentro en el dicho monesterio por la merçet que el dicho tirano les auia fecho*» (I. GARCÍA DIAZ, ob. cit., p. 57). Pero a esto se puede objetar que el traslado se produjo tras una riada que afectó al monasterio del Malecón, junto al río Segura, circunstancia que movió a Pedro I a donar las casas reales del *Alcacer Ceguir* en el año 1365 (J. B. VILAR y M. J. VILAR, ob. cit., p. 21). Al margen de todo, el año 1365 representa un hito importante dentro de la historia del monasterio, de su vínculo con la Corona y de la posesión de las casas reales.

11 J. TORRES FONTES, ob. cit., p. 93 y «Murcia medieval. Testimonio documental». *Murgetana* nº 56 (1979), p. 41.

12 P. RIQUELME OLIVA y A. VERA BOTÍ, *El convento de San Francisco de Murcia*. Murcia, 2014, p. 45.

13 I. GARCÍA DIAZ, ob. cit., pp. 24-26.

14 En relación con la formación del monasterio debe señalarse la compra de un huerto junto a «*palaçios del rey nuestro señor que dio a la dicha orden*» (I. GARCÍA DIAZ, ob. cit., pp. XXVI y 26-28). Evidentemente, estaría destinado a esa formación del monasterio y de sus espacios.

15 Ver J. TORRES FONTES, ob. cit., p. 93.

16 I. POZO MARTÍNEZ, «Arqueología y arquitectura islámicas en el Monasterio de Santa Clara La Real (Murcia)», en *Paraísos perdidos…* ob. cit., p. 100.

17 Se trata del testamento del regidor Juan Sánchez de Ayala, en el que dispone ser enterrado «*delante el altar* mayor» (I. GARCÍA DIAZ, ob. cit., pp. 110-116).

para su acción religiosa[18]; no obstante, esta cuestión no pasa de mera hipótesis sin más indicio que lo indicado. En fin, poco puede vislumbrarse del monasterio en esos primeros tiempos bajomedievales, aunque hay algunos vestigios que ayudan a rememorar algo del mismo. Así las rejas de tradición románica que se exponen en el museo conventual. Son las típicas rejas de espesa trama de parejas de volutas y salientes pinchos, como propias de la clausura del cenobio. Pudieron ser reutilizadas en el nuevo emplazamiento, traídas de alguna de las casas anteriores.

Una nueva etapa del monasterio, de notorio auge y esplendor, se inaugura en los finales de la Edad Media. Decisiva fue la conversión de la orden de claustral en observante, que tiene una fecha determinante en el año 1490 con la bula de Inocencio VIII al respecto. Tampoco deja de ser importante el apoyo y la protección de los Reyes Católicos, que por entonces visitan la ciudad, así como el vínculo con linajes principales, según refleja la profesión en el monasterio de Catalina Fajardo, familiar del Adelantado del reino[19]. Todo ello con las consecuentes mejoras económicas, entre donaciones y dotes sustanciosas así como el beneficio de propiedades, sobre todo rústicas, y censos[20]. Y, no menos, debe tenerse en cuenta la nueva realidad del reino, después de siglos de frontera con la Granada nazarí[21]. Así pues, la época Reyes Católicos se revela decisiva y de ello da testimonio la gran reforma practicada por ese tiempo en el monasterio, destinada a reafirmar su función religiosa con un nuevo empaque arquitectónico, aunque no sólo debe contemplarse esa coyuntura favorable, pues por documentación de 1475 se sabe que «*dicho monesterio esta mal reparado e era menester fazer en el algunas obras*»[22]. Por tanto, también hay que tener en cuenta el propio estado del edificio y la necesidad de arreglos, quizás por la razón de que las primeras obras de adaptación no debieron ser suficientemente firmes[23]. Da testimonio de las intervenciones de este tiempo la galería norte del patio principal. Típica de un gótico tardío, presenta una robusta arquitectura, que destaca en particular por su vigoroso carácter geométrico. En la planta baja se ven arcos rebajados con intradós

18 No tendría nada de particular teniendo en cuenta lo que escribe el P. Ortega: «*se pasaron al Monasterio, que oy habitan, quando nuestros Religiosos lo desocuparon*» (P. M. ORTEGA, ob. cit., p. 33).

19 J. TORRES FONTES, ob. cit., p. 94.

20 Para esta cuestión se remite a I. GARCÍA DIAZ, ob. cit.

21 Ver sobre esta cuestión C. BELDA NAVARRO, «El arte cristiano medieval en Murcia». *Historia de la Región Murciana*. T. IV. Murcia, 1982, p. 220.

22 Acuerdo de Concejo de Murcia (I. GARCÍA DIAZ, ob. cit., pp. 120-122).

23 Sin duda, obras de no mucha inversión, dada la situación de pobreza y precariedad de monasterio, que queda bien reflejada en el siguiente testimonio de 1395: «*lo pasamos muy estrechamente* […] *que nos perdemos de fanbre por mengua de limosna que non podemos alçanzar*» (J. TORRES FOMTES, *Estampas medievales*. Murcia, 1988, p. 157). Unas décadas antes, en la autorización del obispo don Nicolás, también se manifiesta esta situación: «*Et por quanto vos dicha abadesa e conuento sodes pobres, e non auedesrentas nin propios para fazer lauor que es menester para dicho monesterio e iglesia sin la ayudas de los fieles Christianos*» (I. GARCÍA DIAZ, ob. cit., p. 25). Situación que se resalta por J. B. VILAR y M. J. VILAR, ob. cit., p. 21.



Lámina 1. Monasterio de Santa Clara. Fachada de la iglesia.

de arista retorcida, como en la Catedral de la vecina Orihuela. En la superior se suceden arquillos conopiales que alternan potentes molduras de perfil curvo con una fina arista, lo que determina unos llamativos juegos de luces y sombras, potenciando a la vez volúmenes y líneas. Se elevan sobre pilares labrados en zig-zag, con basas y capiteles ochavados, como corresponde a lo gótico [24]. Ciertamente, no deja de ser una obra de muy buen efecto, que revela una comunidad consolidada y reconocida con posibilidades para hacer frente a importantes empresas [25].

El gótico tardío tiene una manifestación más en la dependencia que hace de coro alto, tras la cabecera de la iglesia barroca. Se ha pensado con razón que es parte de lo que podría considerarse la segunda iglesia, que se redujo a su estado actual con las obras posteriores, dividiendo su altura en dos plantas para su nueva función. En

24 Para este claustro se remite a C. BELDA NAVARRO, ob. cit., p. 237.

25 La galería sur ofrece una composición semejante, pero más sencilla en su presentación, sin ese llamativo aparato geométrico, aunque se comparten algunos elementos de esta naturaleza. Las basas de los arquillos superiores son semejantes a las de la galería norte.

realidad, sería la capilla mayor de una iglesia de nave única conforme a un plan que en la tierra estaba arraigado desde los finales de la Edad Media [26]. Se trata de una amplia estancia cuadrada que cubre una bóveda de terceletes con ligaduras y claves en los cruces de los nervios, destacando por su tamaño la central. Estos elementos se complementan con unas pinturas, que forman círculos en torno a ellos, albergando un firmamento estrellado, a lo que se añaden los dragones de apariencia escamada que se ven por los nervios, una decoración propia del momento que guarda notorias semejanzas con la que tiene la iglesia de Santiago de Jumilla en sus propias bóvedas. Además, la clave principal ostenta un escudo partido con cuatro bandas terciadas y nueve roeles. Dicha cubierta apea en unos pilares cilíndricos, que aparecen adosados a las esquinas. Sus lisos capiteles en horizontal marcan rotundamente el corte entre el bloque curvo del apoyo y el haz de nervios lineales de la bóveda, un contraste característico, que por sí sólo expresa la falta de unidad estructural, contraria a lo genuino de lo gótico, pero que no deja de ser extraña en su fase final [27]. Esta relación entre soporte y cubierta no varía tanto de lo que ofrecen las típicas iglesias columnarias [28].

Esta segunda iglesia recibió un importante ajuar renacentista. Así lo testifican las distintas obras del siglo XVI que aún se conservan en el museo conventual, las cuales pueden ser además un claro indicio de que la construcción de dicha iglesia entró en esa centuria [29], incluso no tendría nada de extraño que se llevase a cabo en una fecha próxima a 1521, cuando se alcanza la ratificación papal a la creación de la Provincia Franciscana Observante de Cartagena, de la que formó parte el monasterio de clarisas [30].

Dentro de ese patrimonio renacentista cabe destacar una gran pintura sobre tabla con San Juan en Patmos, de Andrés de Llanos [31], uno de los principales pintores de la Murcia del Quinientos —específicamente del segundo cuarto de la centuria—, mostrando un característico estilo luminoso y dibujístico, con importancia de los colores fríos, todo lo cual parece conferirle un aspecto cristalino. En correspondencia con ese tema, en la parte alta de la tabla, figuran episodios del Apocalipsis: la visión de los siete candeleros, entre las escenas de San Juan devorando el libro y la mujer

26 Sobre esta iglesia y su tipología en el ámbito local ver C. BELDA NAVARRO, ob. cit., pp. 216 y 237-238.

27 L. GRODECKI, *Arquitectura gótica*. Madrid, 1977, p. 401.

28 Para las mismas se remite a C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*. Murcia, 1987.

29 También confirman esta cronología las pinturas de la bóveda, tan semejantes a las de la iglesia de Santiago de Jumilla, templo que se estaba construyendo, al menos las capillas de la nave, en 1504, cuando el Visitador General del Obispado dispone que se vendan para proveer fondos, lo que permite señalar que dichas pinturas entran de lleno en el siglo XVI, pues sólo se realizarían al estar terminada la nave. Se remite a L. GUARDIOLA TOMÁS, *Historia de Jumilla*. Murcia, 1976, p. 106 y C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, ob. cit., pp. 237 y 275, nota 100.

30 J. B. VILAR y M. J. VILAR, ob. cit., p. 22.

31 M. MUÑOZ CLARES y P. LÓPEZ MARCOS, *La pintura del siglo XVI en Murcia*. Murcia, 2022, pp. 73-75.

apocalíptica, que en todos los casos reproducen xilografías de Durero [32]. Su remate de medio punto indica que fue uno de los altares laterales de la iglesia [33], lo mismo que la predela con figuras de medio cuerpo de los apóstoles, algunos de rasgos leonardescos que delatan la filiación valenciana del artista. Otra predela con la Santa Cena, algo más tardía y con evocaciones a Juan de Juanes [34], también tuvo que pertenecer a otro de los retablos del templo.

Ciertamente, estos ejemplos señalan que el programa de pinturas en la segunda iglesia fue importante, como asimismo confirma el retablo mayor, del que se conservan cuatro tablas con la historia de Santa Clara; a saber, la profesión, la expulsión de los sarracenos, el milagro de las cruces y la muerte de la santa. No está documentado su autor, aunque se han adjudicado a Jerónimo Ballesteros, discípulo del pintor valenciano Jerónimo de Córdoba [35]. Si consta en la documentación conventual que el retablo se hizo entre 1595 y 1597, formando parte de un plan de renovación de la capilla mayor, que también incluyó las gradas y el enlosado [36]. Aun siendo de atractivo colorido, dichas pinturas no son particularmente importantes; no sucede lo mismo con la arquitectura que las acompaña, muy propia de esas fechas y suficiente para dar idea de lo que fue el retablo mayor en su conjunto. Las tablas se encuadran con columnas de capiteles jónicos o corintios, en ambos casos con fustes acanalados, que se marcan en el tercio inferior; entre las acanaladuras aparece una curiosa decoración dorada con pequeños registros ocupados por puntos, alternantes, lo que propicia un llamativo efecto de vibración. Sobre dichas columnas montan entablamentos de remates taqueados, aunque en las casas correspondientes a las columnas corintias se amplían con frisos que lucen ornatos pintados de estirpe vegetal. En todo ello se reconoce una evidente relación con la retablística murciana de ese momento, siendo manifiesta la semejanza con un retablo lateral de la parroquia de Yeste (Albacete) [37]. Y con este vínculo cabe considerar una cierta filiación con El Escorial, que resultaría más evidente si se hubiese conservado el retablo en su integridad [38].

---

32 E. PANOFKY, *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid, 1982, p. 78.

33 *Paraísos perdidos…* ob. cit., pp. 298-299.

34 M. MUÑOZ CLARES y P. LÓPEZ MARCOS, ob. cit., p. 128.

35 J. C. AGÚERA ROS, *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Murcia, 2002, p. 36 y M. MUÑOZ CLARES y P. LÓPEZ MARCOS, ob. cit., p. 128.

36 C. de la PEÑA VELASCO, *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785*, Murcia, 1992, p. 388.

37 Reproducido y atribuido a Artus Tizón en M. MUÑOZ BARBERÁN, «Los artistas y la vida cotidiana», en *Historia de la Región Murciana*. T. V. Murcia, 1980, p. 409. Asimismo C. BELDA NAVARRO, «Escultura», en *Historia de la Región Murciana*. T. VI. Murcia, 1980, pp. 338-339. Hay documentación de 1599 relativa a un retablo de la parroquial de Yeste con Artus Tizón y el escultor Cristóbal de Salazar como protagonistas (M. MUÑOZ CLARES y P. LÓPEZ MARCOS, ob. cit., pp. 159-160).

38 Cabe suponer que, dada tan estrecha relación con el retablo de Yeste, el mayor de Santa Clara tuviera elementos que se aprecian en éste y que remiten directamente a El Escorial, como el frontón de remate con tímpano ocupado



Lámina 2. Interior de la iglesia.

Está claro que esas pinturas formaron las calles laterales, distribuyéndose por parejas, una encima de la otra, y estableciendo de este modo la clásica superposición de órdenes jónico y corintio. El programa del retablo debió incluir asimismo imágenes escultóricas, acompañando las pinturas. En concreto, serían el San Juan Bautista y el San José que también se muestran en el museo del monasterio [39], que desde luego se hicieron para encajar en un retablo, en tanto que su espalda se aplana. Aparentemente, resultan arcaizantes; por ejemplo, así lo denotan los pliegues lineales y apretados que retrotraen al expresivismo de décadas atrás. Pero su policromía, de ricos oros, dibujando pequeños motivos de perfiles vegetales, es propia de los finales del siglo XVI, como

por planas formas geométricas –círculo entre triángulos–, o las típicas pirámides y bolas, tal como presenta la fachada principal de San Lorenzo.

39 Incluso sus propias medidas parecen invitar a esta sospecha. Las esculturas tienen un alto de 115 cm, mientras que la altura de las tablas pintadas es 106 cm, alcanzando los 115 o los 120 con el marco arquitectónico, o sea sumando el entablamento.



Lámina 3. Detalle de la decoración.

bien se constata al compararla con las labores de los retablos de ese momento [40]. No resulta aventurado suponer que estas imágenes sean una obra temprana del escultor Cristóbal de Salazar [41], que procedente de Granada se estableció en tierras murcianas en 1592. Su trabajo en retablos es conocido, por lo que no extraña que interviniera en el de las monjas clarisas. Más aún, el parentesco que puede apreciarse entre la cabeza del San José y la del San Francisco del trascoro de la catedral confirmaría la atribución.

En la documentación conventual se especifica que se hizo «*el retablo con su sagrario del altar maior*» [42], mención específica que indica la significación que se le otorgó a

40 Así, podrían citarse el retablo de San Sebastián, en la iglesia de Santiago de Jumilla, o los retablos de la Capilla de los Vélez, de 1580 y 1600, hoy en el Museo de la Catedral de Murcia.

41 Sobre este artista ver M. MUÑOZ BARBERÁN, ob. cit., pp. 424-426 y C. BELDA NAVARRO, «Escultura» ob. cit., pp. 324-330.

42 C. de la PEÑA VELASCO, ob. cit., p. 388.

este último, nada extraño en este tiempo de implantación de la Contrarreforma [43] y del protagonismo otorgado por ésta al culto de la Eucaristía [44]. Indudablemente, el sagrario ocuparía lo principal de la calle central del retablo, flanqueado por las historias pintadas de Santa Clara, que por sí ya ilustran la identificación de la orden con el culto eucarístico y, en consecuencia, su relevancia para la vida religiosa del monasterio. No se ha conservado este sagrario, pero se puede imaginar su disposición gracias al contrato pocos años después de otro sagrario para la iglesia de Santa Catalina, que debía realizarse conforme al modelo de Santa Clara [45]. Las escrituras correspondientes indican un templete redondo con dos cuerpos y cúpula, articulado por columnas, albergando en su interior otro elemento para la reserva, también con columnas [46]; o sea, a la manera del sagrario de El Escorial, lo que refuerza el parentesco ya señalado.

Ciertamente, el retablo mayor de la segunda iglesia pone punto final a una etapa muy importante para el monasterio. Pero el siglo XVI no sólo fue relevante por lo que se hizo en la iglesia y su aderezo, pues asimismo dan testimonio de su significación las obras emprendidas en otras partes del cenobio. Salas con robusta vigas sostenidas por decoradas zapatas son también signos del esplendor quinientista. En la dependencia que sirve de vestíbulo en el ala norte, desde el jardín, se ve una de esas vigas y su zapata con arcos espaldados y rollos, motivos que evocan la tradición gótico-mudéjar. Lo renacentista se impone en las zapatas de grandioso salón occidental, hoy sala de exposiciones de Fundación Cajamurcia, que en su día fue dormitorio. En su caso las zapatas tienen abultadas hojas de cardo, definiendo sus perfiles unas «s» con muescas intercaladas [47]. Dobles «s» hay en otras zapatas de la parte norte, tras el salón occidental. Todo ello da idea de una gran reforma que cambió la arquitectura del monasterio. A su vez, las dependencias conventuales fueron incorporando un ajuar artístico de interés. Una muestra importante es el altar-mueble con dosel, de gran riqueza de dorados y pintura, que debe situarse cerca de 1600, o poco más, evocando la retablística de esas fechas, como la de los Estangueta. Presenta elementos característicos: sobre la mesa se elevan columnas torsas, que sostienen una cubierta adintelada, encima de la cual hay

43 Sobre la Contrarreforma y su impacto en Santa Clara de Murcia se remite a J. NADAL INIESTA, *Arquitectura y manifestaciones artísticas en la Murcia del Seiscientos*. Murcia, 2018, p. 277-281.

44 Al respecto es oportuna la cita de A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 3 (1991).

45 Ya señalado por J. NADAL INIESTA, ob. cit., pp. 223-224.

46 Archivo Histórico Provincial de Murcia. Protocolos 1935 (escritura del 9-XII-1602) y 1248 (escritura del 7-IV-1603). Debemos estos documentos a la amabilidad del profesor don Manuel Pérez Sánchez. Quede constancia de nuestro agradecimiento.

47 Zapatas de hojarascas también se emplearon en otras obras del siglo XVI, como la techumbre artesonada del Santuario de la Santa de Totana. Para este templo ver J. C. AGÚERA ROS y V. SANTIAGO GODOS, *El Santuario de Santa Eulalia en Totana: historia, arte y conservación*. Murcia, 2004.

un ático con la Anunciación, entre fragmentos de frontón de superficie acanalada, como en los retablos. Las pequeñas hornacinas del fondo son propias de un altar de oratorio, destinadas a imágenes de devoción.

Sorprende que unas siete décadas después de terminado el retablo mayor de la segunda iglesia se procediera al derribo de ésta y a la construcción de otra nueva, a partir de 1663 [48]. Desde luego, pudiera situarse esta nueva construcción en un contexto de reafirmación de lo conventual, que propició que los cenobios femeninos de la ciudad fueran edificando mejores iglesias o dotándolas de oportunos aderezos, entre retablos o pinturas, en el curso del siglo XVII. Así sucedió en el convento de las concepcionistas de San Antonio, cuyo templo de finales del Quinientos se completó con retablo mayor, o en el vecino monasterio de las dominicas de Santa Ana, en el que se construyó iglesia con lucidos retablos, aún conservados, aunque la iglesia se sustituyó por otra del XVIII; y aún se podrían citar más casos [49]. También pudo influir el deseo de adoptar un tipo de templo más de acuerdo con los programas de la Contrarreforma [50], considerándose poco oportuna la iglesia anterior, de tradición medieval. No obstante, debió ser determinante el estado del edificio, tal que obligó a derribarlo. El Seiscientos en Murcia conoció distintas catástrofes, como las célebres riadas de San Calixto o San Severo, incluso el propio monasterio de clarisas sufriría de humedades al ubicarse junto a grandes acequias, como también padeció el vecino convento de dominicas [51]. En verdad, esta cuestión tendría gran peso a la hora de elegir al arquitecto, un ingeniero hidráulico, experto por tanto en la materia. Se trata del aragonés Melchor de Luzón [52].

Este artista, relacionado con la Corte, apareció por el reino de Murcia a mediados del Seiscientos, trabajando en obras hidráulicas, como las de Lorca, donde también se vinculó a la obra de la Colegial de San Patricio, lo mismo que a la construcción del Santuario de la Vera-Cruz de Caravaca, monumentos señeros de la arquitectura religiosa de ese tiempo que denotan el prestigio y la capacidad del maestro. También

48 En realidad no es caso único. En la iglesia de la Merced se hizo un retablo mayor de pinturas en 1634 (J. C. AGÚERA ROS, «Maestros y trazas de arquitectura, ingeniería y retablística del Siglo XVII en Murcia». *Imafronte* nº 8-9 (1992-1993), pp. 19-22) y también unas siete décadas después se edifica una nueva iglesia, ante la ruina de la anterior, que se documenta en 1705 (M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, «Noticias sobre artistas murcianos del s. XVIII (Años de 1700 a 1739)». *Murgetana* nº 71 (1987), p. 101).

49 J. NADAL INIESTA, ob. cit., pp. 281 y ss. También debe citarse al respecto el capítulo de E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO y P. SEGADO BRAVO, «Arquitectura y Contrarreforma», en *Historia de la Región Murciana*. T. VI. Murcia, 1980, pp. 280 y ss.

50 De nuevo se debe remitir a J. NADAL INIESTA, ob. cit.

51 Ibídem, pp. 278, 286, 289 o 291.

52 Para Luzón, tanto por lo que respecta a la autoría de esta iglesia como a su vida y actividad, se remite al documentado estudio de P. SEGADO BRAVO, *Melchor de Luzón (Ingeniero, escultor, arquitecto, matemático y cosmógrafo)*. Calamocha, 1990.

trabajó en la Catedral de Murcia en 1663, el mismo año del inicio de la tercera iglesia de Santa Clara.

Esta coincidencia con la catedral es un factor que no debe olvidarse, pues el monasterio por entonces tenía estrechos lazos con su cabildo. Tales que lo más selecto de su clero se hizo presente en la colocación de las primeras piedras del templo, exactamente el deán, el arcediano de Lorca y el canónigo Verdín, a los que se sumó el guardián de convento de San Francisco [53]. Ciertamente, el vínculo con una institución de tanto rango y, no menos, la presencia de un arquitecto de categoría dan idea del apogeo del monasterio y también de las aspiraciones puestas en su nueva iglesia [54]. Desde luego, se pretendió una más grandiosa, de mayor altura, como se observa al comparar su volumen exterior con lo que se conserva de la segunda iglesia, según se ve en la cabecera. Por cierto, también se advierte que el eje de la iglesia está desviado respecto al de la anterior, desplazándose hacia la derecha, o lado de la Epístola, quizás debido al ensanchamiento por esta parte.

Luzón dispuso un templo conforme a un plan muy característico de la Contrarreforma. Presenta nave con bóvedas de medio cañón y lunetos, flanqueada por hileras de capillas, tres por lado [55], y tribunas en un segundo nivel; sigue el crucero con brazos alineados con las capillas, dominando su espacio central una destacada cúpula; y, por último, la capilla mayor con testero recto, al que se abren los coros bajo y alto del fondo, que se formaron aprovechando la cabecera gótica de la segunda iglesia. Es notoria la relación de este plan con la Corte, como resulta lógico teniendo en cuenta los contactos de Luzón con la misma [56]. Ello se hace más que evidente cuando se compara con el modelo de iglesia que incluye fray Lorenzo de San Nicolás en la primera parte de su tratado *Arte y uso de la arquitectura* (1633). Sus alzados ofrecen curiosas semejanzas, como por ejemplo los pilares que cargan los arcos de embocadura de las capillas; unos moldurajes sirven de capiteles, siendo atravesados por las

53 El documento relativo a esta ceremonia y a sus protagonistas se reproduce en P. SEGADO BRAVO, ob. cit., p. 19.

54 Sin olvidar tampoco la posición económica que sustentaba por entonces la vida del monasterio, con un buen número de bienes y rentas que se recogen en una relación de 1669. Obviamente, esta situación económica hizo posible emprender las obras de la nueva iglesia, pero también otras al mismo tiempo, como la reedificación del noviciado en ese año de 1669 (J. B. VILAR y M. J. VILAR, ob. cit., pp. 59 y 142). No obstante, parece que pronto (1664) hubo falta de dinero, impidiendo incluso proseguir las obras al ritmo deseado, a la vez que esta situación podría tener como consecuencia la pérdida de los materiales adquiridos (Archivo General de la Región de Murcia. Protocolos, Prot. 939, f. 411. De nuevo, agradecemos al profesor don Manuel Pérez Sánchez la generosa comunicación esta noticia).

55 Hoy esas capillas aparecen comunicadas entre sí, fruto de una reforma posterior. Da testimonio de ello una descripción del siglo XIX: «tres capillas a cada lado, que se corresponden por arcos de paso abiertos al restaurar la iglesia y la pared de la huerta del monasterio desde 1873 á 1876» (J. FUENTES Y PONTE, *España Mariana. Provincia de Murcia*. Parte III. Lérida, 1882, p. 61). Dichos arcos se rodean de una típica decoración decimonónica.

56 Relación ya señalada por P. SEGADO BRAVO, ob. cit., pp. 20 y 33, nota 19.

pilastras que recorren todo el alzado. Incluso la escritura de contrato suscrita por el arquitecto confirma esta relación, pues en ella se especifica que «*la cúpula o media naranja y su linterna ha de ser conforme es práctico y se ejecuta en las obras de Madrid de presente*» [57], como ha documentado el profesor Segado Bravo [58]. Con toda lógica se haría una cúpula encamonada, tan característica de las construcciones madrileñas del Seiscientos [59].

Pero lo importante es que Luzón se salió del esquema corriente y propició un plan de gran originalidad, que acentúa la concepción barroca del templo. Llama la atención la estrechez o, si se prefiere, la escasa profundidad de las capillas. Esta reducción, evidentemente, les resta protagonismo mientras que favorece el de la nave, que se impone sin entrar en competencia con amplias capillas; sin duda, esto contribuye a aproximar las devociones establecidas en dichas capillas al espacio principal y amortiguar su aislamiento. No menos llama la atención la poca profundidad de los brazos del crucero [60], quedando como una especie de prolongación del tramo central; mejor dicho, como potentes arcos laterales que sustentan la cúpula. Por el contrario, la capilla mayor resulta más amplia, duplicando sobradamente esos brazos, incluso rebasando en algo la medida correspondiente a los tramos de la nave. La solución no deja de evocar una de las principales construcciones del Barroco madrileño, la Capilla del Cristo de los Dolores, de la Venerable Orden Tercera, debida al hermano Francisco Bautista, quien la concibió como una nave abovedada de medio cañón con altares laterales, alojados en profundos arcos-hornacina —en correspondencia con los arcos de capillas—, espacioso tramo con cúpula flanqueado por amplios arcos —a manera de abreviados brazos de crucero— y otro tramo equivalente, pero abovedado, para servir de cabecera. Aquí se colocó un templete exento del propio hermano Bautista, que funciona como altar mayor en lugar del típico retablo adosado [61]. Parecida sucesión de espacios, culminando en el templete que preside la cabecera, se dispuso en Santa

57 En el año de 1663, correspondiente a dicho contrato, se encontraban en obra los siguientes edificios religiosos de Madrid: convento e iglesia de Santa Isabel, capilla de San Isidro, iglesia conventual de San Basilio Magno, iglesia del Hospital de Ntra. Sra. de Montserrat, Capilla del Cristo de los Dolores y convento e iglesia de las Mercedarias Descalzas, llamadas Góngoras (V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, pp. 79, 80 y 205).

58 P. SEGADO BRAVO, ob. cit., p. 20.

59 V. TOVAR MARTÍN, ob. cit., pp. 31-32 y 51-52.

60 Esta circunstancia no resulta insólita en los conventos de ese tiempo. Por ejemplo, sucede con la iglesia de la misma orden en Caravaca. Tampoco hay que olvidar que el Santuario de la Vera-Cruz de Caravaca tiene asimismo brazos de escasa profundidad. Y su propia nave es de tres tramos, correspondiendo también el de los pies al coro alto. Incluso en dicho santuario se advierte un orden gigante de pilastras sobrepuesto a los pilares, atravesando los capiteles de éstos, tal como ya se ha descrito para Santa Clara. Desde luego, la Vera-Cruz de Caravaca es un referente que debe tenerse en cuenta y más considerando que el propio Luzón estuvo presente en la obra de este templo (P. SEGADO BRAVO, ob. cit., pp. 11 y ss.).

61 Para esta capilla y sus características se remite a V. TOVAR MARTÍN, ob. cit., pp. 42 y 146-151.

Clara, como si Luzón hubiera convertido una iglesia de cruz latina con capillas en algo semejante a esa obra madrileña.

En última instancia, era la solución idónea para la veneración del Santísimo Sacramento, que así podía contemplarse desde delante, pero asimismo desde atrás, desde los coros del fondo [62]. Está claro que es la mejor forma de otorgar un carácter universal al culto eucarístico, dando expresión a las concepciones religiosas de la Contrarreforma, que en los conventos tuvo oportuna plasmación, como también acredita la iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares, que tiene igualmente un templete exento como altar mayor y detrás de él el coro de las monjas [63].

Ciertamente, todo está ordenado para enfocar el templete. La propia nave, de particular anchura y de escasa longitudinalidad con sus dos tramos útiles —el tercero, correspondiente a los pies, está prácticamente anulado con el coro alto—, sólo parece ser el vestíbulo del crucero y de la capilla mayor [64]. Este núcleo central, sobre todo, da idea de espacialidad y amplitud, que se conjunta bien con la robustez arquitectónica en un equilibrio muy satisfactorio. Además, los trazados rectilíneos, limpios y definidos, tan propios del Seiscientos, refuerzan la impresión de orden y armonía. Las proporciones también favorecen en este sentido, pues todo se dispone de acuerdo con la oportuna relación numérica, como no podía ser de otra manera en un arquitecto matemático, como Luzón [65]. Así, los tramos de la nave conforman rectángulos, de unos 4 metros de profundidad y unos 8 de anchura, lo que equivale a la dupla o relación 1:2; esta misma proporción se advierte entre el profundo de los brazos del crucero y el de los tramos. La longitud total de la nave suma unos 12 metros, que con los 8 de su ancho da la sesquiáltera o relación 2:3.

Esos efectos espaciales se ven favorecidos por la luz. Como en la iglesia de fray Lorenzo de san Nicolás, hay pequeñas ventanas alojadas en los lunetos de la bóveda de la nave, aunque sólo son efectivas las del lado del Evangelio, pues las otras están cegadas. Su tamaño y la saliente cornisa bajo ellas impide una iluminación potente en esta parte, que va disminuyendo conforme se baja —circunstancia que de alguna manera se corrigió al abrirse en el siglo XVIII las ventanas de las capillas de los pies, que en un principio estarían en mayor penumbra—. La situación cambia en el crucero, ya que en ambos brazos hay grandes ventanas, permitiendo una intensa claridad que

62 Aunque respecto al posterior templete del siglo XVIII, esta circunstancia ya fue resaltada por C. de la PEÑA VELASCO, ob. cit., p. 390.

63 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid) III (1991), pp. 50-51.

64 Aspecto resaltado para la arquitectura madrileña de la época por V. TOVAR MARTÍN, ob. cit., p. 37.

65 Precisamente, en la documentación conventual se hace referencia a Luzón como «*maestro de Arquitectura, Aritmética, Geometría y de Minas*» (P. SEGADO BRAVO, ob. cit., p. 19).

gracias a la escasa profundidad de dichos brazos alcanza al tramo central, resplandeciendo en él, incluso se incrementa con la luz que desciende la cúpula, dotada de linterna la original del siglo XVII a tenor de lo que se dice en la documentación. Esta caída luminosa tiene como fin, a su vez, resaltar el templete y darle una apariencia fulgurante brillando con su dorado, como si se simulara una iluminación milagrosa de claro efecto barroco. Ciertamente, tales cambios de luz en la sucesión de espacios contribuyen a acentuar el sentido escenográfico de la iglesia.

La concepción barroca del templo también contó con el valor concedido al ornato. Precisamente, se requirió de Luzón una decoración «*a lo moderno*», realizada en yeserías, de la que debía encargarse el maestro, como especialista en escultura y hábil tallista, tal como se especificaba en el contrato de obra [66]. Sin duda, el hecho de que el propio Luzón se ocupase de la arquitectura y de su ornato haría posible un edificio de gran coherencia artística. No obstante, nada puede precisarse al respecto, ya que en la actualidad no se conserva ese proyectado ornato seiscentista, aunque puede adivinarse algo acudiendo a la fachada de la iglesia [67]. El correspondiente muro de sillería tiene portada y dos ventanas altas para iluminar el coro de los pies. Dicha portada presenta vano adintelado entre triples pilastras que se escalonan retrocediendo progresivamente desde el centro hacia los laterales, un recurso que de algún modo parece coincidir con la fachada de la iglesia romana de Santos Vicente y Anastasia, aunque con columnas en este caso. Sobre las pilastras monta un friso de roleos de abultada hojarasca, como es característico de los mediados del siglo XVII; semejantes motivos forman los capiteles. También la hornacina superior ofrece un gran sentido ornamental con las grandes ménsulas que coronan sus pilastras, lo mismo que los jarrones que la acompañan. Desde luego, la portada sobrepasa la esquemática arquitectura de la etapa anterior.

El principal aderezo de la iglesia venía dado por el templete de la cabecera, que en la documentación conventual se denomina «*sagrario*» [68], dejando bien clara cuál era su función. Fue lo último que se emprendió, a partir de 1671. En este año se comprometen a llevarlo a cabo el escultor Antonio Caro y el dorador Francisco de Heredia [69]. Desde luego, fue una buena elección, pues Antonio Caro triunfaba como un importante retablista [70], contando con la colaboración de ese Heredia, que

66 P. SEGADO BRAVO, ob. cit., pp. 20-21.

67 También se puede adivinar gracias a otra obra de Luzón, la capilla de Ntra. Sra. de Los Ángeles que se construyó en el antiguo convento de los franciscanos de Calamocha, su tierra natal. En ella se conservan las yeserías de la época, por la parte de la cúpula, que incluso se han relacionado con la propia portada de Santa Clara (P. SEGADO BRAVO, ob. cit., pp. 27-29).

68 C. de la PEÑA VELASCO, ob. cit., p. 388.

69 J. C. AGÜERA ROS, *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del Barroco español*. Murcia, 1994, p. 186.

70 P. SEGADO BRAVO, «El escultor-retablista Antonio Caro «el Viejo» (+1678)». *Imafronte* nº 2 (1986), pp. 83-99.

aparece unido a él en más de una ocasión, formando un compenetrado equipo; así sucedió en algunos retablos de Totana, incluido el mayor de la iglesia de Santiago [71]. Desafortunadamente, no se conserva este templete. Pero se sabe que tuvo un alto coste, unos 2.400 ducados en su conjunto [72], lo que revela que fue una obra relevante, incluso grandiosa con sus 20 palmos de alto y 10 de ancho [73], equivaliendo a unos 4,5 y 2,25 metros respectivamente, medidas que a su vez señalan la proporción dupla, en correspondencia con lo ya visto en la propia arquitectura del templo. Se estipuló que tuviera cuatro altares y otras tantas puertas en relación con la exposición eucarística y su reserva, además de columnas salomónicas [74], que desde luego figuran entre las primeras del Barroco murciano [75]. Su imagen no debió variar mucho de la que ofrece la custodia del Corpus que se hizo para la catedral a partir de 1674 [76].

Evidentemente, la construcción de la iglesia y su primer exorno debieron representar una importante partida de gasto. En consecuencia, hubo que esperar un tiempo para recuperarse económicamente y proseguir con obras pendientes, como una serie de retablos menores, que completaran la imagen barroca. Los retablos de San Antonio y de Santa Inés de Asís, ambos con columnas salomónicas y exuberante ornato, se dispusieron en principio como colaterales, acompañando el templete de Caro, con el que hacían juego, dado su soporte salomónico. Se documenta su dorado en 1712 [77]. Dos años después se hace otro retablo, de características semejantes, que se comprometieron a realizar Francisco Gil y su hijo Juan para servir de lateral en la entrada, junto a otro ya desaparecido [78]. Hoy tiene una imagen de San José, de Francisco Salzillo, pero en su día se dedicó a Santa Catalina de Bolonia, canonizada en fechas recientes [79]. Está claro que con este retablo se quiso resaltar el papel de la santidad de la orden de las clarisas. Un retablo más se llevó a cabo en 1733, cuyos restos se conservan componiendo el actual retablo de San Francisco.

---

71 J. C. AGÜERA ROS, *Pintores…* ob. cit., pp. 417-418. También puede citarse el retablo de la capilla de Santa Lucía de la parroquial (P. SEGADO BRAVO, «El escultor-retablista…» ob. cit., p. 93).

72 C. de la PEÑA VELASCO, ob. cit., p. 388.

73 J. C. AGÜERA ROS, *Pintores…* ob. cit., p. 430.

74 J. C. AGÜERA ROS, *La pintura y los pintores de la ciudad de Murcia en el siglo XVII*. Ed. Microfichada. Universidad de Murcia, 1989, pp. 763 y ss.

75 No extraña su uso ya que un soporte característico de Caro P. SEGADO BRAVO, «El escultor-retablista…» ob. cit.).

76 M. PÉREZ SÁNCHEZ, «La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería», en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 350 y ss. y «Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto para la Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia», en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 503 y ss.

77 C. de la PEÑA VELASCO, ob. cit., pp. 219-220.

78 M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, ob. cit., p. 124.

79 C. de la PEÑA VELASCO, ob. cit., p. 231.

Una vez más sorprende que la iglesia vuelva a ser objeto de importantes obras poco antes de mediar el siglo XVIII [80], cuando había transcurrido tan poco tiempo desde las últimas realizaciones; y tan sólo unos setenta años de la finalización de la iglesia del Seiscientos. En la documentación conventual consta: «*En el año de mil setezientos quarenta y seis, siendo abadesa la madre doña Maria Gimenez se renovo la Iglesia de Nuestro Real Convento, se hizo el chapitel, se retejo de nuevo toda, se hicieron el floron y balcones de coro y tribunas, se aumento un registro del órgano, se mudaron los altares colaterales, se enloso y estero, se formo la bassa del Tabernaculo y pabellón del Santo Christo del testero*» [81].

Sin duda, el deseo de actualizar el estilo y modernizar la apariencia de la iglesia pudo ser un factor importante y más teniendo en cuenta que en los últimos tiempos se construyeron distintas iglesias con el nuevo estilo dieciochesco, como los vecinos templos de Santo Domingo y Santa Ana —consagrados respectivamente en 1734 y 1738 [82]—, aunque la lista es más larga [83]. En fin, el deseo de alcanzar algo semejante no hay que olvidarlo [84]. Tampoco debe olvidarse la situación del propio monasterio y el incremento de patrimonio [85], con la consecuente posibilidad de recursos, además de algunas abadesas emprendedoras de entonces, como doña María Jiménez o Catalina de Pedreño [86]. A su vez debe tenerse en cuenta otra circunstancia, de gran peso; a saber, por el año 1732 se produjo un terremoto, que afectó incluso a la catedral [87]. Posiblemente, ello fuera la causa del hundimiento de la cúpula de Luzón, que incluso ocasionó la destrucción del templete de Caro. Evidentemente, estos desastres obligaron a emprender una serie de obras; eso sí, manteniendo lo fundamental de la construcción del siglo XVII [88].

Estas obras dieciochescas son de particular complejidad, tal como se comprueba en los distintos tipos de cornisas, que pudieran aludir a distintos momentos o fases,

---

80 Se ha puesto su inicio a partir de 1744-45 (P. SEGADO BRAVO, *Melchor de Luzón…* ob. cit., p. 21).

81 C. de la PEÑA VELASCO, ob. cit., p. 388.

82 M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, ob.cit., p. 102.

83 Sobre las iglesias del siglo XVIII en Murcia, su significación y sus circunstancias se remite a E. HERNÁNDEZ ALBALAJO, «Los templos del Barroco y del Rococó», en *Historia de la Región Murciana*. T. VII. Murcia, 1980, pp. 342-383 y J. RIVAS CARMONA, «Las iglesias barrocas de la ciudad de Murcia: consideraciones sobre su significación y arquitectura». *Imafronte* nº 19 (2007-2008), pp. 395-410.

84 No sólo hay que tener en cuenta lo que respecta a lo arquitectónico, pues también deben considerarse otros encargos y realizaciones en distintos campos artísticos (ver A. PEÑAFIEL RAMÓN, «Papel y significación artístico-cultural del convento e la Edad Moderna (Murcia, Siglo XVIII)». *Imafronte* nº 15 (2000-2001), pp. 260-262).

85 J. B. VILAR y M. J. VILAR, ob. cit., p. 143. Ver también A. PEÑAFIEL RAMÓN, «Con los pies en la tierra (vida material de un convento en la Murcia del siglo XVIII)», en F. MARSILLA DE PASCUAL (coord.), *Lettera Scripta in honorem Profesor Pascual Martínez*. T. II. Murcia, 2002, pp. 838 y ss.

86 Su implicación en la renovación de la iglesia ya fue resaltada por C. de la PEÑA VELASCO, ob. cit., p. 388.

87 M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, ob.cit., p. 103.

88 P. SEGADO BRAVO, *Melchor de Luzón…* ob. cit., pp. 20-21.

dentro de un mismo marco cronológico [89]. Por un lado, hay que considerar lo que tiene la fachada, que ciertamente es de este tiempo, salvo la portada seiscentista que se mantuvo integrada en la nueva obra. Sobre el muro de sillería con dicha portada se levantó un cuerpo-mirador con dos líneas de amplios vanos de celosías, todo ello rematado con dos torres cuadradas y un elemento central de coronamiento arqueado [90]. No cabe duda que existe una notoria semejanza con la fachada del testero de Santo Domingo [91], aunque acomodando la solución a la clausura conventual, justificándose así la importancia de las celosías. En esta parte se imponen unas cornisas de rotunda curvatura convexa o de buche de paloma, junto a unos alargados cajeamientos, escasamente profundos, que recorren los laterales del muro de ladrillo, donde también se abrieron unas ventanas ovales, a la altura de las capillas [92]. Estos detalles se aprecian también en los citados templos de Santo Domingo —sobre todo en la fachada del testero, en particular en los primeros cuerpos de las torres— y de Santa Ana —en este caso es ilustrativa la cúpula—. Y esto lleva a fray Antonio de San José [93], un arquitecto perteneciente a la orden de los jerónimos, que fue uno de los principales maestros del siglo XVIII en Murcia [94], alcanzando incluso a ser arquitecto principal del obispado [95], lo que lo vinculó a muchas construcciones [96]; su obra cumbre es el monasterio de su orden en las afueras de la ciudad, donde asimismo figuran esos motivos señalados. Semejantes cornisas convexas también aparecen en lo alto de unos contrafuertes del lado de la Epístola, que fueron construidos o reforzados para asegurar la estabilidad del muro. Con estas características puede suponerse que la parte de los pies es la más antigua de las actuaciones dieciochescas.

---

89 Además se aprecian cambios de obra en los propios muros, bien reflejados en las líneas verticales existentes entre los ladrillos, especialmente en la unión de la parte de los pies con el cuerpo de la iglesia.

90 E. HERNÁNDEZ ALBALAJO, ob. cit., p. 377.

91 Vínculo ya reconocido por J. NADAL INIESTA, ob. cit., pp. 278-280.

92 Este tipo de ventana y en tal lugar se dispuso en otras iglesias dieciochescas de Murcia, como la de San Nicolás o la del Carmen. Incluso fuera de ciudad, según acredita el templo de Ntra. Sra. de las Maravillas de Cehegín. Puede que en el caso de Santa Clara derive de San Nicolás, dadas las conexiones entre ambos edificios, como se comentará más adelante.

93 Dichos templos ya fueron relacionados con ese arquitecto por E. HERNÁNDEZ ALBALAJO, ob. cit., pp. 376-377. Ciertamente, este autor reconoció la autoría de fray Antonio de San José respecto a Santo Domingo.

94 Noticias sobre fray Antonio de San José proporcionan A. BAQUERO ALMANSA, *Los Profesores de la Bellas Artes Murcianos*. Murcia, 1913 (reed. 1980), pp. 166-167 y J. ESPÍN RAEL, *Artistas y Artífices levantinos*. Lorca, 1931 (reed. 1986), pp. 184-185. Asimismo M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, ob. cit., p. 113.

95 E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO y C. de la PEÑA VELASCO, «El Convento de Carmelitas Calzados de Murcia». *Imafronte* nº 8-9 (1992-1993), p. 250.

96 «Prácticamente no hubo obra de nueva planta o reforma importante que se acometiese que no contase con un informe suyo, cuando no hacía las trazas», en muy oportunas palabras de C. de la PEÑA VELASCO, «Religiosos arquitectos y matemáticos en las primeras décadas del siglo XVIII en Murcia». *Imafronte* nº 12-13 (1996-1997), p. 249. También Alfonso Emilio Pérez Sánchez ha escrito: «Se conocen (…) sus tasaciones, informes y peritajes que acreditan su prestigio» («Arte», en *Murcia*. Tierras de España. Madrid, 1976, p. 247).

En otras partes de la iglesia se ve una curiosa cornisa formada por una sucesión de piezas de ladrillo con perfil en «s», dispuesta la panza hacia abajo y la apuntada cabeza hacia arriba, ajustándose así a un característico diseño barroco, mejor que la anterior variante. Este tipo de cornisa, pero a la inversa, se encuentra a su vez en la parroquia de San Nicolás —consagrada en 1743—, donde asimismo se hace presente fray Antonio de San José[97], lo que confirma que igualmente estuvo detrás de esto. Con esta clase de cornisa debe identificarse el retejado que se refiere en la documentación conventual, ya que queda justamente debajo del tejado.

Un tercer tipo de moldura, consistente en líneas de ladrillo superpuestas y escalonadas, hay en el exterior de la cúpula y en los bloques que le sirven de base, al igual que en Santa Ana —también hay algo semejante en el muro norte de San Nicolás—, corroborando una vez más unas coincidencias y una proximidad. Dicha cúpula es una parte fundamental de la renovación dieciochesca del templo, que lógicamente se rehizo tras el derrumbe de la anterior. Su reconstrucción se llevó a cabo siguiendo un modelo muy característico en las iglesias murcianas, al que recurrió usualmente fray Antonio de San José. Presenta un tambor poligonal que remata un tejado de disposición radial, mostrando la peculiaridad de su perfil de curva y contracurva[98]. Pero, dentro del modelo, se distingue por rebajar su altura[99], tanto que el tambor, claramente achaparrado, en lugar de altas ventanas tiene óculos óvales, una solución que recuerda al artista barroco Andrea Pozzo[100], a su tratado *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1702)[101], y que en Murcia fue bien acogida por entonces, pues tales vanos aparecen también en la cúpula del trascoro de la catedral[102], además de la iglesia de las Verónicas, otra obra que se ha vinculado al arquitecto jerónimo[103]. Evi-

97 J. RIVAS CARMONA, *La parroquia de San Nicolás de Murcia*. Murcia, 1999, pp. 9 y ss. Aunque puede suponerse que esta cornisa de San Nicolás se deba a José Pérez Descalzo, que se ocupó de la obra en su final, a partir de 1742, cubriéndose entonces la nave y sus capillas (ver J. B. VILAR, «Zapata y San Nicolás de Murcia». *Murgetana* XXXVII (1971), pp. 51 y ss.), lo que explicaría que no aparezca en otros edificios anteriores de fray Antonio de San José. Parece que se consideró conveniente para llevarla a Santa Clara y darle un aire más moderno. Igual que la cornisa de San Nicolás –o sea, a la inversa– y asimismo en ladrillo hay en el muro testero de la antigua iglesia de Verónicas, incluso se repite en sus demás molduras, si bien en piedra. Aquí pudo suceder lo mismo que en el monasterio de clarisas, y que también se viera más actualizada.

98 P. GALERA ANDREU, «La cúpula de perfil contracurvo en el Barroco murciano y andaluz». *Imafronte* nº 8-9 (1992-1993), pp. 167-187.

99 Para ello se prescindió incluso de la abombada cornisa convexa que suele usar en otras cúpulas, en tanto que las simples líneas de ladrillo evitaban un recrecimiento.

100 P. SEGADO BRAVO, *Melchor de Luzón…* ob. cit., p. 21.

101 Específicamente la segunda parte, láminas 89, 90, 109 y 110.

102 Incluso se alude a la autoridad del tratado de Pozzo en relación a su construcción, junto a la propia cúpula de Santa Clara (E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *La fachada de la Catedral de Murcia*. Murcia, 1990, p. 92).

103 J. RIVAS CARMONA, «La arquitectura del templo de San Salvador de Verónicas». *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*. Murcia, 1994, pp. 169-192. Incluso en este caso se establecen semejanzas en lo que respecta al exterior de la cúpula, tan idéntico al de Santa Clara que no queda más remedio que admitir que ambas cúpulas son obra del mismo arquitecto, a pesar de que el tambor se recrece algo más, de suerte que

dentemente, se rebajó la altura de la cúpula a fin de evitar problemas y de asegurarse de que no se repetiría un hundimiento como el de la precedente. De este modo se alcanzó un resultado muy distinto al de otras cúpulas murcianas, que ofrecen más volumen y altura, como fácilmente se constata en la comparación con la cúpula de Santa Ana, al otro lado de la calle.

Por dentro la cúpula sólo es casquete, prescindiéndose del tambor, por lo que las luces se establecen en la base de aquél. Desde luego, llama la atención el contraste entre exterior e interior, un contraste que cabe identificar con una concepción barroca, de sorpresa. En el interior, la cúpula se ajusta a los cánones normales con su casquete semiesférico y su articulación de fajas radiales; en verdad, no se deja adivinar desde el exterior, donde parece que se disimula tal configuración, particularmente con la achaparrada cubierta de tejas, como aplastada, que es más propia de bóveda que de cúpula. La solución de algún modo evoca a Borromini y su tan barroca cúpula de Sant'Ivo alla Sapienza de Roma. Pero, en realidad, responde a una tradición española que prefiere la cúpula de doble casco, haciendo que el exterior se ajuste a un cuadrado o a un octógono[104], siendo esto último lo más común en la Murcia del siglo XVIII. Indudablemente, se evitaba el círculo hacia fuera y se elegía el muro recto por ser éste más fácil de construir y, en consecuencia, menos problemático y más económico; si bien, estas circunstancias se aprovechaban con un sentido barroco, que claramente se reconoce en esa relación con las creaciones de Andrea Pozzo. Ahora bien, por encima de razones constructivas o de concepción barroca, la cúpula de Santa Clara resulta adecuada y proporcionada al tamaño de la iglesia, que no es especialmente grande.

Cabe suponer que fray Antonio de San José también se ocupó de reconstruir la cúpula[105]. Asimismo se reconoce su impronta en otros detalles arquitectónicos. Así, las ventanas de los brazos del crucero. Por fuera son adinteladas, tal como se concibieron en el siglo XVII, pero por dentro tienen un remate levemente arqueado, según acostumbraba fray Antonio. Además, actuó sobre los pedestales de las pilastras, que dispuso en dos abultados toros escalonados, sobre base recta. Sin embargo, no modificó las pilastras originales, al menos en lo esencial, ya que se prescinde de la retropilastra, lo que impide la dinamización superficial del muro, tal como había practicado en otras iglesias suyas, caso de Santa Ana o de San Nicolás. Por tanto, se mantuvo la esquemática articulación seiscentista con el simple listón de la pilastra, si bien se pro-

las ventanas del tambor no alcanza la línea del tejado, a diferencia de la otra. Pese a ello, también ofrece parecido achaparramiento.

104 Un buen ejemplo ofrecen al respecto las iglesias madrileñas de la época de los Austrias (V. TOVAR MARTÍN, ob. cit., p. 52).

105 Se refuerza esto considerando la oportuna solución a los problemas constructivos de la misma, un aspecto que caracteriza especialmente al fraile arquitecto. «Su autoridad en materias de construcción llegó á ser decisiva. Se preocupaba principalmente de la solidez», según señala A. BAQUERO ALMANSA, ob. cit., p. 166.

curó modernizarla acentuando el cajeamiento interior con un molduraje redondeado —igual se contempla en las pilastras de la fachada principal de Santo Domingo—. Al mismo tiempo, el soporte adquiere un claro carácter decorativo. En ese cajeamiento cuelga una ristra de flores y hojas, cuya similitud con lo que hay en San Nicolás no puede ser más evidente, lo mismo que el capitel, notoriamente emparentado con los de las portadas de dicha parroquia, de 1742. Se trata de un capitel con acanaladuras y hojarascas, coronado por equino de ovas y volutas en las esquinas, una especie de compuesto [106], que encuentra similitudes dentro del repertorio del tratado de Andrea Pozzo [107]. Sobre las pilastras monta un entablamento de rico efecto, sobre todo en lo que respecta a la cornisa, en la que se multiplican molduraje, alternado rectos y curvos, progresivamente escalonados y salientes, con los consecuentes contrastes de luz y sombra. No obstante, su atractiva apariencia depende en buena medida de los modillones que incorpora, de muy bello diseño con una voluta superior enrollada hacia dentro, a la que se superpone una cartela a manera de penacho. Por cierto, resulta curioso el hecho de que en los ángulos de los brazos del crucero la cornisa no recubre el listón cuadrado en esquina. Ello indica que la cornisa se sobrepuso con la reforma dieciochesca, que sin embargo mantuvo ese elemento de la construcción del siglo XVII.

Desde luego, tal configuración de pilastras y entablamento delata la importancia de la decoración en la renovación de la iglesia, conforme a lo propio del siglo XVIII. En realidad, salvo la construcción de la cúpula, esa renovación dieciochesca del interior del templo consistió fundamentalmente en la dotación de un nuevo aparato decorativo de yeserías, reconvirtiendo la imagen seiscentista en un espectacular despliegue que apunta hacia lo rococó. Junto a las pilastras y entablamento, se distribuyó por otras señalas de la arquitectura, como marcos de ventanas, pechinas y cúpula. Aprovechando

106 Aunque pudiera parece un derivado del jónico, lo contradice la falta de continuidad de la línea de las volutas, como bien reconoce F. J. de la PLAZA, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975, pp. 264-265.

107 Este tipo de capitel también aparece por entonces en algunos retablos. Por ejemplo, en la obra de Nicolás de Rueda, tal como señala de la Peña Velasco; artista que formó parte del taller de Jaime Bort en la fachada de la Catedral, en cuyo entorno pudo familiarizarse con modelos de este tipo. Utilizó el capitel en el retablo del Patrocinio de la parroquia de San Miguel, que se ha datado entre 1738 y 1739. El propio Rueda vuelve a utilizar este capitel en otro retablo del mismo templo, el de Ntra. Sra. de los Dolores, que se fecha en 1741. Y a semejanza de éste, José Ganga realiza en 1745 el que actualmente está dedicado a San José y con anterioridad a la Inmaculada –en origen de San Nicolás–, que obviamente tiene esa clase de capitel. Se remite a J. C. AGÜERA ROS, «Nicolás de Rueda, entallador y retablista, (act. 1728-1755): Nuevas obras en Murcia y Cartagena». *Imafronte* nº 3-4-5 (1987-88-89), pp. 415-431 y C. de la PEÑA VELASCO, *El Retablo Barroco…* ob. cit., pp. 80, 319-321, 330 y 351. Da la casualidad de que en estos retablos el capitel incorpora sobre las acanaladuras unas hojarascas, como se ha visto en Santa Clara, a diferencia de los capiteles de las portadas de San Nicolás, que llevan unas guirnaldas colgantes. Cabría suponer una relación con las obras cortesanas. De hecho, los capiteles de las grandes pilastras del Palacio Real llevaban originariamente, hacia 1738, frisos con acanaladuras (F. J. de la PLAZA, ob. cit., pp. 264-265. Ver también L. OLIVATO, «Giambattista Novello, un arquitecto paduano del siglo XVIII en la Corte de España. *Archivo Español de Arte* nº 188 (1974), lám. II).

la articulación radial de ésta, se conforma un deslumbrante conjunto, destacando especialmente las aparatosas composiciones que hay en torno a las ventanas ovales. Ofrecen todo tipo de caprichos, entre lo arquitectónico y lo ornamental, simulando unos marcos de perfiles continuamente quebrados y recortados. Incluso la principal, la del frente, incorpora un ostentoso blasón coronado con las armas reales —según corresponde a su vínculo con la Corona desde antiguo—, resaltado en oro, en contraste con el blanco de fondo, las gamas amarillentas de las líneas arquitectónicas y los grisáceos motivos ornamentales. Por encima de estas formaciones cuelgan pabellones con textiles, acentuando la radialidad de la cúpula. Las pechinas también lucen unas no menos aparatosas composiciones, apretándose distintos motivos, como volutas y estilizados follajes, además de unas «ces» rocallescas, que dan lugar a unas tupidas redes alrededor de los óvalos dorados que albergan pinturas de santos franciscanos —por su puesto, San Francisco y Santa Clara, que por su primacía ocupan las pechinas asociadas a la embocadura del presbiterio, además de San Buenaventura y San Juan de Capistrano—, que pudieran ser obra de Juan Ruiz Melgarejo [108]. Se completa esa trama con un cestillo ornamental que sirve de colofón, destacado en oro, un detalle que coincide con las pechinas de la iglesia de San Nicolás.

Tanto en esas decoraciones de la cúpula como en otras, caso de las ventanas del crucero, aparecen unas curiosas cartelas con espejos ovales flanqueadas por una especie de alas en «s», que se asemejan a otras que se ven en el retablo mayor de esa iglesia de San Nicolás, al igual que en el del templo de la Merced, apareciendo también en ambos casos las ristras colgantes de las pilastras o los textiles. Desde luego, la decoración de Santa Clara no deja de tener puntos comunes con lo que presentan estos retablos [109]. Y con ellos, con José Pérez Descalzo [110], un artista murciano relacionado con la Corte, incluso con la obra del Palacio Real [111]. Así pues, se caracteriza por una filiación con lo cortesano, de la misma manera que esos retablos [112], contrastando

108 Pintor que tuvo una importante actividad por la época, dejando su impronta en iglesias como la de Santa Ana (J. C. AGÜERA ROS, «La pintura del Monasterio de Santa Ana y la temática dominicana en la ciudad de Murcia». *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*. Catálogo Exposición. Murcia, 1990, p. 81) o la de San Nicolás (J. RIVAS CARMONA, *La parroquia…* ob. cit., pp. 29-30), en coincidencia con fray Antonio de San José, lo que no deja de ser revelador.

109 Sobre los mismos, ver C. de la PEÑA VELASCO, *El Retablo Barroco…* ob. cit., pp. 333-335 y 343-349.

110 Para su papel en San Nicolás se remite a J. B. VILAR, ob. cit., pp. 51 y ss. Asimismo J. RIVAS CARMONA, *La parroquia…* ob. cit., pp. 12 y ss. Llega a contemplar la realización de la traza del retablo por Pérez C. de la PEÑA VELASCO, *El Retablo Barroco…* ob. cit., p. 334. Respecto a la Merced, J. RIVAS CARMONA, «La iglesia de la Merced de Murcia: de las glorias barrocas al siglo XX». *En provecho de la Ilustración nacional. Tradición, ruptura y renovación en el patrimonio conventual español*. Murcia, 2023, pp. 235-248.

111 Sobre su actividad en el Palacio Real se remite a la siguiente bibliografía: F. J. de la PLAZA, ob. cit. Y. BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986 y M. L. TÁRRAGA, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*. Madrid, 1992.

112 Así reconocido en el caso del retablo de la Merced por C. de la PEÑA VELASCO, *El Retablo Barroco…* ob. cit., pp. 343 y 346.

con la obra de fray Antonio de San José, más en la tradición local[113]. Por tanto, hay distinguir entre lo más puramente arquitectónico y constructivo y lo específicamente ornamental, reflejando así una coexistencia de tendencias que es propia del arte murciano de ese tiempo.

La destrucción del templete de Caro obligó a labrar otro, que se concibió como un deslumbrante punto focal, ejemplo muy especial de la espectacularidad dieciochesca. Los gastos de renovación del templo deben ayudar a explicar el retraso en su realización, como de unos diez años. Su obra de talla y dorado se efectuaron entre 1754 y 1756, inaugurándose el 3 de marzo de este último año[114]. Se dispone como un tabernáculo de dos cuerpos decrecientes, el primero para la exposición eucarística y el segundo para la titular de la iglesia, rematándose en una cubierta bulbosa y gallonada, en la que se yergue una elegante Inmaculada, que bien refleja la maestría de Francisco Salzillo, al igual que otras imágenes del aparato, incluidos dos bellos ángeles adoradores que acompañan el trono de la exposición. Éste cuenta con un curioso artificio para permitir la visión del ostensorio o para proceder a su clausura. Se trata de una especie de ampolla articulada para llevar a cabo dicha operación, que pareció más oportuna que el sistema de puertas anterior.

El templete sobresale por su elegante arquitectura con columnas acanaladas de capiteles compuestos, entablamentos surcados por parejas de discretos modillones, fragmentos de frontón, volutas enrolladas o diferentes vasos, todo ello resaltado por el fino dorado. De gran delicadeza es a su vez la leve decoración rococó. Desde luego, constituye todo un logro de su autor, José Ganga Ripoll[115], uno de los principales retablistas del Barroco murciano, con obras tan relevantes como el retablo mayor de Santa Ana y el de la capilla del Rosario de Lorca[116], aunque su actividad no se redujo al retablo ya que asimismo se ocupó de decoraciones de yeserías, tal como llevó a cabo en Santa Ana y en San Nicolás[117]. Fue un gran acierto convertir un modelo de

113 Así pues, se va imponiendo una evolución fruto del impacto tanto de la presencia de José Pérez como de la obra del imafronte de la Catedral, en su caso con la presencia de Jaime Bort, como ya reconoció E. HERNÁNDEZ ALBALAJO, «Los templos…» ob. cit., p. 381.

114 Fundamental para este templete es el estudio de C. de la PEÑA VELASCO, *El Retablo Barroco…* ob. cit., pp. 388 y ss.

115 Así lo acredita la firma del propio artista, estampada en la parte superior de la obra y descubierta en una restauración llevada a cabo a partir de 1992 (V. SANTIAGO GODOS, «El Tabernáculo de Santa Clara la Real de Murcia: Proceso de Restauración y hallazgo de la firma del retablista Ganga». *Imafronte* nº 8-9 (1992-1993), pp. 369-378).

116 Noticias sobre el artista en C. de la PEÑA VELASCO, *El Retablo Barroco…* ob. cit., pp. 510-511. Para sus retablos, además de esta bibliografía y sus correspondientes apartados, ver C. BELDA NAVARRO, «Imaginería y retablística en el Monasterio de Santa Ana» *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*. Catálogo Exposición. Murcia, 1990, pp. 63-70 y P. SEGASDO BRAVO, «El retablo de la Capilla del Rosario de Lorca, obra de José de Ganga». *Imafronte* nº 3-4-5 (1987-88-89), pp. 401-413.

117 A. BUENO ESPINAR, ob. cit., p. 88 y J. RIVAS CARMONA, *La parroquia…* ob. cit., pp. 13-15.

Andrea Pozzo en esta espléndida máquina[118], que refleja la madurez de dicho artista y el acercamiento al final de su carrera al elegante estilo cortesano de los retablos mayores de San Nicolás y la Merced[119]. Así, por ejemplo, lo acredita el tipo de columna o la pareja de modillones[120]. De este modo no desdice de lo practicado en la decoración del templo, aunque supera a ésta en finura y calidad. No obstante, hay aspectos compartidos, incluso se repite en uno y otro caso algún motivo, como los modillones de la cornisa de la iglesia que aparecen también en el remate del tabernáculo.

De alguna manera, José Ganga Ripoll también se relaciona con las yeserías decorativas[121]. Incluso en ellas se advierte algún detalle muy propio del artista, como pudiera ser el cestillo de remate de las pechinas[122]. Él mismo lo utilizó de igual forma en San Nicolás y también en el retablo mayor que hizo para la iglesia de Santa Ana, en los pedestales de las columnas. Pero no sólo hay que considerar estos motivos compartidos, pues igualmente deben tenerse en cuenta aspectos tan característicos como las tramas abigarradas de retorcidas formas y abundantes volutas, tal como se ven en las pechinas, que además como también hiciera en San Nicolás incluyen superpuestos dos motivos iconográficos en sus correspondientes marcos, uno más figurativo y otro más simbólico, conjuntando así imágenes de santos y objetos litúrgicos. Así pues, Ganga trabajó en este templo, donde a su vez lo hizo fray Antonio de San José, repitiéndose de esta manera una presencia compartida que se constata en otras iglesias del fraile jerónimo, caso de santa Ana y San Nicolás. Esto refuerza la posible intervención de Ganga en los ornatos de yeserías, lo mismo que su autoría del templete, que sin duda se le encomendó por la sencilla razón de que ya era conocido en el monasterio y había trabajado para el mismo previamente.

Las obras dieciochescas afectaron también al monasterio[123]. Da testimonio de ello la construcción correspondiente al lado oriental del gran patio, entre éste y la iglesia[124]. Tiene dos cuerpos de ventanas y balcones, que se abren dentro de arcadas, que curiosamente se duplican, disminuyendo la interior, como si fuera una creación

118 Respecto a la inspiración en Pozzo ver C. de la PEÑA VELASCO, *El Retablo Barroco…* ob. cit., p. 390.

119 Tal evolución con un carácter rococó ya se ha señalado por C. de la PEÑA VELASCO, *El Retablo Barroco…* ob. cit., p. 390.

120 Así, se pone de relieve respecto al retablo de la Merced por C. de la PEÑA VELASCO, *El Retablo Barroco…* ob. cit., p. 390.

121 Y, por supuesto, su taller, del que ya hay noticias desde años antes, pues en 1729 se hace mención respecto al camarín de Santa Lucía, en la parroquia de San Bartolomé, que «se haría por él mismo y sus oficiales» (P. SEGASDO BRAVO, «El retablo de la Capilla…» ob. cit., p. 402).

122 Desde luego, parece que este artista impuso unos elementos característicos, incluso los capiteles de las pilastras pueden deberse a él, ya que los utilizó en el retablo de San José de la parroquia de San Miguel por el mismo tiempo, exactamente en 1745, o sea cuando se llevaban a cabo las yeserías de Santa Clara.

123 J. B. VILAR y M. J. VILAR, ob. cit., p. 343.

124 Debo manifestar mi gratitud a doña Julia Rabadán, antigua alumna Coordinadora de Guías del museo conventual, por llevarme en la dirección del siglo XVIII respecto a esta parte del monasterio.

románica. Su rotunda y repetitiva geometría enfatiza el papel de dichos vanos y les otorgan un carácter especial. El liso muro sólo presenta una esquemática arquitectura con listones a manera de pilastras de orden gigante y una sencilla faja plana entre los cuerpos, que se superpone a esos listones, una solución que asimismo se encuentra en el exterior de la iglesia de Santa Ana, en la parte de los brazos del crucero. También los arcos multiplicados recuerdan la disposición de la portada de este mismo templo. Evidentemente, una y otra circunstancia son suficientes para pensar en fray Antonio de San José. Por dentro se triplican los arcos que enmarcan los vanos, incorporando ese escalonamiento los pilares de apoyo, que llevan discretas molduras, como capiteles —muy parecidas a las que se aprecian en las galerías interiores del claustro de los Jerónimos o en las naves laterales de la iglesia de Santa Ana—, y unas pilastras cajeadas, adosadas a su centro; frente a ellos hay otros pilares semejantes con simples arcos, situados en medio de los espacios que en la actualidad sirven al museo conventual. Es una arquitectura sencilla, de claro carácter práctico, pero dignificada con un sentido artístico, cualidad que distingue la obra de fray Antonio de San José. Al respecto es importante la correspondencia de números y el sistema de proporciones, que por ejemplo incluye la relación 2:3 de la sesquiáltera, bien patente en los arcos del centro. También se observa que el arco exterior de los balcones duplica, en su caso. la anchura de los pilares.

Tras los difíciles tiempos de la Desamortización se conoce una etapa de cierta recuperación[125], que debe situarse en el contexto que acabará conduciendo a la restauración de la Provincia franciscana de Cartagena, en 1878[126]. Por lo que respecta al propio monasterio, éste contó con las iniciativas de decididos personajes. Así, debe reconocerse la competencia de la abadesa María del Rosario Orenes[127], que lo fue hasta 1874, o la labor del capellán y beneficiado de la Catedral don Francisco López Costa. Y desde estas circunstancias cabe contemplar una serie de realizaciones, a través de las cuales el siglo XIX dejó su impronta. En 1872 se hicieron dos nuevos retablos para el crucero, dedicados respectivamente a Ntra. Sra. de la Esperanza y a San Francisco, sustituyendo dos de los retablos barrocos que se llevaron a sendas capillas. De esos nuevos retablos sólo subsiste el del crucero del lado de la Epístola, que hoy preside una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, debida al escultor murciano Francisco Sánchez Araciel[128], quien también se ocupó del Crucificado del brazo del crucero

125 J. B. VILAR y M. J. VILAR, ob. cit., pp. 150-162.

126 P. RIQUELME OLIVA, «Restauración de la Provincias franciscana de Cartagena. El Colegio de Misioneros de Cehegín», en P. RIQUELME OLIVA (dir.), *Restauración de la Orden franciscana en España. La Provincia franciscana de Cartagena (1836-1878). El Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000). Historia del Arte*. Murcia, 2000, pp. 309-347.

127 J. B. VILAR y M. J. VILAR, ob. cit., pp. 160 y 259.

128 J. L. MELENDRERAS GIMENO, *Escultores murcianos del siglo XIX*. Murcia, 1996, p. 178.

del Evangelio. A continuación, entre 1873 y 1876, se procedió a una reforma de la iglesia, que se sabe afectó a las capillas y sus arcos de comunicación. Y aún prosigue la actividad en 1878, como testimonia la cruz de mármol blanco que en ese año se instala en el compás del monasterio[129]. Esto puede clausurar lo fundamental de la historia del monasterio, aunque no deben olvidarse las restauraciones llevadas a cabo en el siglo xx[130] y las nuevas funciones culturales de parte del monasterio, tanto con el museo conventual como con la sede de Fundación Cajamurcia, sus salas de exposiciones y otras dedicadas a distintas actividades, que deben tomarse como expresión de los signos de los tiempos.

129 Noticias sobre estas realizaciones decimonónicas proporciona la publicación contemporánea de J. FUENTES Y PONTE, ob. cit., pp. 59.

130 Ver *Paraísos perdidos*… ob. cit.

Hitos de devoción: Las ermitas urbanas, periurbanas y rurales de Mula en la Edad Moderna

Milestones of Devotion: The urban, peri-urban and rural hermitages of Mula in the Early Modern period

¶ Juan Fernández del Toro
Universidad de Murcia

Resumen: Este estudio analiza las ermitas urbanas y periurbanas de Mula durante la Edad Moderna como hitos devocionales integrados en un paisaje sacralizado. A partir de testimonios documentales, se examina su emplazamiento estratégico como parte de una red protectora frente a desastres y crisis sociales. El trabajo valora el modo en que estos espacios de culto articularon el territorio y contribuyeron a forjar la identidad colectiva de Mula.

Palabras clave: Mula; ermita; paisaje urbano; devoción; piedad popular.

Abstract: This study analyzes Mula's urban and peri-urban hermitages during the Early Modern period as devotional landmarks within a sacralized landscape. Based on documentary evidence, it examines their strategic location as a protective network against disasters and social crises. The paper assesses how these cult spaces shaped the territory and forged Mula's collective identity.Mula, hermitage, urban ladscape, devotion, Popular piety.

Keywords: Mula; hermitage; urban landscape; devotion; popular piety.

Introducción

Las ermitas constituyen uno de los elementos más significativos de la religiosidad en la Edad Moderna, tanto por su función cultural como por su capacidad para articular el territorio.[1] Lejos de ser simples edificios religiosos de menor entidad, estos espacios se configuran como auténticos hitos de devoción, insertos en la vida cotidiana de las comunidades y estrechamente vinculados a sus prácticas espirituales, sociales y simbólicas.

En este sentido, la ermita trasciende su dimensión arquitectónica, a veces de escaso interés, para integrarse en lo que la historiografía ha definido como paisaje sacralizado, es decir, un territorio en el que la presencia de lo religioso se materializa a través de un lugar, símbolos y prácticas que dotan de significado al espacio. Así, su localización —ya sea en el interior del núcleo urbano o en su entorno— no responde únicamente a criterios funcionales, sino también a lógicas de protección, memoria y apropiación simbólica del territorio.

Durante la Edad Moderna, estas construcciones desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo de la religiosidad popular al acoger prácticas como romerías, rogativas o celebraciones vinculadas a advocaciones concretas. Al mismo tiempo, su existencia y mantenimiento reflejan la implicación directa de la comunidad —vecinos, cofradías o instituciones locales— en la configuración de estos espacios de culto, en ocasiones al margen de los círculos estrictamente parroquiales.

De este modo, el estudio de las ermitas permite no solo identificar una tipología arquitectónica o devocional, sino también comprender cómo las sociedades del Antiguo Régimen organizaron su relación con el espacio, proyectando sobre él valores religiosos, identitarios y colectivos. En el caso de Mula, el análisis de estas construcciones ofrece una vía para reconstruir la articulación entre ciudad y su entorno, así como las formas en que la devoción se materializó en el paisaje urbano y rural en torno a Mula.

1 Los estudios de conjunto sobre ermitas en la Región de Murcia son escasos. Si bien existen estudios pormenorizados sobre ermitas concretas, apenas existen trabajos sobre el mapa de las advocaciones del territorio. Entre los trabajos existentes en este ámbito, cabe destacar las publicaciones sobre Murcia y el noroeste murciano: J. NADAL INIESTA, «Renovación de los centros espirituales en la Edad Moderna: Ermitas y conventos de Murcia». *Imafronte*, nº 19-20 (2007-2008), pp. 273-284 y E. DE LA OSSA GIMÉNEZ; M. C. LÓPEZ MARTÍNEZ, «Arquitectura popular religiosa en la comarca del noroeste: las ermitas». *Verdolay: Revista del museo Arqueológico de Murcia*, nº 4, 1992, pp. 237-244.

Contexto histórico y religioso

Tras la incorporación de Mula a la corona de Castilla en 1244,[2] el infante Alfonso, en nombre de su padre el rey Fernando III, consagró las dos mezquitas que existían en la ciudad islámica a Santo Domingo de Guzmán y a San Miguel Arcángel.[3] Ambos templos constituyeron las parroquias de la villa, a la cual dividieron de por mitad en sendas colaciones: la parte oriental pertenece a San Miguel y la occidental a Santo Domingo.

En época bajomedieval, se levantaron tres hitos religiosos extramuros. Dos de ellos en las inmediaciones de la villa, junto al camino Real de Murcia a Caravaca. Al este se encontraba la ermita de San Pedro, vinculada a un hospital regentado por la cofradía que daba nombre al pequeño templo. Al oeste, se construyó la ermita de Santa María de los Olmos, una devoción mariana local. El tercer hito, la ermita de San Sebastián, se levantó sobre un pequeño monte en plena huerta, a mitad de camino entre Mula y el río Pliego.

A grandes rasgos, ese fue el panorama que existió en la villa de Mula en el ámbito religioso hasta los inicios de la Edad Moderna, muy similar, aunque a una escala menor, al que presentaba la capital murciana.[4] Sin embargo, con la caída del Reino Nazarí de Granada, Mula, como el resto del Reino de Murcia, experimentó un crecimiento sin precedentes. Este desarrollo favoreció no solo un notable crecimiento económico, demográfico y urbanístico de la villa, sino también la intensificación de la ocupación del territorio.[5] En ese contexto, aparecieron nuevos hitos devocionales dispersos por la geografía local inmediata a la villa en un proceso de progresiva sacralización del paisaje.

Desde el punto de vista religioso, la evolución de Mula estuvo también condicionada por las directrices emanadas del Concilio de Trento, cuyas disposiciones impulsaron una mayor regulación de las prácticas devocionales y de los espacios de culto. Si bien las reformas reforzaron el papel de la parroquia como centro de la vida religiosa, también afectaron a las ermitas, integrándolas cada vez más en la estructura eclesiástica.[6] Paralelamente, se desarrolló una intensa religiosidad de carácter popular, canalizada a través de cofradías, devociones locales y celebraciones colectivas que encontraron en las ermitas un escenario propicio para desarrollar sus actividades.

---

2 J. F. JIMÉNEZ ALCÁZAR, «La incorporación de Mula a la corona de Castilla: de la conquista a la contienda castellano-aragonesa de 1296-1304». *Murgetana*, nº 118, 2008, pp. 9-35.

3 J. GONZÁLEZ CASTAÑO, M. MUÑOZ CLARES, *La iglesia de Santo Domingo de Guzmán*. Mula, 2000, p. 21.

4 J. NADAL INIESTA, ob. cit., 2007-2008, pp. 273-284.

5 J. GONZÁLEZ CASTAÑO, *Una villa del Reino de Murcia en la Edad Moderna (Mula, 1500-1648)*. Murcia, 1992, pp. 61-66.

6 J. NADAL INIESTA, *Arte y Contrarreforma en la ciudad de Murcia* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, Murcia, 2013.

De esa forma, las ermitas reflejan la participación activa de la comunidad local en la configuración del paisaje cultural y la sacralización del mismo.

En ese contexto, la villa de Mula experimentó importantes transformaciones del patrimonio religioso existente, pero también la implantación de nuevas infraestructuras devocionales que tuvieron lugar a lo largo de la Edad Moderna. Las parroquias sufrieron profundas renovaciones durante las épocas de esplendor vinculadas al Renacimiento y al Barroco. La de San Miguel incluso cambió de ubicación para instalarse desde finales del siglo xvi en la nueva plaza mayor, dejando libre el templo viejo, el cual acogió nuevas devociones en forma de ermita. En el último cuarto del siglo xvi se levantó el Convento de San Francisco, al que habría que sumar el Real Monasterio de la Encarnación, datado en el último cuarto del XVII, para completar los espacios monacales de la villa. Además, se documenta la aparición de nuevos hitos devocionales, en forma de ermitas, tanto en el interior del entramado urbano de la villa como en la huerta.

Las ermitas de mula y su entorno: identificación y localización

En ese escenario de crecimiento y reconfiguración del paisaje religioso, las ermitas adquirieron un papel destacado como elementos de articulación entre religiosidad, comunidad y territorio. Su estudio, a través de la identificación y localización de los distintos enclaves documentados, permite aproximarse a las dinámicas de ocupación, sacralización y apropiación simbólica del territorio en la Mula de la Edad Moderna.



Lámina 1. Plano de las ermitas de la villa de Mula y su entorno en la Edad Moderna. Fuente: el autor.

De la ermita de Santa María de los Olmos a la de Nuestra Señora de la Encarnación

Las primeras noticias sobre el templo de Santa María de los Olmos las aporta el padre Molina y Castro en su obra sobre el Real Monasterio de la Encarnación. En él, deja constancia de su existencia a mediados del siglo XIV: «*lo que puedo afirmar con instrumento auténtico, es que en nueve de Marzo de mil trescientos quarenta y tres, se hallaba ermita formada con su cementerio*» [7]. Es probable que ya existiera desde la segunda mitad de la centuria anterior, época que Torres Jiménez llama «la edad de oro de la devoción a la Virgen». [8]

No obstante, el cronista Sánchez Maurandi defendió la existencia del templo dedicado a la Virgen desde época visigoda y mantenida durante la dominación is-

7 A. MOLINA Y CASTRO, Crónica del religioso, observantísimo real monasterio de María Santísima de la Encarnación, religiosas franciscanas descalzas de la primera regla de Nuestra Seráfica Madre Santa Clara, fundado en la Ilustre, Noble, y Antigua villa de Mula, Diocesi de Cartagena, Reyno de Murcia. Murcia, Imprenta de Felipe Teruel, 1779, Tomo I, p. 80.

8 R. TORRES JIMÉNE, «La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII». *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, nº 10 (2016-2017), p. 23.

lámica,[9] aunque esta afirmación carece de respaldo documental o arqueológico. Probablemente, esta temprana datación responda al carácter legendario que Molina y Castro atribuye al origen a la imagen que dio lugar al templo: una figura femenina labrada en piedra que apareció bajo un olmo en el lugar donde posteriormente se erigió la ermita.[10] Con independencia de la antigüedad, procedencia u origen de la talla, esta fue interpretada como una imagen mariana, a la que se dio el sobrenombre de «los Olmos», originando así una devoción local.

Por su parte, el erudito muleño Gregorio Boluda del Toro, quien tuvo la oportunidad de estudiar la imagen, plantea como hipótesis más plausible que se tratase de una escultura romana, procedente de alguna villa cuyos restos se localizarían en las inmediaciones del lugar del hallazgo. En la década de 1670, la figura fue modificada, añadiéndole la caballera, mano izquierda y Niño sentado en su regazo, para asemejarla a las imágenes de la Virgen propias del barroco.[11] La destrucción de la imagen durante la Guerra Civil impide conocer con mayor precisión sus características.[12]

Nada conocemos de la ermita primitiva. Las noticias conservadas se refieren al templo reconstruido en el siglo XVI. Un elocuente documento, fechado en 1676 y compuesto a partir de testimonios reunidos con motivo de la fundación del Real Monasterio de la Encarnación, nos ha transmitido una somera descripción del edificio realizada por los maestros de obras Pedro González y Baltasar Álvarez:

> *«se compone de una nave con onçe capillas muy bien fabricadas todas con sus altares, una torre de piedra de sillería muy alta y ancha lo bastante cuyas paredes tienen de grueso diez palmos por lo bajo y rematan en seis por lo alto por dentro y por fuera toda de la dicha piedra con tres canpanas (sic) una mayor y dos medianas sin lesión alguna. Un coro mui capaz con sus órganos. Una sacristía muy adornada con un cuarto alto. Una portada de la dicha piedra de sillería con una ymagen de Nuestra Señora».*[13]

A ese testimonio se sumó el del pintor y dorador Juan Francisco de la Palma, quien había dorado recientemente el retablo del altar mayor de la ermita. Su declara-

9 A. SÁNCHEZ MAURANDI, *Historia de Mula*. Tomo I. Murcia, Tipografía San Francisco, 1955, p. 21

10 A. MOLINA Y CASTRO, ob. cit., tomo I, p. 12.

11 J. GONZÁLEZ CASTAÑO, «Los patronos de la ciudad de Mula», en R. MONTES BERNÁRDEZ (coord.), *Los patronos en la Región de Murcia.* Murcia, 2013, pp. 333-338.

12 Para conocer más destalles sobre la destrucción del patrimonio histórico-artístico religioso durante la Guerra Civil, consultar: J. FERNÁNDEZ DEL TORO, «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 de la ermita de Nuestra Señora del Carmen de la ciudad de Mula», en M. M. ALBERO MUÑOZ (coord.), *Coreografías de lo Sagrado: estrategias de representación en el patrimonio religioso español*. Murcia, 2025, pp. 149-160.

13 Archivo Histórico Nacional (AHN). Consejos, 26062, Exp. 16. *«Mula. Súplica que hace la villla a su Majestad para la facultad que pretende con fundar este combento*, fols. 94v y 95r.



Lámina 2. Alzado de la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación de Mula, s. XVII.
Fuente: AHN, Concejos MPD.3038.

ción aporta un dato de especial interés sobre la techumbre del templo, la cual estaba completamente policromada:

> *«a ydo a la dicha yglesia y visto y reconoçido los retablos y pinturas de sus capillas y lo pintado de la techumbre de toda la yglesia y quartos de la torre y a hallado que en todas las capillas ay sus retablos con sus pinturas y en el altar mayor un retablo nuevo que coje toda la altura del altar mayor reçién acabado de dorar y pintar por este testigo». 14*

14 *Ibidem*, fols. 95v y 96r.

La información literal se completa con un alzado meridional del templo (lám. 2). En él se representa la imagen de la titular del templo sobre la portada, quien para el último cuarto del siglo XVII era ya Nuestra Señora de la Encarnación.

Con la fundación del Real Monasterio de la Encarnación, la ermita de la Virgen de los Olmos, ya bajo la titularidad de Nuestra Señora de la Encarnación, dejó de funcionar como tal para pasar a ser la iglesia del monasterio. En 1721, el templo del siglo XVI fue derribado, tras ser reconocido por maestros de obras,[15] conservando la torre campanario.

La ermita de San Sebastián

Si bien no existen noticias sobre la fundación de la ermita de San Sebastián en Mula, tanto Sánchez Maurandi como González Castaño coinciden en datarla en el siglo XV.[16] No obstante, la primera referencia documental que hemos hallado es de 1524, cuando el Concejo sanciona al ermitaño que cuidaba de la ermita y que residía en la morada que en ella existía.[17]

Se trata de una devoción bastante extendida por el territorio murciano ya desde la baja Edad Media, a la cual se dedicaron ermitas en zonas tan cercanas a Mula del noroeste de la actual Región de Murcia como Cehegín, Caravaca o Moratalla.[18]

Para levantarla, se eligió un monte conocido como Cabezo de la Arena, ubicado en plena huerta al sur de la villa. Aunque no conocemos nada sobre su arquitectura lo suponemos de pequeñas dimensiones[19] y una sola nave, muy probablemente sin capillas laterales puesto que no existían en ella más tallas que «*una imagen de señor San Sebastián que hordinariamente (sic) está en el altar mayor de la dicha hermita yten otra ymagen pequeña de dicho señor San Sebastián en un tabernáculo de palo que es para los altares en que se pide la Semana Santa*». *20*

En sus primeros tiempos, la ermita dependió del Concejo, pues vemos como este es quien nombra al ermitaño que la ha de cuidar, como ocurre en 1527.[21] Sin embargo, terminó por fundarse una cofradía en la ermita bajo la advocación del

15 J.GONZÁLEZ CASTAÑO, M. MUÑOZ CLARES, *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, 1993. p. 74.

16 A. SÁNCHEZ MAURANDI, ob. cit., tomo II, p. 30 y J. GONZÁLEZ CASTAÑO, *Una villa…* ob. cit., p. 80.

17 Archivo Municipal de Mula (AMML). Acta capitular de 27-XI-1524.

18 E. DE LA OSSA GIMÉNEZ. «Una escultura de San Sebastián del siglo XVI en Cehegín (Murcia)». *Imafronte: revista de historia del arte*, nº 8-9, 1992-1993, pp. 313-317.

19 Atendiendo al vuelo de Ruiz de Alda, donde aparece el Lazareto que se levantó aprovechando los restos de la ermita, como se indica más adelante, las dimensiones de la planta (si es que se respetaron las originales del templo) eran de unos 8,50 por 21 metros aproximadamente, que ajustándose a varas castellanas podría equivaler a 10 x 25 varas (8,40 x 20,80 metros).

20 A. SÁNCHEZ MAURANDI, ob. cit., tomo II, p. 31.

21 AMML. Acta capitular de 12-X-1527.

titular, la cual asumió la regencia de la misma, nombrando cargos cada año por el día de San Sebastián. [22]

Durante la grave epidemia de peste de 1648, [23] dadas las condiciones de la ermita, alejada de la villa y en zona bien ventilada, funcionó como hospital para atender a los convalecientes. [24] Por cumplir esas mismas condiciones, en 1811 se estableció entorno a ella un camposanto para dar sepultura a los que perecieron por la fiebre amarilla, siguiendo las directrices de la Real Cédula de Carlos III, la cual decía que «*se aprovecharán para Capillas de los mismos cementerios las hermitas (sic) que existan fuera de los pueblos*». [25]

Pese a las obras realizadas en 1622 y en 1786, el pequeño templo de San Sebastián quedó en desuso en el siglo XIX, quizás tras ser utilizado su entorno como cementerio, pues el mismo año de 1811, cuando se funda el camposanto, es el último en que se anotan las rentas producidas por las propiedades adscritas a la ermita. [26] Tras su abandono comenzó su deterioro, llegando al siglo XX como una simple ruina de la que quedaban en pie apenas dos de sus muros. Estos fueron aprovechados para levantar un lazareto donde acoger a los enfermos de gripe española en 1918. [27]

De la ermita de San Pedro a la de la Purísima Concepción

Sánchez Maurandi documentó la existencia de un hospital de caridad en Mula desde el siglo XV. [28] Su fundación y regencia correspondió a la Cofradía de San Pedro, la cual levantó una ermita dedicada a su patrón y, junto a ella, un hospital para asistir a los menesterosos.

Ermita y hospital se construyeron extramuros, donde acababa la pendiente del cabezo en que está asentada Mula, al sureste de la misma. La ermita, dispuesta de este a oeste, estaba unida al hospital, ubicado perpendicularmente, de norte a sur, por un acceso junto a la cabecera de aquella. Al menos, esto es lo que se deduce del estudio de los hallazgos arqueológicos realizados en 2009 y 2016. [29]

---

22 Se conserva el «Libro de la Cofradía de San Sebastián» en el archivo de la Fundación CAM de Mula, el cual va desde 1604 hasta 1642.

23 J. GONZÁLEZ CASTAÑO, «El apocalipsis en Mula en la primavera de 1648». Áreas: revista internacional de ciencias sociales, nº 3-4, 1983, pp. 181-191.

24 J. GONZÁLEZ CASTAÑO, *Una villa…* ob. cit., p. 126.

25 Biblioteca del Banco de España, *Real Cédula de S.M. y señores del Consejo, en que por punto general se manda restablecer el uso de cementerios ventilados para sepultar los cadáveres de los fieles, y que se observe la ley 11, tit. 13 de la partida primera, que trata de los que podrán enterrarse en las iglesias; con las adicciones y declaraciones que se expresan.*

26 AMML. Caja 121, libro 2 de licencias y mercedes desde 1609 hasta 1637, 23-VI-1622 y SÁNCHEZ MAURANDI. A. ob. cit., tomo II, p. 32.

27 A. SÁNCHEZ MAURANDI, ob. cit., tomo I, p. 216.

28 A. SÁNCHEZ MAURANDI, ob. cit., tomo II, p. 25.

29 J. A. ZAPATA PARRA, «La restauración del convento de San Francisco: un ejemplo de recuperación del patrimonio cultural de Mula (Murcia)», en R. J. Payo Hernanz et al. (coord.), *XXII Congreso Nacional de Historia*

Durante el siglo xvi, la devoción a la Inmaculada Concepción se consolidó en los reinos hispánicos no solo como un fervor teológico, sino como un eje vertebrador de la asistencia social y sanitaria. Muchos hospitales de la época, concebidos bajo una mentalidad de caridad cristiana donde la sanación del alma era tan prioritaria o más que la del cuerpo, se pusieron bajo el patronato de la Virgen en su advocación concepcionista. En la práctica, esto se tradujo en la fundación de cofradías que gestionaban estos centros y en una presencia iconográfica constante en las capillas hospitalarias, donde los enfermos buscaban la intercesión de la Purísima para alcanzar su propia recuperación. En este sentido, aparecen o se refundan multitud de hospitales bajo la advocación de la Purísima Concepción por toda Castilla. En el reino de Murcia, tenemos ejemplos como el Hospital de Nuestra Señora de la Concepción, en Lorca, el cual asumió la labor de los tres hospitales que hasta entonces existían.[30] En el caso de Mula, donde ya existía un hospital con su ermita y una cofradía que lo regentaba, simplemente se cambió el titular de la asociación religiosa a mediados del siglo xvi, dejando atrás la devoción a San Pedro y asumiendo la de la Virgen.[31]

Fue en ese contexto, cuando, en 1547[32], comenzó a construirse otra ermita de grandes dimensiones, bajo la advocación de la Purísima, junto a la de San Pedro. No obstante, la llegada de la orden franciscana para establecer un convento de frailes en la villa supuso la desaparición del hospital donde se encontraba hasta entonces para, en su lugar y el de su huerto, cementerio y ermita, levantar el monasterio, aprovechando el templo de la Purísima Concepción recién construido.[33]

Para dar solución a la desaparición del hospital, se permutaron a la Cofradía de la Inmaculada Concepción los terrenos en que originalmente se iba a levantar el convento, ubicados al sur de la villa.[34] Así pues, se levantó un nuevo hospital que contó con una pequeña ermita donde se estableció la Cofradía de la Purísima Concepción, aunque parece que puesta bajo la advocación de la Soledad.[35] Hoy en día, el espacio de la capilla está transformado en salón de actos vinculado al Archivo Municipal de la ciudad.

---

del Arte. Burgos, 2019, vol. II, pp. 1505-1510.

30 En el reino de Murcia, tenemos ejemplos como el Hospital de Nuestra Señora de la Concepción, en Lorca, el cual asumió la labor de los tres hospitales que hasta entonces existían. Ver: M. GUERRERO ARJONA, «La sanidad en Lorca en el siglo XVI: el Hospital de Nuestra Señora de la Concepción». *Clavis* nº 4-5, 2008, pp. 125-157

31 J. GONZÁLEZ CASTAÑO, *Una villa…* ob. cit., p. 71.

32 Así queda recogido en un epígrafe existente en la clave del arco que daba acceso al templo por el sur.

33 AMML. Acta capitular de 14-IV-1581.

34 J. GONZÁLEZ CASTAÑO, «Puntualizaciones sobre la fundación del monasterio franciscano de la ciudad de Mula». *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, vol. 11, nº 20, 1995, pp. 417-432.

35 AMML. Acta capitular de 10-III-1605.

Las ermitas de Santa María Magdalena

En 1582, el Concejo de Mula poseía «*una hermita (sic) muy antigua en lo alto del cabezo de la Madalena (sic)*», la cual era muy conocida en toda Murcia «*porque mucha gente deste reino tenía y tiene grande devoción a la dicha ermita y acudían a ella a façer oración y otros sacrificios en el dicho lugar*».[36] Para ubicar el cabezo, y por ende la ermita, resulta muy elocuente un documento del siglo XVIII, el cual menciona «*el castillo que llaman de la Magdalena, mirando al mediodía, hasta los barrancos, cruzando la redonda del lugar de La Puebla*».[37] Se trata, sin lugar a dudas, del Castillo de Alcalá, ubicado en la Puebla de Mula.

Sin embargo, por encontrarse lejos de Mula, hacia 1580 se levantó una nueva ermita dedicada a Santa María Magdalena a la entrada de la villa. Desde entonces, la vieja ermita ubicada sobre el cerro de Alcalá quedó abandonada, por lo que los vecinos de La Puebla de Mula la solicitaron al Concejo para arreglarla y poner una nueva imagen de la santa.[38]

La ermita del castillo debió de ser abandonada cuando los vecinos de La Puebla sacralizaron la torre que existe dentro de la población, conocida popularmente como «ermita vieja» la cual dedicaron a la Soledad.[39] Respecto a la ubicación de la otra ermita existe cierta discrepancia; mientras que Sánchez Maurandi la localiza en el encuentro de los caminos de Caravaca y Pliego[40], es decir, al poniente de la villa, González Castaño lo hace al levante, junto al Camino Real de Murcia.[41] Un documento fechado a mediados del siglo XVII arroja luz sobre la controversia, ubicando, sin lugar a dudas, la ermita de la Magdalena al este de la villa:

> *«le fue siguiendo hacia el dicho hospital y después se retiró hacia la ermita de Santa Bárbara, saliendo a el camino de Librilla. Y le fue siguiendo por la ermita de la Magdalena. Y entró en esta villa en la esquina cerca de los guertos (sic) y donde estuvieron las guardas que es en la calle que viene de el horno de don Fernando Dato y allí se sentó como haciendo desprecio de su merced que viendo esto fue por la calle que dicen del Barranco y Postigos…».*[42]

El error de Sánchez Maurandi se debe a la interpretación de los restos de una ermita ubicada al oeste de Mula, en el encuentro de los caminos de Caravaca y Plie-

36 AMML. Acta capitular de 24-III-1582.

37 AMML. FMA, leg. 58, 12-XII-1721. *Autos hechos por el Alcalde Mayor para que se pase a reconocer y amojonar la Vereda Real de Alcalá*. Recogido en J. A. ZAPATA PARRA, *Evolución urbana de la ciudad de Mula en época andalusí (Siglos IX-XIII d. C.)* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, Murcia, 2023, p. 506.

38 AMML. Acta capitular de 24-III-1582.

39 J. A. ZAPATA PARRA, *Evolución urbana…* ob. cit., pp. 507 y 508.

40 A. SÁNCHEZ MAURANDI, ob. cit., tomo II, p. 7.

41 J. GONZÁLEZ CASTAÑO, *Una villa…* ob. cit., p. 76.

42 AMML. FMA, leg. 24-11.

go —cruce conocido como la Cruz del Poyo—, pues indica en su historia local que hacía pocos años que había desaparecido. Como veremos más adelante, la ermita a la que se refiere es la de San Antonio Abad.

La ubicación exacta de la ermita de la Magdalena debió de ser justo donde comienza el Camino Viejo de Murcia, en su encuentro con la calle de los Postigos —tras el Convento de San Francisco—, pues allí se colocó una cruz de piedra, que ya existía en 1559 [43], la cual paso a conocerse como Cruz de la Magdalena tras la construcción de la ermita. [44]

Las ermitas de Santa Quiteria y de Santa Bárbara

En 1525, los vecinos de Mula decidieron levantar una ermita dedicada a Santa Quiteria en plena huerta, al sur de la villa. Para ello, el Concejo señaló como lugar oportuno para «*que se haga e edefique la casa e hermita de señora Santa Quiteria en el cabezo de la Torrecilla en lo más alto del dicho cabezo*». [45] Lugar donde debió de existir alguna torre medieval que serviría como atalaya y refugio para los agricultores de la huerta inmediata.

Desde que se acuerda levantar la ermita en el cabezo de la Torrecilla no vuelven a aparecer noticias sobre el templo. Desconocemos si se llegó a levantar o simplemente quedó en una mera declaración de intenciones. Más bien parece esto último, puesto que en 1603 se levanta en el mismo lugar una ermita a Santa Bárbara, la cual consta en proceso de construcción. [46] Aún en 1605 sigue construyéndose, pero no consta la existencia de una ermita anterior de la que se aprovechen los restos, lo que nos lleva a pensar que la ermita de Santa Quiteria pudo no llegó a edificarse, como sí lo hizo la de Santa Bárbara.

Desconocemos cuando desapareció esta última ermita, no en vano tendemos a pensar que fue convertida en la capilla del cementerio del Sepulcro. [47] Teniendo como ejemplo lo ocurrido con la ermita de San Sebastián, convirtiéndola en capilla para asistir al cementerio establecido en su entorno a comienzos del siglo XIX, parece que con la de Santa Bárbara ocurrió lo mismo en 1830, cuando se fundó el cementerio del Sepulcro en el cabezo de la Torrecilla, [48] conocido desde entonces como cabezo del Sepulcro. Siguiendo las directrices de Carlos III, se aprovecharía una ermita ya

43 AMML. Acta capitular de 10-IV-1559.
44 AMML. Acta capitular de 06-VI-1743.
45 AMML. Actas capitulares de 31-XII-1525 y 04-VIII-1526.
46 AMML. 1924, libramientos 1598-1607, f. 95r y 95v, 23-VI-1603.
47 Consta documentalmente que el cementerio del Sepulcro contó con una capilla. AMML, GBT, Caja 10, libro 1, fol. 260.
48 AMML. Actas capitulares de 23-I-1830 y 12-VI-1830.

existente a las afueras de la población, pero al mismo tiempo cercana, para convertirla en capilla dentro del camposanto.

En el caso de que, en efecto, la ermita de Santa Bárbara funcionase como capilla del cementerio del Sepulcro, debió de desaparecer en 1921, cuando el camposanto fue completamente derribado y el monte desmontado por las obras del ferrocarril.

Las ermitas de San Antonio Abad

La necesidad de los muleños de protegerse contra los peligros que acechaban al hombre del siglo XVI llevó al Concejo a construir una ermita dedicada a San Antonio Abad y a San Roque en 1590. El lugar elegido para ello fue un bancal ubicado al oeste de la villa, junto a la Cruz del Poyo. [49] Se trataba del cruce de los caminos de Caravaca y Pliego y, además, una de las entradas a Mula, por ello contaba con la cruz de piedra referida. Y es justo allí donde Sánchez Murandi ubica una ermita *«que recientemente ha desaparecido»* [50], aunque parece errar al considerarla bajo la advocación de la Magdalena.

En cualquier caso, resulta interesante el que refiera su desaparición en un momento próximo y anterior a la publicación de su *Historia de Mula*, que vio la luz en 1955. Esto supone que el templo llegó en pie —al menos las ruinas del mismo— hasta el siglo XX. Así pues, consultando los dos planos urbanos existentes del siglo XIX en Mula, ambos ubican un pequeño edificio junto a la Cruz del Poyo. El mismo edificio, de aproximadamente unos 50 m2 de superficie, se puede apreciar en el vuelo de Ruiz de Alda. Por todo ello, establecemos como ubicación de la pequeña ermita dedicada a San Antonio Abad el cuadrante sureste del cruce donde estaba la Cruz del Poyo. Con respecto a la referencia a San Roque, pese a haberse previsto como cotitular de la ermita, puede que no llegara a consagrarse al mismo, en tanto que tendría ermita propia por aquellos años, como se verá.

Así, junto a las tres cruces que existían en las entradas de Mula: la Cruz de la Magdalena al sureste, la Cruz del Poyo al suroeste y el Humilladero al oeste, se levantaron ermitas —la Magdalena, San Antonio Abad y Santa María de los Olmos, respectivamente— que protegían a la villa de los males que le acechaban.

Por otro lado, resulta curioso que en 1843, cuando se pretende construir una balsa para aprovechar las aguas sobrantes del caño, en el Puente del Mercado, actual desembocadura de la calle del Caño, se dice que pretende hacerse en «*el edificio llamado de San Antonio*». [51] De esto podemos sacar dos conclusiones. La primera es que se trataba de una construcción que había estado dedicada a San Antonio pero que ya no tenía culto, de lo contrario no se nombraría como edificio, sino como ermita,

49 AMML. Acta capitular de 20-V-1590.
50 A. SÁNCHEZ MAURANDI, ob. cit., tomo II, p. 7.
51 AMML. Acta capitular de 07-VII-1843.

iglesia o similar. La segunda es que existieron dos ermitas dedicadas al mismo santo, cosa que no nos parece coherente en una villa de las dimensiones de Mula.

Quizás, la primitiva ermita de San Antonio, cuyas dimensiones eran muy reducidas, quedara pequeña y se decidiera construir otra de mayores dimensiones, eligiendo una nueva zona más céntrica, junto a la Plaza del Mercado. De ser así, la vieja ermita debió de ponerse bajo la advocación de algún otro santo, cuya identidad desconocemos. Puesto que no sabemos el momento en que desapareció la ermita de la Magdalena situada al este de Mula y que Sánchez Maurandi atribuye a ella la existente al oeste, puede que se trasladase la titularidad de la Magdalena a la primitiva de San Antonio Abad, quedando la nueva junto a la Plaza del Mercado para esta última advocación. Aunque esto es solo una hipótesis.

La ermita de San Roque y de Nuestra Señora del Carmen

Anteriormente ha quedado patente que la iglesia de San Miguel Arcángel fue trasladada desde su ubicación original, en el centro de la villa medieval, hasta la plaza pública creada en el siglo xvi. Aunque la construcción del templo fue un proceso muy lento, parece que hacia 1593 se hace el traslado de la parroquia, pese a que la nueva iglesia estaba inconclusa. [52] Dos años después, ante las constantes amenazas de peste, el Concejo ordena que se guarde fiesta el día de San Roque, santo patrón contra enfermedades contagiosas:

> *«hordenaron y mandaron por bia de boto solene o menor o como de derecho mejor aya lugar que todos los abitantes y moradores desta villa y sus aldeas que se hallaren en ella y sus términos sean obligados a guardar el dia y fiesta del bienabenturado San Roque perpetuamente».* [53]

En 1590, el Concejo ya había mostrado interés por este santo al ordenar la construcción de una ermita bajo la cotitularidad de San Antonio Abad y San Roque. [54] Sin embargo, desconocemos si llegó a intitularse también a este último. De lo que sí tenemos certeza es que el viejo templo de San Miguel, vacante al trasladar la parroquial a la nueva iglesia, se destinó a ermita y se puso bajo la advocación de San Roque. [55]

Sin embargo, no paso mucho tiempo para que los muleños sustituyeran la advocación del santo protector contra la peste por la de Nuestra Señora del Carmen, que

52 J. GONZÁLEZ CASTAÑO. *Aproximación a la historia de la ermita y Hermandad de Nuestra Señora del Carmen de la ciudad de Mula (Murcia)*. Mula, Imprenta La Muleña, 1991, p. 44.

53 AMML. Acta capitular de 15-VIII-1595.

54 AMML. Acta capitular de 20-I-1590.

55 J. MARTÍNEZ GARCÍA. *Memoria escrita por Juan Marínez García, Hermano Mayor de l 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*. Mula: Imprenta y Estereotipia de Pérez Hermanos, 1906, pp. 32 y 42.

debió de tener lugar en la primera década de 1600, puesto que en 1606 *«la imagen, ropas y joyas de Nuestra Señora del Carmen […] se había traído con limosnas y puesto en la ermita de San Roque»*.[56] Desde entonces, con las ampliaciones sufridas, el templo se ha mantenido hasta nuestros días con la titularidad de la Virgen del Carmelo.

La ermita de San Cristóbal

Cuando en 1669, el letrado Sancho Talón, a la sazón alcalde de Mula durante los años centrales del siglo XVII, se ocupó en tramitar la adquisición de ciertas propiedades colindantes a la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación con el fin de construir un monasterio para las clarisas, se valió de acuerdos anteriores del Concejo, cuando «*para la hermita (sic) de San Cristóbal el Concejo embargó las cassas que habían sido de Ayuntamiento y pósito*».[57]

Aunque no conocemos la fecha exacta en que la antigua sede del cabildo municipal se transformó en ermita, su conversión debió producirse entre finales del siglo XVI y los albores del XVII, en consonancia con el resto de templos analizados. Consta que el inmueble funcionó como pósito hasta 1573[58], lo que sitúa el inicio de su etapa sacra a partir de entonces.

Para ubicar aquella ermita, hoy convertida en vivienda particular, hemos de recurrir al Catálogo Monumental de España dedicado a Murcia que elaboró González Simancas. En él, el autor habla sobre un interesante muro de gran altura entre la calle del Carmen y otra vía, hoy ocupada por patios traseros de viviendas, conocida como «*callejón de S. Cristóbal*».[59] Además, en 1906, Martínez García, hermano mayor de la Hermandad de Nuestra Señora del Carmen, escribió lo siguiente:

> *«al Mediodía de la ermita del Carmen y separadas de ella por la calle del mismo nombre, hay unas casas pequeñas y viejas en las que aún hoy se conservan algunos restos de altares é imágenes de piedra que indican que aquel fue lugar destinado al culto cristiano, las que debieron constituir la ermita de San Cristóbal».*[60]

El inmueble al que alude es la vivienda en esquina ubicada al norte de la actual calle de las Zapas, junto a un estrecho graderío que conecta aquella con la calle del Carmen. Una fotografía datada a comienzos del siglo XX (lám. 3) permite ver el arco de ladrillo que daba acceso a un porche, hoy tabicado, que constituía la «*lonja vieja*»[61] y que antecedía a la que fue casa de ayuntamiento y que en 1669, funcionando ya

56 *Ibidem*, p. 42
57 AMML. Licencias y mercedes, caja 122, [13-X-1669], f. 236v
58 Ese año, el granero es trasladado al ayuntamiento ubicado en la cara norte de la plaza Mayor.
59 M. GONZÁLEZ SIMANCAS. Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia. 1905-1907. Cuadernos de Campo e Ilustraciones. Tomo IV. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 2000, p. 189.
60 J. MARTÍNEZ GARCÍA, ob. cit, pp. 32 y 33.
61 AMML. Acuerdo municipal de 02-XII-1523.

como ermita, seguía existiendo cuando se construye «*un puente en la acequia mayor donde desagua el porche de San Cristóbal*».[62]



Lámina 3. Fotografía de la antigua ermita de San Cristóbal ya desacralizada, c. 1900. Fuente: J.A. Zapata Parra, 2023.

En 1626, el vecino Esteban Osete solicitó al Concejo «*trasladar la ermita del Señor San Cristóval* (sic) *de la parte donde está, por no ser cómoda, acerca de la Fuensanta*».[63] Se pretendía, por tanto, sacar la ermita del entramado urbano y llevarla al este de la villa, donde comenzaba la huerta y podía levantarse otra de nueva planta capaz para los fieles que asistían a ella, por ser pequeña la que existía. No obstante, no llegó a materializarse el proyecto, pues como ha quedado expuesto, San Cristóbal continuaba siendo venerado en las viejas casas municipales.

62 AMM. Caja 1925, libramientos 1661-1683, libramiento de 23-VI-1669, f. 144v.
63 AMML. GBT, caja 1, libro 2, f. 179r.

El papel de las advocaciones

El despliegue de ermitas en la villa de Mula durante la Edad Moderna no responde a un crecimiento azaroso, sino a una necesidad profunda de la sociedad por dotar de un sentido trascendente al espacio que habitaba y protegerse ante los males que le acechaban. Cada advocación elegida funcionaba como un nodo de una red de protección que cubría tanto las necesidades espirituales como las urgencias materiales de la comunidad. Así, las advocaciones se estructuraban en torno a varias líneas de defensa.

La mayor amenaza para la estabilidad de la villa eran la enfermedad contagiosa, principalmente la peste, y el temor a una muerte inesperada sin confesión. Para combatirlas, la sociedad muleña contaba con un auténtico escudo hagiográfico formado por San Roque, San Sebastián, San Antonio Abad y San Cristóbal. Las tres primeras figuras constituían un tándem defensivo esencial: mientras San Roque y San Sebastián eran los abogados universales contra la peste[64], San Antonio Abad protegía contra enfermedades específicas como el «fuego sagrado». Por su parte, San Cristóbal, cuya presencia en el corazón de la villa no era casual, era venerado como protector contra la muerte súbita y «mala muerte», una devoción fundamental en la época, pues se creía que quien contemplaba su imagen no moriría ese día sin los últimos sacramentos.

Por otra parte, en una economía de base agraria, la intercesión divina era el único seguro frente a las catástrofes naturales. Santa Bárbara desempeñaba un papel crucial defendiendo a la población y a los campos de las tormentas y el rayo. A esta se sumaba de nuevo San Sebastián, a quien se invocaba no solo contra las epidemias humanas, sino también contra las plagas de langosta y otros males que asolaban los cultivos. Juntos, garantizaban la supervivencia de los muleños protegiendo el ciclo agrícola.

La protección se extendía también al ganado y la salud pública. San Antonio Abad, como protector de los animales, era fundamental para el mantenimiento de las bestias de labor. Esta labor se veía reforzada por Santa Quiteria, cuya intercesión era la defensa principal contra la rabia, una de las mayores preocupaciones sanitarias en el entorno rural. Por otro lado, la vertiente asistencial quedaba bajo el amparo de la Purísima Concepción, cuya advocación, ligada al hospital de la villa, velaba directamente por la salud y el cuidado de los enfermos y necesitados.

---

64 Es común hallar los patronazgos de San Roque y San Sebastián en templos de los siglos XV y XVI, a veces incluso como cotitulares de una misma ermita. Buenos ejemplos de ello son las ermitas de San Roque y San Sebastián de Lorca y de Yecla, en la Región de Murcia. Sobre el papel de San Roque y San Sebastián como abogados contra la peste, ver: R. SIGÜENZA MARTÍN. ««A san Roque invocamos para que la peste y los males pasen de lado». Reacciones, creencias y devociones en relación con la peste durante la Edad Media». *De Medio Aevo* vol. 11, nº 2, 18, 2022, pp. 175-192 y H. Carvajal González. «San Sebastián, mártir y protector contra la peste». *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 7, nº 13, 2015, pp. 55-65.

Finalmente, el mapa devocional de Mula permite rastrear la evolución de las tendencias religiosas. Mientras que Santa María de los Olmos personifica la devoción local por excelencia, íntimamente ligada al territorio, en el siglo XVII comenzó a ceder su hegemonía ante la pujanza de Nuestra Señora del Carmen, cuya difusión —impulsada por la reforma carmelitana de Santa Teresa de Jesús— transformó el panorama espiritual de la villa, principalmente en el culto a la Virgen, orientándolo hacia una devoción de carácter más universal. Finalmente, Santa María de los Olmos sería sustituida por Nuestra Señora de la Encarnación. Vemos, pues, como la sociedad pasa de tener predilección por sus advocaciones locales, a las universales difundidas durante el Barroco.

Conclusiones

El análisis documental realizado permite concluir que la villa de Mula contó con una red de ermitas que no solo cumplieron una función religiosa, sino que fueron ejes vertebradores del territorio y la sociedad. A lo largo de la Edad Moderna, se han identificado hitos significativos como las ermitas de San Sebastián, San Pedro, la Inmaculada Concepción, Santa María de los Olmos, Santa María Magdalena, Santa Quiteria, Santa Bárbara, San Antonio Abad y San Cristóbal.

De esta investigación se desprenden tres claves fundamentales:

- Distribución y funcionalidad espacial: Se observa una clara distinción entre los espacios de culto según su ubicación. Las ermitas urbanas, como San Cristóbal o la del Carmen, se integraron en la vida cotidiana de la villa. Por el contrario, las periurbanas y rurales (San Sebastián o Santa Bárbara, por ejemplo) adquirieron una dimensión simbólica y territorial, actuando como hitos en el paisaje y puntos de control sobre el medio natural.
- Red de protección hagiográfica: Las advocaciones no fueron elegidas al azar, sino que formaron un «mapa de seguridad» frente a las incertidumbres de la época. Funcionaron como un escudo contra epidemias, protección de las cosechas, sanidad animal y asistencia social.
- Evolución identitaria: El estudio refleja el dinamismo de la devoción muleña, evidenciado en el desplazamiento de cultos locales tradicionales, como Santa María de los Olmos, hacia advocaciones de carácter más universal y pujante en el Barroco, como Nuestra Señora del Carmen y Nuestra Señora de la Encarnación.

En definitiva, las ermitas de Mula constituyeron auténticos hitos de devoción que sacralizaron el paisaje, transformando el entorno físico en un espacio cultural cargado de significados colectivos. Este trabajo aporta una base documental para futuras investigaciones sobre el patrimonio sacro y la historia social de la comarca.

La visita pastoral como gobierno. El obispo Luis Antonio de Belluga en Caravaca y Cehegín (1711)

Pastoral Visitation as Governance. Bishop Luis Antonio de Belluga in Caravaca and Cehegín (1711)

¶ María del Mar Albero Muñoz y Manuel Pérez Sánchez
Universidad de Murcia

Resumen: El artículo analiza las visitas pastorales realizadas por el obispo Luis Antonio de Belluga en 1711 a El Salvador de Caravaca y Santa María Magdalena de Cehegín. A partir de la documentación de visita y de las fuentes jurídicas vinculadas a la Orden de Santiago, se estudia la intervención episcopal sobre espacios, objetos, rentas, fundaciones y prácticas parroquiales. Ambas visitas muestran la aplicación diferenciada de un mismo programa pastoral dentro de un régimen de jurisdicción concurrente.

Palabras clave: Obispo Belluga; Caravaca de la Cruz; Cehegín; Orden de Santiago; visita pastoral.

Abstract: This article examines the pastoral visitations conducted by Bishop Luis Antonio de Belluga in 1711 to El Salvador in Caravaca and Santa María Magdalena in Cehegín. Drawing on visitation records and legal sources related to the Order of Santiago, it analyses episcopal intervention in parish spaces, objects, revenues, foundations and practices. Both visitations reveal the differentiated application of a shared pastoral programme within a framework of concurrent jurisdiction.

Keywords: Bishop Belluga; Caravaca de la Cruz; Cehegín; Order of Santiago; pastoral visitation.

La visita pastoral fue, durante la Edad Moderna, mucho más que un mecanismo de vigilancia disciplinaria. A su paso quedaban sometidos a examen el edificio y sus dependencias, los altares, ornamentos y objetos destinados al culto, los libros parroquiales, las fundaciones piadosas, las rentas y la actuación de quienes tenían a su cargo la administración de todo aquel conjunto. De su estado dependían cuestiones tan distintas como la decencia de una ceremonia, la conservación de una memoria, el cumplimiento de una carga o la atención espiritual de los fieles. Trento, y después los sínodos y constituciones diocesanas, dieron a estas visitas una regulación precisa, haciendo de ellas uno de los instrumentos más eficaces para conocer la marcha de las parroquias y corregir cuanto pudiera introducir desorden en el culto, en la administración o en la asistencia debida a la feligresía.[1].

En la diócesis de Cartagena, las constituciones sinodales promovidas por Jerónimo Manrique de Lara regularon con particular precisión el desarrollo de estas visitas[2]. El recorrido comenzaba ante el Santísimo Sacramento y la pila bautismal, continuaba por los libros parroquiales, la iglesia y el cementerio, y alcanzaba después a curas y confesores, colecturías, beneficios, capellanías, sacristías, fábricas y hospitales. Nada de cuanto sostenía la vida de la parroquia quedaba, en principio, fuera de aquella mirada. De ahí la riqueza de una documentación en la que altares, ornamentos, alhajas, imágenes, reparaciones y dependencias del templo aparecen junto a rentas, obligaciones y personas, conservando muchas veces noticias que de otro modo apenas habrían dejado rastro. Para la Historia del Arte, esos mandatos permiten seguir no solo la presencia y estado de las obras, sino también el uso que se hacía de ellas y el lugar que ocupaban dentro del funcionamiento cotidiano de la iglesia[3].

Con el obispo Belluga, esta práctica se integró en un programa pastoral reconocible desde los primeros años de su gobierno diocesano. Apenas llegado a Murcia en 1705, solicitó a arciprestes y vicarios información sobre el estado moral, intelectual y material de las iglesias[4], temprana manifestación de una voluntad de conocimiento

1 P. PUEYO COLOMINA, «Las 'visitas pastorales': metodología para su explotación científica», en A. UBIETO ARTETA (coord.), *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas (actas de las VIII Jornadas)*. Zaragoza, 1993, pp. 215-270; A. MARCOS MARTÍN, «Religión 'predicada' y religión 'vivida'. Constituciones sinodales y visitas pastorales: ¿un elemento de contraste?», en C. ÁLVAREZ SANTALÓ, M.J. BUXÓ y S. RODRÍGUEZ BECERRA (coords.), *La religiosidad popular. II. Vida y muerte. La imaginación religiosa*. Barcelona, 1989, pp. 46-56; A. ANDREU ANDREU, «La visita pastoral como *instrumentum laboris* en la *cura animarum* de la diócesis de Cartagena. Una visión histórica desde la Edad Moderna hasta nuestros días a través de los mandatos de visita». *Scripta Fulgentina* nº 18 (1999), pp. 219-256.

2 *Constituciones sinodales de la Diócesis de Cartagena de 1583. Sínodo del obispo D. Jerónimo Manrique de Lara*. Ed. de A. IRIGOYEN LÓPEZ y J.J. GARCÍA HOURCADE. Murcia, 2005.

3 J.J. GARCÍA HOURCADE y A. IRIGOYEN LÓPEZ, «Notas sobre las visitas pastorales en la diócesis de Cartagena (Edad Moderna)». *Contrastes. Revista de Historia* nº 12 (2001-2003), pp. 267-269.

4 A. PEÑAFIEL RAMÓN, «Costumbres, moral, fieles y clero en la Murcia del Obispo Belluga». *Anales de Historia Contemporánea* nº 21 (2005), p. 203.



Lámina 1. JOHANN GASPARD SCHWAB (atrib.).
Retrato de Luis Antonio Belluga y Moncada.
Biblioteca Nacional de España, sign. IH/1027/1.

que después se prolongaría mediante edictos, cartas pastorales y visitas. Reforma de las costumbres, disciplina del clero, enseñanza de la doctrina y regularidad del culto fueron configurando un campo de acción en el que lo espiritual y lo material resultaban difícilmente separables. Las actuaciones de Caravaca y Cehegín en 1711 pertenecen a esa primera etapa de definición y consolidación. Cuatro años después, la recopilación de 1715, destinada a renovar disposiciones anteriores cuyo cumplimiento se juzgaba insuficiente, confirmaría la continuidad de aquel empeño y reclamaría expresamente la observancia tanto de los edictos generales impresos como de los mandatos particulares manuscritos de cada parroquia [5].

5 M. PÉREZ SÁNCHEZ, «El culto regenerado», en *Luis Belluga y Moncada: la dignidad de la púrpura*. Murcia, 2006, pp. 49-67; A. PEÑAFIEL RAMÓN, «Costumbres, moral, fieles y clero…» ob. cit., pp. 204-205.

Ese empeño dejó huellas muy concretas en las iglesias de la diócesis. En San Miguel de Murcia se mandó hacer en 1713 un lienzo de San Juan Bautista bautizando a Cristo para las inmediaciones de la pila y una concha de plata destinada a la administración del sacramento. Años después, en San Antolín, la visita alcanzó a la custodia, la ropa de sacristía, diversas piezas de plata, el archivo y el uso mismo de las alhajas parroquiales. No eran disposiciones aisladas. En todas ellas se advierte una misma preocupación por adecuar cada objeto a su función y cada espacio al ceremonial que debía acogerlo, de modo que la dignidad del culto dependía tanto de la suficiencia y estado de las piezas como de la forma en que ministros, ceremonias y lugares se relacionaban entre sí. [6]

El Salvador de Caravaca y Santa María Magdalena de Cehegín presentaban, además, una circunstancia que hacía especialmente delicada cualquier intervención episcopal. Ambas parroquias pertenecían, como es bien sabido, a un ámbito eclesiástico vinculado a la Orden de Santiago, cuyos privilegios y derechos habían dado lugar durante siglos a una relación difícil con los obispos de Cartagena. La actuación de la mitra había de desenvolverse, por ello, dentro de un marco en el que sus facultades coincidían con las del vicario santiaguista y, en determinados asuntos, con las de otras instancias interesadas en el gobierno y administración de aquellas iglesias. Buena parte de lo ocurrido en 1711 solo adquiere pleno sentido si se tiene presente esa superposición de competencias, pues sobre una misma parroquia podían proyectarse autoridades distintas y hacerlo, además, sobre cuestiones tan concretas como las rentas, las fundaciones, los espacios de culto o la disciplina de sus ministros [7].

La memoria jurídica de aquellas relaciones quedó recogida en privilegios, concordias, ejecutorias y memoriales que las partes utilizaron durante siglos para justificar el alcance de sus respectivas facultades. Especial interés ofrece el *Extracto del hecho de los autos, memoriales, instrumentos y demás papeles*, compilado años después de las visitas aquí estudiadas, cuando las controversias habían adquirido nueva intensidad [8]. Su utilización exige una lectura necesariamente retrospectiva. Permite reconocer los títulos y precedentes que las partes consideraban fundamento de sus derechos y reconstruir el entramado dentro del cual había de desenvolverse la actuación

6 J.J. GARCÍA HOURCADE y A. IRIGOYEN LÓPEZ, «Notas sobre las visitas pastorales…» ob. cit., pp. 281-283.

7 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.

8 *Extracto del hecho de los autos, memoriales, instrumentos, y demás papeles, que se han juntado para las instancias, que ha propuesto ante su Magestad, y la Junta Apostólica el Eminentissimo señor Cardenal Don Luis Belluga, Obispo de Cartagena [...] con la Orden de Santiago [...] sobre la Jurisdiccion Ordinaria Eclesiastica, y derechos correspondientes à ella, de las Vicarìas de Carabaca, Yeste, Segura, Veas, y Totana, que estàn en el distrito de dicho Obispado*. [s.l., s.a.], pp. 32-42.

episcopal, sin convertir la argumentación posterior en explicación inmediata de lo sucedido en 1711.

Era precisamente al descender desde ese entramado de derechos y competencias hasta la vida ordinaria de la parroquia cuando la concurrencia de jurisdicciones adquiría su dimensión más tangible. Espacios, objetos, rentas, fundaciones y documentos quedaban sometidos a decisiones que afectaban al culto, a la administración y al ejercicio de la autoridad. La jurisdicción alcanzaba así su verdadero significado cuando se hacía efectiva sobre las cosas y las prácticas que sostenían el funcionamiento de la iglesia, desde la fábrica y el ajuar litúrgico hasta la conservación de una escritura, la satisfacción de una memoria o la atención sacramental de los fieles.

Las visitas de 1711 permiten seguir con particular precisión ese proceso y situarlo dentro de la normativa cartaginense, del programa pastoral de Belluga y de las condiciones institucionales propias de las vicarías santiaguistas. No se pretende reconstruir aquí en toda su extensión el largo litigio mantenido entre Cartagena y la Orden de Santiago ni atribuir al obispo propósitos que la documentación no permite asegurar. Interesa comprobar qué hizo Belluga en El Salvador y Santa María Magdalena, qué necesidades encontró y sobre qué realidades proyectó su autoridad. Espacios de culto, bienes, rentas, obligaciones, ministros y prácticas quedaron comprendidos en unas actuaciones que muestran hasta dónde podía alcanzar, en la vida cotidiana de la parroquia, el ejercicio efectivo del gobierno episcopal.

Los límites de la mitra. Jurisdicción y visita en las vicarías santiaguistas

En 1711 Belluga visitó Caravaca y Cehegín, dos parroquias cuya vida institucional se hallaba desde hacía siglos condicionada por una compleja trama de derechos, privilegios, concordias y usos. La pertenencia del territorio a la diócesis de Cartagena convivía allí con una presencia santiaguista profundamente arraigada, sostenida por títulos antiguos y por una práctica que había ido dejando tras de sí una abundante memoria jurídica. Ejecutoria, composición y precedente no eran referencias lejanas ni simples testimonios del pasado, sino argumentos todavía vivos a los que recurrían unas y otras autoridades para afirmar sus propias facultades y contener las ajenas. Visitar una iglesia en aquellas tierras significaba, inevitablemente, entrar también en esa historia.

Los orígenes de la vicaría de Caravaca no pueden fijarse con entera seguridad. Se ha propuesto remontarlos al privilegio de Toro de 1344, por el que Alfonso XI entregó Caravaca y Cehegín a la Orden de Santiago con los derechos anteriormente vinculados al Temple, mientras otras interpretaciones han relacionado su definitiva condición de cabeza de vicaría con la incorporación de la administración de los maestrazgos

a la Corona a finales del siglo xv. Antes de entonces aparecen ya vicarios y noticias de bienes y beneficios relacionados con la institución, de modo que, al comenzar el Quinientos, la presencia de Santiago formaba parte estable del gobierno eclesiástico del territorio y condicionaba el ejercicio de determinadas facultades por los prelados de Cartagena[9].

Conviene por ello manejar con cautela el término «exención», demasiado amplio para describir situaciones que no fueron siempre iguales. Bajo una misma vinculación a la Orden convivían realidades jurídicas diversas. Caravaca, Moratalla, Bullas y Cehegín mantenían una relación particular con Santiago, como ocurría igualmente con Segura, Yeste y Beas, mientras Aledo, Totana, Cieza o el valle de Ricote respondían a configuraciones distintas. Esa variedad ayuda a entender la insistencia con que los litigios regresaban una y otra vez a privilegios concretos, antiguas composiciones, sentencias y ejecutorias. La antigüedad de los títulos no había resuelto las dudas sobre su alcance ni, sobre todo, sobre la manera en que debían hacerse efectivos cuando las competencias de la mitra y de la Orden coincidían sobre una misma iglesia[10].

Cartagena sostuvo sus pretensiones sobre la antigua demarcación diocesana, la reversión de derechos que entendía producida tras la desaparición del Temple y determinados ejecutoriales relacionados con Benedicto XIII. Frente a ello, Santiago acudió a privilegios apostólicos, provisiones regias y a una composición con la sede cartaginense que alcanzaría especial relieve en los escritos del Setecientos. Las *Observaciones histórico-canónicas*, nacidas en el seno mismo de la controversia, defendían que el vicario de Caravaca había conocido desde antiguo en primera instancia todo género de causas en virtud de los privilegios de la Orden y de aquella «composición antigua». Su naturaleza polémica obliga a manejarlas con cautela, aunque precisamente por ello permiten conocer con especial claridad la tradición jurídica sobre la que Santiago construía la defensa de sus derechos[11].

Uno de los ámbitos donde esa concurrencia se hizo más visible fue la visita. En 1571, el Concejo de Caravaca se negó a entregar al visitador episcopal, el licenciado José de Paredes, las cuentas de El Salvador y de sus ermitas. Cartagena respondió con un auto de excomunión contra la corporación municipal, mantenido durante ochenta días, hasta que un representante de la villa obtuvo en la corte una Real Provisión de Felipe II que ordenaba absolver al Ayuntamiento y reafirmaba sus derechos de patronazgo y su vinculación con Santiago. Lo disputado iba mucho más allá de una

9 G. SÁNCHEZ ROMERO, *La vicaría de la Orden de Santiago en Caravaca de la Cruz (Murcia) (s. XV-XIX)*. Caravaca de la Cruz, 2005.

10 G. SÁNCHEZ ROMERO, «La Vicaría de la Orden de Santiago…» ob. cit., pp. 71-98.

11 *Observaciones histórico-canónicas del Procurador General de la Orden de Santiago, sobre un manifiesto político-legal, en que se procura persuadir justa, y necessaria la violencia, con que el Obispo de Cartagena declaró incursos en censuras reservadas, al Vicario interino, y al Alcalde mayor de Caravaca, ambos Ministros de la misma Orden*. [s.l., s.a.].

cuestión formal. De aquellas cuentas dependían obras, reparaciones, salarios, luces, ornamentos y adquisiciones destinadas al culto. Examinarlas significaba intervenir en la administración material de la iglesia y ejercer autoridad sobre una parte sustancial de su funcionamiento.

La ejecutoria de 6 de septiembre de 1578 trató de dar forma jurídica a aquella convivencia. Su contenido impide considerar la vicaría como un territorio sencillamente sustraído a la acción episcopal, pues reconocía «a ambas dichas Partes, *acumulative*, la visitación», junto con la toma de cuentas de las iglesias y ermitas de la vicaría de Caravaca y otras materias jurisdiccionales. Quedaba así establecido un régimen de concurrencia cuyo ejercicio dependía de la naturaleza de cada asunto, del título invocado y de la autoridad que hubiese prevenido. Las disposiciones de 1590 desarrollaron aquel equilibrio mediante la presencia de ambos vicarios y la regulación de algunas de sus intervenciones. El marco jurídico estaba definido, pero su traducción práctica seguía exigiendo una continua delimitación[12].

Los conflictos posteriores muestran hasta qué punto esa definición permanecía abierta. Cuando Alonso Márquez de Prado acudió a Caravaca en 1618 para administrar la Confirmación, quiso aprovechar su estancia para «hacer visita» en la capilla y sagrario de la Vera Cruz. La oposición del Concejo dio paso a censuras contra alcalde y regidores y a la posterior intervención de las instancias reales. Lo decisivo no era únicamente el acto realizado, sino la condición bajo la que se presentaba. La Confirmación pertenecía al ministerio propio del prelado; el reconocimiento del sagrario podía ser leído dentro de otro ámbito competencial. Naturaleza de la actuación y título desde el que se ejercía quedaban estrechamente unidos.

Pocos años más tarde, la Vera Cruz volvió a situarse en el centro de una controversia. La muerte en 1629 del vicario santiaguista, licenciado Pizarro, coincidió con la permanencia de la reliquia en El Salvador con motivo del tradicional Baño. La intervención episcopal en el nombramiento de quien debía asumir interinamente aquella función provocó la reacción del Concejo, que decidió mantener la Cruz en la parroquial y suspender su traslado hasta la llegada de un sustituto de la Orden[13]. Custodia, itinerario ritual y autoridad se entrelazaron entonces alrededor de un objeto cuya excepcional significación devocional hacía especialmente visibles las consecuencias de cualquier decisión institucional.

Junto al derecho, el ceremonial ofrecía otro terreno donde las jerarquías adquirían forma inmediata. Sitiales, doseles, capas magnas, precedencias procesionales y reve-

12 G. SÁNCHEZ ROMERO, «La Vicaría de la Orden de Santiago…» ob. cit.; *Extracto del hecho de los…ob.cit.*, pp. 32-42.

13 I. POZO MARTÍNEZ, F. FERNÁNDEZ GARCÍA y D. MARÍN RUIZ DE ASSÍN, *La Santa Vera Cruz de Caravaca. Textos y documentos para su historia (1285-1918)*, vol. I. Murcia, 2000, p. 120.

rencias componían un lenguaje perfectamente comprensible para quienes compartían el espacio religioso. El lugar ocupado en el presbiterio, la posición asignada dentro de una procesión o la presencia de determinados atributos expresaban diferencias de rango que no necesitaban explicación para resultar visibles. Caravaca ofrece un episodio particularmente elocuente. En 1702, Bartolomé Rodríguez Espinosa, vicario episcopal y visitador, hizo colocar en el presbiterio de El Salvador una silla en posición preeminente, en el lado del Evangelio y por encima del lugar reservado al Concejo. La corporación municipal reclamó su retirada apelando a la costumbre. El simple desplazamiento de un asiento bastaba para alterar la lectura de las posiciones que concurrían dentro de la parroquia.

Belluga concedió desde los primeros años de su pontificado una atención semejante a los signos externos de la dignidad episcopal. En 1709 defendió en Murcia el uso de sitial y dosel en la ermita de la Concepción y su extensión a otras iglesias y ermitas de la diócesis. El Ayuntamiento consideró novedosa aquella pretensión; el obispo apeló al ceremonial episcopal y Felipe V terminó reconociéndole silla, dosel, almohada y los restantes atributos correspondientes a su rango. Esa firmeza respondía a una concepción elevada del ministerio, sustentada en la sucesión apostólica y en la dignidad de los primeros pastores. Los honores dirigidos a la persona hacían visible la condición del oficio[14].

Una manera tan exigente de entender la autoridad encontraba en las vicarías santiaguistas un entramado que obligaba a medir cada actuación. En 1704 y 1707 varios vecinos de Caravaca fueron llamados a Murcia para averiguaciones promovidas desde el obispado bajo penas y censuras, y el Ayuntamiento intervino invocando los privilegios de la villa y la primera instancia del vicario de la Orden. La argumentación concejil de 1707 insistía en la concordia y en la improcedencia, desde su perspectiva, de hacer comparecer en Murcia a quienes debían responder ante el vicario santiaguista. Los grandes principios jurisdiccionales descendían de ese modo a cuestiones tan concretas como el lugar ante el que debía comparecer una persona.

Aquel mismo año volvió a plantearse expresamente la visita. Según la documentación que Santiago utilizaría más tarde en su defensa, Belluga solicitó al presidente del Consejo de las Órdenes que se le cometiese la de las vicarías. Los defensores de la Orden convertirían después aquella petición en argumento, interpretándola como reconocimiento de que la facultad necesitaba comisión. La lectura pertenece a su es-

14 C. BELDA NAVARRO, «Vicedioses en la tierra», en M.C. DE LA PEÑA VELASCO y M. ALBALADEJO MARTÍNEZ (coords.), *Apariencias de persuasión. Construyendo significados en el arte*. Murcia, 2012, pp. 131-134.

trategia procesal y debe entenderse dentro de ella, pero el episodio revela la dificultad que seguía acompañando a la aplicación de las antiguas ejecutorias[15].

Sobre ese trasfondo debe entenderse la presencia de Belluga en Caravaca durante 1711. La documentación concejil permitía conocer su estancia con motivo de la administración de la Confirmación; la visita conservada en el Archivo Parroquial de El Salvador demuestra ahora que su actuación alcanzó una amplitud mucho mayor. Fábrica, bienes, rentas, clero, culto y asistencia espiritual quedaron comprendidos dentro de ella. Otros testimonios confirman además su permanencia en la villa durante aquellas semanas. Desde Caravaca escribía al Concejo de Murcia en septiembre a propósito de las dificultades encontradas para hacer cumplir sus disposiciones sobre los trajes, asunto que todavía ocupaba a la corporación murciana a comienzos de octubre. El dato permite fijar mejor la estancia del prelado, aunque nada autoriza a establecer una relación directa entre aquella controversia y la visita parroquial.

El recibimiento solemne que le dispensó la villa, incluidas las cruces tocadas a la Vera Cruz, convivió con el ejercicio efectivo de unas facultades cuyo alcance había sido discutido durante generaciones. Ceremonia y jurisdicción se encontraban, aunque no se confundían. La primera hacía visible la dignidad del obispo; la segunda se concretaba en actuaciones capaces de afectar a la administración y al funcionamiento cotidiano de la iglesia. La nueva documentación permite así matizar la interpretación que había relacionado aquella acogida con la posterior firmeza de Belluga y con un supuesto deseo de la feligresía de acogerse a una protección diocesana más inmediata. No es necesario atribuir al recibimiento un sentido que las fuentes no demuestran para reconocer la importancia de aquella presencia.

Las instrucciones cartaginenses ayudan a medir la amplitud de lo ocurrido. El recorrido visitador comenzaba ante el Santísimo y la pila bautismal y continuaba por los libros parroquiales, la iglesia y el cementerio, el clero y los fieles, la «buena composición» del templo, los objetos necesarios para el culto, las colecturías, beneficios, capellanías, sacristías, fábricas y hospitales. Bajo una misma actuación quedaban reunidos sacramentos, disciplina, administración y patrimonio. En las vicarías santiaguistas, cada uno de esos ámbitos podía encontrarse afectado, además, por derechos y responsabilidades de procedencia distinta.

Sagrario, pila, sacristía, ornamentos, archivo y fábrica adquirían así una significación que superaba su dimensión puramente material. Reconocer la reserva eucarística, disponer una reparación, examinar unas cuentas o fiscalizar una memoria piadosa formaban parte del repertorio ordinario de la visita, pero podían incidir de manera

15 *Observaciones histórico-canónicas…* ob. cit.; G. SÁNCHEZ ROMERO, «La Vicaría de la Orden de Santiago…» ob. cit.

diferente sobre las competencias existentes. Una llave, una escritura, una obra pendiente o un altar eran también lugares donde se hacía efectivo el gobierno de la parroquia.

Cehegín participaba de aquel universo santiaguista, aunque la documentación obliga a evitar una equiparación automática con Caravaca. La propia literatura jurídica de la Orden no describe siempre ambas situaciones mediante las mismas fórmulas. Mientras Caravaca y Moratalla aparecen calificadas como *nullius dioecesis*, una relación incorporada a las *Observaciones histórico-canónicas* se refiere a Cehegín mediante la expresión *nullius, seu Carthaginensis Dioecesis*. La ambigüedad del testimonio no basta para establecer un régimen distinto, pero sí aconseja prudencia cuando se trasladan a Santa María Magdalena particularidades conocidas para la vicaría caravaqueña.

Los escritos producidos durante los años siguientes permiten reconstruir retrospectivamente buena parte de aquel marco. Entre ellos ocupa un lugar principal el memorial elevado por el propio Belluga a Felipe V, en el que sistematizó los fundamentos de la jurisdicción que reclamaba sobre las vicarías y reunió los instrumentos con los que pretendía acreditarla[16]. Junto a él, las respuestas santiaguistas volvieron sobre la antigua demarcación de Cartagena, los privilegios pontificios y regios, las concordias, sentencias, ejecutorias y precedentes de actuación. Cada parte procuraba demostrar la continuidad de su posición y fijar el significado de actos antiguos susceptibles de interpretaciones diversas. Una visita, una colación o una intervención sobre un sagrario podían ser aducidas desde Cartagena como prueba de potestad reconocida y recibir desde Santiago una lectura fundada en la tolerancia, la excepción o el ejercicio de facultades que la Orden no consideraba controvertidas.

Las *Observaciones histórico-canónicas* muestran especialmente bien ese modo de razonar. Su procurador diferenciaba los actos vinculados a la condición episcopal, entre ellos la Confirmación y determinadas intervenciones sobre sagrario, santos óleos y pila, de aquellos otros que podían implicar jurisdicción ordinaria. El valor de cada precedente dependía así de la naturaleza que se le atribuyera. La ejecutoria de 1578 obliga, sin embargo, a encajar esas distinciones dentro de un régimen más complejo, porque la visitación acumulativa reconocida a ambas partes impide reducir la relación entre Cartagena y Santiago a una simple separación entre funciones pontificales del obispo y visita ordinaria de la Orden.

A esa memoria jurídica pertenece asimismo el *Extracto del hecho de los autos, memoriales, instrumentos y demás papeles*, compilado el 4 de noviembre de 1720 para informar a Felipe V y a la Junta Apostólica. La obra reunió pretensiones, ejecutorias,

16 L.A. BELLUGA, *Memorial que ofrece a su Magestad el Obispo de Cartagena Don Luis Belluga, de su Consejo, informando el Real ánimo de su Magestad de la omnímoda jurisdicción espiritual y eclesiástica, y demás derechos que le pertenecen en las Vicarías de Caravaca, Yeste, Segura, Veas de Segura del Orden de Santiago*. Murcia, Jaime Mesnier, [1717?].

sentencias, concordias y documentos relativos a las distintas vicarías. Su «Introducción y estado» sitúa en 1717 el inicio formal de determinadas controversias recogidas en la compilación y reproduce escritos de Belluga y de sus adversarios vinculados a aquellos meses. Para las visitas de 1711 posee un valor necesariamente retrospectivo, pues permite conocer cómo fueron seleccionados, ordenados e interpretados años después los títulos y precedentes que cada parte consideraba fundamento de sus derechos.

En ese proceso, el archivo adquirió un protagonismo difícil de separar del ejercicio mismo de la jurisdicción. Privilegios medievales, ejecutorias romanas, provisiones regias, concordias y testimonios de antiguas visitas y colaciones fueron consultados, copiados y reutilizados como prueba de una posesión histórica. En ese contexto se sitúa la noticia, transmitida por la argumentación santiaguista, de que Belluga habría afirmado haber localizado en 1716 determinados ejecutoriales entre los papeles de su cabildo. La Orden ironizó sobre el hallazgo y cuestionó que las pretensiones episcopales pudieran depender de un descubrimiento tan reciente. El episodio es posterior a las visitas aquí estudiadas, pero muestra con claridad la importancia que alcanzaba la documentación cuando era necesario reconstruir jurídicamente una posición sustentada en una práctica secular. Esa misma defensa santiaguista ofrece una imagen particularmente expresiva del alcance atribuido a sus vicarios. Al enumerar los actos que consideraba ejercidos por ellos desde antiguo, incluía la visita de iglesias, ermitas y hospitales, junto con capellanías, patronatos, testamentos y memorias piadosas; a ello añadía la toma de cuentas de sus rentas, la corrección de cuanto necesitase enmienda y la imposición de mandatos para su buen gobierno. La formulación, aun procedente de una fuente abiertamente polémica, resulta significativa porque muestra hasta qué punto la reivindicación jurisdiccional alcanzaba la administración de bienes, fundaciones y espacios de culto. La materia sobre la que después actuaría Belluga en 1711 pertenecía, por ello, al corazón mismo de las competencias que ambas partes discutían[17].

Caravaca añadía aún otra presencia institucional. El Ayuntamiento poseía derechos propios dentro de El Salvador y participaba activamente en la vida de la parroquia. El patronazgo, determinados intereses de fábrica, las ceremonias públicas y la representación de la villa le conferían una capacidad de intervención que no se confundía necesariamente con la de Santiago. La negativa a entregar las cuentas en 1571, los conflictos en torno a la Vera Cruz o la protesta por la silla de 1702 respondían igualmente a la defensa de esa posición concejil.

17 Archivo Municipal de Murcia (AMM), sign. 4-C-26(1). *Son tantas las instancias, las solicitudes y las alegaciones del Cardenal Belluga, para quitar á V. Mag. y á la Orden de Santiago las cinco Vicarias, que en la Diocesis de Cartagena tiene aquella Orden, que se ven violentados los Procuradores generales de todas a molestar á V. M. con otra nueva representacion, que dé luz a las vehementes quexas de aquel Prelado…* [s.l., s.a.], pp. 39-40.

De este largo proceso procedía el escenario jurisdiccional en el que tuvieron lugar las visitas de 1711. La ejecutoria de 1578 seguía proporcionando el fundamento de una visitación reconocida a ambas partes, mientras los conflictos posteriores habían mostrado hasta qué punto su ejercicio dependía de la naturaleza de cada actuación y de los derechos que concurrían sobre ella. Belluga actuaba desde un programa pastoral propio y desde una concepción firme de las responsabilidades episcopales, dentro de unas parroquias habituadas desde hacía siglos a desenvolverse entre autoridades diversas.

Es precisamente en la materialidad de la iglesia donde aquel equilibrio se hace más perceptible. Abrir un sagrario, reconocer los santos óleos, revisar una cuenta, ordenar una reparación, disponer sobre una capellanía o intervenir en la fábrica implicaba actuar sobre espacios, bienes y obligaciones sometidos a responsabilidades concretas. El presbiterio hacía visibles las precedencias; sagrario y pila concentraban funciones sacramentales; la sacristía reunía los objetos del culto; el archivo preservaba títulos y cargas; la fábrica transformaba rentas en arquitectura, reparación y ajuar. En esos lugares adquiría forma cotidiana una jurisdicción que, sobre el papel, podía parecer mucho más abstracta.

Los documentos de El Salvador y Santa María Magdalena permiten seguir, a partir de aquí, cómo ese régimen se proyectó sobre dos parroquias con necesidades y recursos propios. La cuestión deja entonces de pertenecer exclusivamente al terreno de los títulos y las ejecutorias. Fábrica, objetos, rentas, libros y servicio del culto ofrecen el terreno donde puede medirse con mayor precisión el alcance efectivo de la intervención episcopal.

El Salvador en 1711. La iglesia bajo la mirada del obispo

Cuando Belluga dejó escrito que había «reconocido la iglesia» de El Salvador[18], condensaba en una fórmula breve una actuación de alcance mucho mayor. Ante él compareció una parroquia todavía inacabada, afectada por la humedad, necesitada de intervenciones en sus espacios principales y sostenida por una economía cuyo desorden amenazaba con hacer irreconocibles derechos, rentas y obligaciones. Más allá del edificio se extendía un territorio amplio, sembrado de ermitas y pagos, donde la distancia respecto de la villa podía comprometer la asistencia religiosa. El recorrido

18 Las referencias documentales de los epígrafes 2 y 3 proceden, respectivamente, de las visitas pastorales de 1711 conservadas en Archivo Parroquial de El Salvador de Caravaca (APES). *Libro de desposorios* nº 6, 1701-1711, ff. 239r-262r, y Archivo de la Parroquia de Santa María Magdalena de Cehegín (APSMMC). *Libro de bautizos*, *marzo de 1708-enero de 1716*, ff. 132v-140r. Con el fin de evitar una reiteración excesiva de referencias, el contenido analizado y las citas textuales reproducidas en ambos epígrafes remiten a estos conjuntos documentales, sin indicación individualizada de folios.

del visitador avanzó así desde la fábrica y los objetos del culto hacia las cuentas, los censos y los libros, hasta alcanzar la propia distribución de la feligresía[19].

Las cifras consignadas por el prelado daban medida de esa amplitud. El Salvador atendía a 1.068 vecinos dentro de la villa y otros 444 en el campo, además de la población de confesión y comunión registrada en la visita. La parte construida resultaba insuficiente y era necesario concluir la fábrica, empresa que exigía algo más que una disposición episcopal. Belluga propuso acudir al Real Consejo de las Órdenes para obtener la providencia correspondiente y aplicar a las obras recursos de la encomienda, entonces vacante. Debía respetarse la planta existente y el maestro mayor del obispado intervenir en el planteo y reconocimiento de lo ejecutado. Desde el comienzo se hacía visible la particular condición institucional de El Salvador. El obispo podía señalar la necesidad e impulsar la solución, pero su cumplimiento obligaba a articular la intervención de la mitra, la encomienda, el Consejo de las Órdenes y la propia fábrica parroquial.

Tampoco lo ya levantado respondía plenamente a las exigencias del culto. Las tres naves, de treinta y dos varas de longitud por veintiocho de anchura, mostraban una cantería «muy renegrida» por la humedad acumulada. Belluga mandó blanquear el interior siguiendo un procedimiento practicado en otras iglesias del obispado, confiándolo a persona experimentada y procurando que la cal no ocultase la piedra ni sus juntas. La intervención pretendía limpiar y aclarar el espacio, preservando al mismo tiempo la presencia visible de la cantería y la lectura de sus juntas. La sacristía presentaba problemas semejantes. Oscura y ennegrecida, apenas recibía luz por una pequeña ventana que debía ampliarse mediante un arco ejecutado por cantero entendido. En la capilla mayor permanecía todavía el suelo de tierra y se ordenó pavimentarlo, incorporando gradas de jaspe encarnado; el retablo aguardaba asimismo su dorado, condicionado por la disponibilidad de recursos. Piedra, luz, pavimento y altar formaban parte de una misma necesidad de concluir el templo y dignificar sus espacios principales.

La inspección descendió desde la arquitectura hacia cuanto hacía posible el servicio litúrgico. Corporales, palias, bolsas de damasco negro, ornamentos funerarios, una patena, seis candeleros y una cruz para el altar mayor figuraban entre las necesidades señaladas. La dignidad del culto no se identificaba con una riqueza indiscriminada. Importaba que cada objeto fuese suficiente y apropiado para su función. En el vestuario debía colocarse un espejo y disponerse las oraciones prescritas para revestirse y para antes y después de la misa; junto al lavatorio habría de situarse la fórmula correspondiente. Objeto, espacio y gesto quedaban sometidos a una misma exigencia de corrección.

19 Sobre la evolución histórica y constructiva del templo, véase G. SÁNCHEZ ROMERO, *El templo de El Salvador, Caravaca de la Cruz (Murcia)*. Caravaca de la Cruz, 2003.

Especial severidad mostró Belluga con los vasos sagrados. Que los manipulasen sacristanes seglares le pareció «grave indecencia», de modo que el sacerdote de la primera misa debía prepararlos y el de la última recogerlos. El mandato permite precisar una noción de decencia que alcanzaba mucho más que el valor o el estado de conservación de las piezas. Comprendía también su uso y la condición de quien estaba autorizado a tocarlas.

Fuera de la parroquial, las ermitas ofrecían situaciones muy diferentes. La Encarnación carecía de retablo, aunque la villa conservaba limosnas destinadas a su realización y los vecinos habían manifestado su voluntad de contribuir. En la Soledad, la sacristía estaba maltratada y existía un mayorazgo obligado a repararla, por lo que la actuación episcopal buscó hacer efectiva una carga ya establecida. Más singular fue el reconocimiento del santuario de la Santa y Vera Cruz, cuya fábrica Belluga calificó de «decentísima». El altar destinado a la reliquia no correspondía, sin embargo, a la consideración de lo venerado. Se ordenó realizar una urna «muy preciosa de talla», coronada por la representación de la aparición de la Santa Cruz y destinada expresamente a procurar «la mayor decencia y culto de la Santísima reliquia». La intervención se concentraba en el dispositivo destinado a presentar y custodiar un objeto de excepcional significación devocional [20].

Nada de ello podía sostenerse sin una administración capaz de proporcionar recursos. Las cuentas mostraban alcances no ingresados, depósitos dispersos, capitales procedentes de censos redimidos fuera del lugar destinado a su custodia y créditos difíciles de reconstruir. El arca de tres llaves adquirió entonces una función central. Allí debían reunirse los caudales y realizarse entradas y salidas ante los tres claveros y notario. Su propio emplazamiento fue reconsiderado, pues desde el espacio situado bajo el coro pasaría a la sacristía una vez comprobadas cerraduras y llaves. En torno a aquel mueble se organizaba una administración que descansaba en la intervención conjunta de quienes compartían responsabilidad sobre los bienes parroquiales.

Más comprometida aún era la situación de los censos. La fábrica tenía pendientes más de veinte mil reales y parte de aquel capital se consideraba casi perdido porque habían dejado de identificarse con claridad las propiedades que lo garantizaban. Años sin reconocimientos habían ido separando crédito, escritura y bien hipotecado hasta poner en riesgo rentas todavía vigentes en derecho. Belluga encargó al licenciado Pedro Muñoz investigar las propiedades, recuperar los alcances e ingresar lo cobrado en el arca, remunerando sus diligencias según la dificultad. Para los capitales pro-

20 Para los elementos y objetos para custodia, exaltación y adorno de la venerada reliquia caravaqueña, véase I. J. GARCÍA ZAPATA y M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Significación histórica y material del patrimonio suntuario religioso y devocional de Caravaca de la Cruz: de la Edad Media al siglo XXI», en M. M. ALBERO MUÑOZ (coord.), *Coreografías de lo Sagrado: Estrategias de representación en el patrimonio religioso español*. Valencia, 2025, pp. 161-208.

cedentes de censos redimidos prefirió la adquisición de posesiones, buscando una forma patrimonial menos expuesta a la pérdida de información que había debilitado el sistema anterior.

Era precisamente en la fábrica donde la concurrencia institucional descrita en el epígrafe precedente adquiría una forma especialmente visible. Las ordenanzas de Santiago sirvieron a Belluga para recordar que los fabriqueros desempeñaban su cometido sin interés, como carga concejil; la villa intervenía en su elección y en la aprobación de las cuentas; Pedro Muñoz actuaba por comisión episcopal; determinadas operaciones requerían la participación de alguno de los dos vicarios. Las visitas futuras debían exigir, además, prueba de las diligencias practicadas antes de admitir partidas incobradas, procediese el examen del vicario de la Dignidad, del vicario de la Orden o de un visitador enviado por el obispo. La jurisdicción acumulativa adquiría así una expresión concreta, hecha de escrituras, llaves, caudales y responsabilidades compartidas.

Las cofradías participaban de problemas semejantes. Sus alcances, cuando alcanzasen determinada cuantía, debían ingresar en el arca de tres llaves con presencia de vicario y notario. Especial atención mereció la cera, cuya desaparición obligaba a retroceder veinte o treinta años, e incluso más, para identificar a los mayordomos responsables y procurar la restitución. Constituía una reserva destinada al culto y su pérdida afectaba directamente a su sostenimiento. Los cuadernos deteriorados habrían de sustituirse por libros más seguros y las elecciones de mayordomos celebrarse ante alguno de los vicarios o sus tenientes, procurando con ello la «quietud y unión» de la corporación.

Por debajo de aquellas deficiencias económicas aparecía un problema todavía más profundo, la pérdida de memoria institucional. Hospitales, ermitas, obras pías y fundaciones conservaban derechos cuya eficacia dependía de que siguiesen siendo reconocibles las propiedades, los linderos, los titulares y las obligaciones. Belluga respondió ordenando un libro becerro concebido con extraordinaria minuciosidad. Una resma de papel sin cortar debía dar lugar a un volumen dividido en secciones donde cada censo, memoria o posesión tuviese asiento propio. Principal, réditos, escritura de imposición, fecha, escribano, hipotecas, linderos y reconocimientos sucesivos quedarían consignados con espacio suficiente para futuras modificaciones. Las memorias recogerían fundador, número y modalidad de las misas, altar o capilla, días, vigilias, propiedades vinculadas y limosnas. El propósito aparece formulado por el propio obispo, pues todo debía quedar dispuesto para que «en los siglos venideros» no se perdiese censo, memoria ni posesión alguna.

Las capellanías recibieron un tratamiento semejante. Otro volumen reuniría fundador, misas, días, solemnidades, altar, bienes, censos, patronos y sucesivos capellanes, dejando hojas disponibles para nuevas incorporaciones y casillas donde cada titular firmase las celebraciones cumplidas. En la sacristía, una tabla mensual debía mostrar

las misas cantadas con indicación de día, solemnidad y lugar; otra recogería las cargas de las capellanías. La información conservada en los libros pasaba así al mismo espacio donde debía cumplirse, acercando archivo y práctica litúrgica.

Hasta la propia visita necesitaba asegurar su permanencia. Los mandatos de 1711 se estaban asentando en un libro ajeno a esa finalidad, circunstancia que llevó a Belluga a ordenar otro de media resma donde se copiase íntegramente la actuación presente y pudieran continuarse las futuras. Su custodia quedaría articulada entre ambos vicarios. Los cuadernos de fábrica debían coserse formando legajos y las cofradías abandonar papeles deteriorados en favor de libros estables. La escritura prolongaba la eficacia de obligaciones que debían seguir siendo reconocibles cuando hubiesen desaparecido quienes las conocieron de primera mano.

A partir de ahí, la mirada del visitador se extendió hacia el campo. La amplitud del término dificultaba la atención regular de quienes vivían lejos de la villa, y el recorrido por las ermitas próximas a La Junquera puso ante Belluga una consecuencia especialmente grave de aquella dispersión. Algunos vecinos habían muerto sin sacramentos porque el traslado a Caravaca se demoraba mientras la enfermedad parecía leve y, llegado el agravamiento, el camino resultaba ya demasiado largo. La distancia dejaba de ser una simple circunstancia geográfica para convertirse en un problema pastoral inmediato.

La solución consistió en organizar una ayuda de parroquia. Belluga reunió a los habitantes de La Junquera y de los lugares próximos, trató con ellos la conveniencia de contar con un teniente residente y acordó la forma de sostenerlo. El sacerdote administraría los sacramentos y celebraría dos misas los días festivos, una en La Junquera y otra, alternativamente, en las ermitas dependientes. Los vecinos contribuirían a su manutención y colaborarían en la futura construcción de una iglesia de mayor capacidad; entretanto, la ermita existente y su sacristía servirían para el culto y como habitación del ministro.

La erección quedó formalizada mediante la facultad que Belluga entendía recibida del derecho y del Concilio de Trento, preservando expresamente los derechos del cura propio de El Salvador. La nueva ayuda dispondría de un pequeño sagrario y de pila bautismal, y se concedió licencia para recoger limosnas en Caravaca, Bullas, Cehegín y Moratalla destinadas a la futura fábrica y a cuanto necesitase para su decencia. Al teniente correspondían bautismos, Penitencia, Eucaristía, Extremaunción, atención a los enfermos, entierros y la llevanza de libros propios de bautismos, feligreses y defunciones. Ministro, espacio, sacramentos y escritura quedaban reunidos en una organización destinada a dar estabilidad a la asistencia religiosa del campo.

Nueve años después, la visita santiaguista de 1720 permite comprobar que aquella necesidad pertenecía a una estructura territorial más amplia. Juan de Feloaga y Miguel de Perea recorrieron entonces las ermitas y oratorios del campo de

Caravaca, justificando su actuación por el deterioro de algunas fábricas, la insuficiencia de ornamentos, la pérdida o desvío de rentas y la necesidad de procurar «pasto espiritual» a unas poblaciones dispersas por «tan dilatados Campos». La Junquera aparece atendiendo a veintinueve casas y ciento cuarenta y una personas de comunión, distribuidas entre diversos cortijos, con fray Domingo Carpe como capellán y teniente del cura propio y con cáliz, misal y ornamentos suficientes para celebrar con decencia [21]. El testimonio no permite identificar sin más esta situación con el cumplimiento íntegro de lo dispuesto por Belluga, pero sí acredita la continuidad de una organización destinada a acercar ministros, sacramentos y doctrina a quienes vivían alejados de la parroquial.

También dentro de la villa era necesario reforzar el servicio parroquial. El cura propio estaba gravemente enfermo y un solo teniente no podía asumir todas las obligaciones, por lo que Belluga dispuso incorporar otro y repartir entre ambos el trabajo. Confesionario, doctrina, predicación, visita a enfermos, matrimonios, atención a las ermitas, vigilancia de escándalos y conferencias morales formaban parte de un ministerio cuya eficacia descansaba en la presencia efectiva del clero. Las reprensiones y multas dirigidas a tenientes, sacristán y maestro de capilla proporcionaban instrumentos concretos para exigir su cumplimiento.

La vida devocional reclamaba igualmente atención. La Escuela de Cristo se encontraba poco asistida y Belluga pidió una presencia mayor del clero, además de unas pláticas alejadas del exceso de artificio y de citas y más próximas a la «sencillez cristiana» que consideraba apropiada para conducir a los hermanos por el camino de la perfección. Recomendó a los sacerdotes participar en el Vía Crucis y dispuso en Nuestra Señora de la Soledad la disciplina tres días por semana durante la Cuaresma y diariamente en Semana Santa, al no existir otro lugar donde se practicase con regularidad.

La enseñanza de la doctrina debía alcanzar a muchachos, muchachas y a cuantos careciesen de instrucción suficiente. Su organización por barrios y ermitas respondía a la extensión del término. Durante una hora se alternarían lectura y preguntas destinadas a comprobar lo aprendido, acercando la catequesis a los lugares donde residían los fieles. Los domingos y festivos se manifestaría el Santísimo durante al menos una hora, con horario adaptado a las estaciones; una parte se dedicaría a lectura espiritual y otra a una plática sobre corrección de los vicios, ejercicio de las virtudes, oración mental y camino de perfección. Tras la reserva, un sacerdote recorrería las calles rezando el Rosario mientras otro permanecería en la iglesia con las mujeres. La prohibición de procesiones nocturnas y, de manera particular, de

21 I. POZO MARTÍNEZ, «La visita de 1720 a las ermitas y oratorios del campo de Caravaca». *Imafronte* nº 19-20 (2008), pp. 305-324.

la participación femenina en ellas formaba parte de esa regulación de tiempos y espacios de la práctica religiosa.

La cuestión jurisdiccional reaparecía expresamente en materia matrimonial. Belluga censuró la facilidad con que los vicarios dispensaban las moniciones y limitó esa práctica a casos de necesidad, dejando a salvo que semejante corrección pudiera utilizarse como reconocimiento de una facultad que no admitía en los términos pretendidos. La formación de los aspirantes al sacerdocio recibió una atención semejante mediante la elección de padre espiritual, la práctica de la oración, la frecuencia sacramental y la exigencia de informes rigurosos antes de acceder a órdenes superiores.

El 19 de noviembre de 1711 Belluga dejó la visita concluida, reservándose la posibilidad de «continuarla y fenecerla siempre que convenga». La fórmula resulta especialmente adecuada para unas disposiciones cuya eficacia dependía del tiempo. Concluir la fábrica, dorar el retablo, ejecutar la urna de la Vera Cruz, recuperar censos, formar libros, reorganizar capellanías y cofradías o consolidar La Junquera exigían responsables, recursos y comprobaciones sucesivas. La partida del obispo abría, más que cerraba, el periodo de cumplimiento.

Así, El Salvador aparece como una parroquia cuya continuidad dependía de la articulación entre realidades muy diversas. La fábrica necesitaba rentas y estas, escrituras y reconocimientos; las fundaciones precisaban libros que preservasen sus obligaciones; el culto requería ministros y objetos adecuados; el campo exigía una organización capaz de acercar los sacramentos. Sobre ese entramado actuaban mitra, vicarios, Orden, Concejo, encomienda, cofradías, patronos y administradores. Los mandatos de 1711 permiten comprobar cómo reconocer la iglesia significaba atender al templo y, al mismo tiempo, a la red material, económica, documental y territorial que hacía posible su funcionamiento.

Santa María Magdalena de Cehegín. Decencia, culto y memoria parroquial

Cuando Luis Antonio de Belluga llegó a Santa María Magdalena de Cehegín el 1 de noviembre de 1711, la visita comenzó con el ceremonial correspondiente a la dignidad episcopal [22]. El clero y el Concejo salieron a recibirlo, mientras los regidores sostenían el palio bajo el que avanzó hasta la parroquial. A la puerta, el cura ecónomo le presentó la cruz y el agua bendita; al son de la antífona *Sacerdos et Pontifex*, el prelado

22 Sobre la evolución histórica y constructiva del templo, véanse M. ÉCIJA RIOJA, «La iglesia de Santa María Magdalena jalona cinco siglos la historia de Cehegín». *Alquipir* nº 8-9 (1998-1999), pp. 48-79; J.M. ALCÁZAR PASTOR, «Iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Cehegín», en *XVI Jornadas de Patrimonio Histórico*. Murcia, 2005.

se dirigió al altar mayor, donde se recitaron los versículos y la oración acostumbrada. Tras recogerse, se revistió y celebró misa. Siguieron el reconocimiento del sagrario principal, la mostración del Santísimo al pueblo, el paso con capa pluvial al sagrario del comulgatorio, la visita de la pila bautismal y de los santos óleos y, finalmente, los responsos por las ánimas conforme al Ritual Romano. De nuevo ante el altar mayor y sentado en su sitial, escuchó la lectura del edicto de pecados públicos y exhortó a los fieles a observar cuanto allí se disponía. El recorrido desde la puerta hasta los principales lugares sacramentales situaba desde el comienzo la visita en una secuencia donde rito, espacio y ministerio episcopal aparecían estrechamente unidos.

La sacristía provocó uno de los juicios más severos del prelado. Belluga la encontró «indecentísima y falta de un todo», expresión cuya dureza se comprende al recorrer las carencias consignadas. Había que dorar una patena, un cáliz y un copón, dotando a este último de sus capitas de seda; hacer seis candeleros de azófar con su cruz, caldereta e hisopo del mismo metal, dos ciriales, aunque fuesen de madera dorada, y nuevas crismeras, pues las existentes resultaban demasiado pequeñas y fueron calificadas igualmente de «indecentísimas». Purificadores, piezas para el lavatorio, ocho albas, otros tantos amitos con puntas y cintas de seda, manteles para el altar mayor y una sobrepelliz completaban las necesidades más inmediatas.

La elección de los materiales permite precisar el sentido que Belluga concedía a la decencia. El azófar bastaba para candeleros, cruz, caldereta e hisopo, mientras la madera dorada resultaba adecuada para los ciriales. La exigencia descansaba menos en el coste que en la correspondencia entre la pieza, su uso y el lugar que ocupaba dentro del culto. Con los ornamentos ocurrió algo semejante. La ausencia de casullas blancas obligaba a utilizar las encarnadas durante todo el año, desdibujando la diferenciación cromática del calendario litúrgico. Se mandaron hacer tres blancas, dos moradas, dos negras y tres verdes, con estolas, manípulos y los complementos correspondientes. El terno blanco de damasco estaba consumido y el encarnado muy deteriorado; se necesitaban otro verde con su capa, una capa negra y un conjunto de mayor prestancia para las «fiestas clásicas», acompañado de frontal y paño de púlpito. Bolsas verdes y negras, mangas de cruz de distintos colores y un palio grande de damasco encarnado, destinado a sustituir al existente, pequeño, viejo e indecente, completaban aquella renovación. Belluga quería que en las solemnidades hubiese «alguna distinción». Tejidos y colores contribuían así a hacer visible la jerarquía del tiempo litúrgico, mientras dos misales, un Ritual, un breviario y los inexistentes libros de coro debían proporcionar el soporte escrito de las celebraciones.

Desde la sacristía, la inspección alcanzó la propia configuración del templo. El coro estaba dispuesto de tal modo que dejaba oculta tras de sí una porción considerable de la iglesia, convertida, según el mandato, en lugar donde los mozos podían

cometer «mil desenvolturas» con las mujeres que entraban. Clérigos y «seglares prudentes» habían advertido ya el inconveniente y solicitado su reforma. Belluga ordenó derribarlo y levantarlo en alto conforme a una traza anterior, aprovechando la piedra labrada y recuperando los materiales prestados para la denominada casa del Romano, cuyos herederos debían restituirlos dentro del plazo fijado. Las limosnas disponibles permitirían iniciar la obra mientras se conseguían medios para concluirla. La disposición arquitectónica había favorecido un uso incompatible con el comportamiento esperado dentro del templo y su corrección exigía modificar el espacio.

A aquella reforma del coro se sumaba la ausencia de órgano. Belluga recordaba que semejante instrumento podía encontrarse incluso en poblaciones de apenas un centenar de vecinos, mientras Santa María Magdalena carecía de él[23]. Los caños guardados en un arca con ese destino indicaban que el proyecto había sido concebido con anterioridad sin llegar a realizarse. Su aprovechamiento permitiría incorporar al templo un elemento estrechamente ligado a la solemnidad de las funciones y destinado a integrarse de manera estable en la vida litúrgica de la parroquia.

Más comprometida aún era la situación del altar principal, todavía sin retablo «ni malo ni bueno». Uno había sido comenzado, pero la falta de medios había detenido la obra, y la fábrica se encontraba en tal precariedad que, según el mandato, no podía costear «ni un real» de cuanto se le exigía. La villa debía representar sus necesidades ante el Real Consejo de las Órdenes y procurar una providencia que permitiera acudir a recursos de la encomienda. A ellos se sumarían otras rentas disponibles. La cofradía vinculada al santuario de la Virgen de la Peña tenía pendientes 8.885 reales debidos por particulares y otros 4.200 a cargo de la villa; al no necesitarlos entonces su ermita y hallarse la parroquial «faltísima de un todo», Belluga dispuso aplicar a la construcción y dorado del retablo cuanto pudiera recuperarse. El ecónomo percibiría un tres por ciento por las diligencias de cobranza y habría de activar las limosnas prometidas por los vecinos. La obra principal de la cabecera dependía así de recursos procedentes de la fábrica, la encomienda, la villa, la cofradía y la devoción particular.

Los altares confiados a las cofradías presentaban una pobreza semejante. Calificados de «indecentísimos», debían mejorarse conforme a las posibilidades de cada corporación. Belluga graduó cuidadosamente las soluciones, recurriendo a un pequeño retablo donde pudiera hacerse, a un cuadro de tamaño suficiente cuando los recursos no alcanzasen para ello y, en último término, a la pintura sobre el muro del espacio correspondiente. Un frontal al óleo podía sustituir varios frontales textiles y adaptarse a

23 La presencia de este instrumento en la parroquia en el transcurso del tiempo en M. ÉCIJA RIOJA, «La iglesia de Santa María Magdalena jalona cinco siglos la historia de Cehegín». *Alquipir* nº 8-9 (1998-1999), pp. 48-79; F.J. HIDALGO GARCÍA, «El órgano de la iglesia de Santa María Magdalena de Cehegín». *El Noroeste Digital*, https://elnoroestedigital.com/el-organo-de-la-iglesia-de-santa-maria-magdalena-de-cehegin/ [consulta: 23 de abril de 2026].

los colores requeridos; manteles, cruz, dos candeleros de azófar, campanilla y los demás elementos indispensables completarían el servicio. Hasta las esteras se adecuarían a las estaciones, de esparto en invierno y de junco en verano. La pobreza condicionaba la forma, pero no dispensaba de mantener el altar dispuesto con corrección para el culto.

La reforma alcanzó igualmente a quienes participaban directamente en las ceremonias. Solo había un niño de coro para ayudar a las misas y Belluga dispuso incorporar otros dos como acólitos. Cada uno recibiría cincuenta reales, una loba encarnada, sobrepellices renovadas periódicamente y tres pares de zapatos, además de participación en determinados derechos procedentes de bautismos y entierros. Su presencia se integraba en una regulación más amplia de las funciones. Las fiestas de primera y segunda clase debían contar con primeras y segundas vísperas y con tercia antes de la misa mayor; clérigos de órdenes mayores y menores estaban obligados a asistir y las ausencias serían sancionadas. En las misas cantadas y en las de cuerpo presente se utilizaría incensario, mientras los clérigos menores servirían la misa mayor, darían la paz y desempeñarían los ministerios correspondientes. La reiteración de las faltas podía llegar a pesar sobre una futura promoción a órdenes mayores.

Especial cuidado merecieron los vasos sagrados. Que un sacristán seglar preparase los cálices constituía para Belluga una «gravísima indecencia». El primer sacerdote que acudiese por la mañana debía disponerlos y el último recogerlos. El carácter del objeto exigía una práctica acorde con su condición y con el ministerio de quien lo manipulaba. La decencia alcanzaba al cáliz, pero también a las manos encargadas de disponerlo.

El funcionamiento de la parroquia dependía asimismo de la ordenación de sus tiempos. En los días festivos, numerosos clérigos acudían a las ermitas y dejaban Santa María Magdalena con pocas misas, concentradas además en las primeras horas. Belluga dispuso distribuirlas de manera que el servicio se prolongase durante la mañana. En los días laborables debía conservarse la misa mayor en horario semejante al festivo, aunque fuese rezada, facilitando la asistencia de quienes trabajaban. Las conferencias morales del clero, descuidadas hasta entonces, quedarían fijadas semanalmente, de ordinario los jueves y, si coincidía una festividad, los viernes. Parte de las multas impuestas por ausencia podía destinarse a la obra del coro, enlazando disciplina clerical y necesidad material mediante una disposición muy concreta.

Sobre el ecónomo recaía una responsabilidad particularmente amplia. Confesionario, visita a los enfermos y atención directa de la *cura animarum* formaban parte de un ministerio que Belluga quería ejercido personalmente. El recurso a religiosos regulares para determinados sacramentos fue censurado cuando existían sacerdotes seculares obligados a administrarlos. Bajo vigilancia quedaron asimismo los oratorios privados. Algunas licencias concedidas por enfermedad o impedimento permitían oír misa en casa a personas que poco después podían salir sin dificultad, circunstancia

que llevó al prelado a exigir al celebrante una comprobación prudente de la necesidad antes de oficiar en ellos.

La formación religiosa comenzaba desde edades tempranas. La doctrina cristiana se encontraba descuidada pese a mandatos anteriores y el ecónomo debía reunir a los muchachos por las tardes, convocándolos a son de campana. En torno a los siete años acudirían mensualmente a la parroquia para confesarse en comunidad, conservando libertad para elegir confesor; quienes estuviesen suficientemente preparados podrían recibir la Eucaristía. Los estudiantes de gramática seguirían una pauta semejante. Si el maestro era sacerdote, señalaría cada mes un día para la comunión y les administraría el sacramento; si era seglar, debía acompañarlos a la iglesia y permanecer con ellos durante la celebración. Doctrina, confesión y comunión ordenaban de ese modo la incorporación progresiva de los jóvenes a la vida sacramental.

Junto a las necesidades del culto y de la formación aparecía una fragilidad de naturaleza distinta. Censos, memorias y capellanías sufrían atrasos y pérdidas de información; algunos reconocimientos habían dejado de renovarse y comenzaban a desdibujarse los poseedores y los linderos de las propiedades. El ecónomo debía promover los despachos necesarios para recuperar las cantidades adeudadas y el colector conservar los nuevos reconocimientos. Agravaba la situación la inexistencia de un archivo parroquial estable, pues los papeles de las memorias permanecían en casa del propio colector. Belluga ordenó construirlo en la sacristía con fondos de la colecturía, restituyendo a la iglesia unas escrituras de las que dependían rentas, obligaciones y celebraciones.

Particular minuciosidad recibió el ordenamiento de las capellanías. Cada una tendría asiento propio en un libro donde constasen fundador, año de institución, escribano, propiedades y linderos, censos, patrono, capellán actual y número de misas. Al pie quedarían casillas destinadas a las firmas que acreditasen su cumplimiento y facilitasen la comprobación en visitas posteriores. El desorden alcanzaba proporciones considerables. Algunas misas se celebraban fuera de la iglesia, capilla o altar señalados por el fundador, práctica que Belluga calificó de «pecado mortal gravísimo» y castigó con excomunión mayor y multa destinada al Hospital de la Concepción. El lugar formaba parte de la obligación y el colector no podía admitir firmas correspondientes a celebraciones realizadas en otro sitio. El alcance acumulado, próximo a las quince mil misas según el documento, exigía además tablas y cuadrantes que ordenasen su cumplimiento. En la sacristía quedarían registradas las misas cantadas, los días señalados y las cargas de los capellanes, mientras las firmas de los eclesiásticos ocuparían las casillas previstas.

Todavía más amplio fue el sistema dispuesto para las memorias perpetuas. Varios libros reservarían una hoja para cada fundación, dejando espacio para noticias poste-

riores y organizando cuadrantes destinados a registrar su cumplimiento durante un horizonte que el documento prolongaba hasta cincuenta años. Fundador, fecha, bienes vinculados, poseedor actual, último reconocimiento, escribano, linderos modernos, número de misas y lugar de celebración componían la información exigida. El notario Joseph Patricio asumiría la tarea, remunerado por cada asiento, y los propios libros servirían para firmar las misas cumplidas. Herederos y nuevos poseedores tendrían que renovar los reconocimientos cuando desapareciesen quienes los habían otorgado anteriormente. La continuidad de la fundación dependía, en buena medida, de conservar reconocible su identidad a través del tiempo.

Esa preocupación alcanzó a la visita misma. Hasta entonces sus diligencias se introducían en el libro de bautismos y dejaban de estar fácilmente disponibles una vez completado y archivado el volumen. Belluga quiso que los mandatos permaneciesen *prae manibus*. Ordenó formar un libro separado, de siete manos de papel, copiar allí inmediatamente la visita de 1711 y autorizarla ante notario, dejándolo dispuesto para las inspecciones sucesivas.

La regulación alcanzó también a las prácticas devocionales. El Rosario no se rezaba diariamente en la iglesia ni recorría las calles durante los festivos con la regularidad ordenada anteriormente. El ecónomo y su teniente quedaron obligados a garantizarlo, directamente o mediante persona designada en caso de impedimento legítimo. En los días festivos se manifestaría el Santísimo Sacramento siguiendo una práctica que Belluga afirmaba estar extendiendo por las iglesias de la diócesis. La hora variaría según la estación y la exposición contaría con las luces prescritas. Parte del tiempo se dedicaría a lectura o plática espiritual encaminada a la «reforma de las costumbres» y al «camino de la perfección», concluyendo con el Rosario. Un sacerdote permanecería dentro del templo rezándolo con las mujeres y otro recorrería las calles. Alonso de Moya, Alonso Martínez Gil y Diego de Góngora figuraban entre los eclesiásticos encargados de las pláticas, con previsión de acudir a religiosos cuando fuese necesario.

Ese programa devocional exigía, a su vez, recursos concretos. La exposición del Santísimo consumía una cantidad apreciable de cera y Belluga determinó cómo debía sufragarse. Contribuirían los eclesiásticos seculares y se aplicarían a ese fin las multas satisfechas por quienes trabajasen en días festivos o por los clérigos ausentes de conferencias, vísperas, tercia o misa mayor. El sacristán recogería las porciones correspondientes. Culto, disciplina y economía quedaban así enlazados en una disposición destinada a asegurar la continuidad de una práctica que el obispo consideraba esencial para la reforma de las costumbres.

El 9 de noviembre de 1711 Belluga dejó la visita «por ahora», reservándose la posibilidad de continuarla cuando conviniese. Antes de concluir añadió la prohibi-

ción de distribuir fuera de la villa misas que pudiesen ser celebradas por sacerdotes del lugar y dispuso la lectura pública de los mandatos el primer día festivo. Durante aquellos días había recorrido los principales lugares sacramentales, la sacristía, el coro, el altar mayor y los altares confraternales; había atendido al órgano y al ajuar, regulado ministros y ceremonias, examinado la formación de niños y estudiantes y dispuesto mecanismos destinados a preservar capellanías, memorias y obligaciones.

Entre los criterios que recorren la visita, la decencia ocupa un lugar especialmente significativo. Su sentido no quedaba necesariamente ligado a la riqueza de los materiales, pues azófar, madera dorada o frontales pintados podían resultar plenamente admisibles cuando respondían adecuadamente al uso para el que estaban destinados. La exigencia alcanzaba al altar y sus ornamentos, al coro y su disposición, a los cálices y a quienes podían manipularlos, al vestido de los acólitos y a la diferenciación cromática de las celebraciones. Reformar el culto significaba procurar una adecuada correspondencia entre espacios, objetos, ministros y ceremonias.

Santa María Magdalena muestra así una aplicación especialmente intensa del programa pastoral de Belluga sobre la organización cotidiana del culto. Espacio, ajuar, ministros, celebraciones, instrucción religiosa, capellanías y memorias quedaron sometidos a una revisión conjunta, mientras fábrica, villa, encomienda, cofradías, colecturía, limosnas y sanciones proporcionaban los recursos necesarios para hacerla efectiva. En Cehegín, la reforma de la parroquia pasaba por recomponer las relaciones entre culto, administración, disciplina y memoria.

La visita como gobierno de la parroquia

En las actuaciones realizadas en 1711 a Caravaca y Cehegín se reconoce una concepción del episcopado que Belluga venía afirmando desde los primeros años de su gobierno diocesano. Pastorales, edictos y visitas habían configurado un programa atento a la disciplina del clero, la enseñanza de la doctrina, la corrección de las costumbres y la dignidad del culto. La recopilación promulgada en 1715 confirma la continuidad de aquel empeño. Belluga llegó, pues, a ambas parroquias con unos criterios pastorales ya definidos, cuya aplicación hubo de ajustarse a las condiciones particulares de cada iglesia [24].

Dentro de la tradición visitadora cartaginense quedaban reunidos bajo una misma actuación personas, edificios, bienes y prácticas. En las vicarías santiaguistas, esa amplitud adquiría una dificultad añadida, pues la acción episcopal debía desenvolverse dentro de un régimen de competencias concurrentes. La ejecutoria de 1578 había reconocido una visitación acumulativa, mientras la experiencia

24 A. PEÑAFIEL RAMÓN, «Costumbres, moral, fieles y clero…» ob. cit., pp. 203-205; M. PÉREZ SÁNCHEZ, «El culto regenerado…» ob. cit., pp. 49-67.

posterior había demostrado que su ejercicio dependía de la naturaleza de cada actuación y de los derechos que sobre ella podían concurrir. La visita pastoral se desenvolvía así dentro de un orden compartido en el que la potestad episcopal adquiría forma concreta al intervenir sobre realidades sometidas a responsabilidades diversas [25].

Caravaca y Cehegín muestran con claridad cómo unos mismos principios podían adquirir formas distintas al enfrentarse con realidades parroquiales diferentes. En El Salvador, la amplitud de la feligresía, el estado todavía inconcluso de la fábrica, la administración de los recursos y las necesidades de una población extendida por el campo llevaron buena parte de las disposiciones hacia cuestiones relacionadas con la arquitectura, la economía y la organización territorial de la *cura animarum*. En Santa María Magdalena adquirieron mayor relieve el orden del culto, el ajuar, la actuación de los ministros y la conservación de las obligaciones vinculadas a capellanías y memorias. Las diferencias no nacían de criterios pastorales opuestos. Respondían a la distinta situación de unas iglesias sobre las que el obispo aplicaba principios semejantes atendiendo a lo que encontraba en cada una de ellas.

Entre esos principios, la decencia ocupó un lugar fundamental. No estaba necesariamente unida a la riqueza de los materiales ni exigía siempre magnificencia. Dependía, ante todo, de que cada objeto respondiera convenientemente a su función, encontrara acomodo en el espacio para el que había sido destinado y sirviera con propiedad a la ceremonia. El azófar o la madera podían resultar suficientes cuando cumplían dignamente su cometido, mientras una pieza valiosa dejaba de satisfacer las exigencias del culto si se encontraba deteriorada, era utilizada de manera impropia o quedaba confiada a quien no debía manipularla. La misma preocupación alcanzaba a los altares y sus ornamentos, a los vasos sagrados, a las vestiduras litúrgicas, al coro y a la distribución de los ministros. Buena parte de aquella regeneración del culto consistía precisamente en restablecer el orden que debía existir entre las cosas, los lugares y los actos para los que unas y otros habían sido concebidos.

Parecida atención mereció la escritura, porque de ella dependía la continuidad de muchas de las obligaciones que sostenían la vida parroquial. Censos, fundaciones, capellanías y memorias solo podían conservar plenamente su eficacia mientras siguieran siendo conocidas las propiedades, las rentas y las cargas que habían dado origen a cada una de ellas. Libros, reconocimientos, tablas y archivos protegían aquella memoria frente al deterioro de los papeles, la pérdida de noticias y el simple paso del tiempo. Incluso la forma en que se copiaron las visitas de 1711 resulta significativa. En Caravaca quedaron asentadas en un libro de desposorios y en Cehegín en otro de bautismos,

25 *Extracto del hecho de los autos…* ob. cit., h. 32-42.

circunstancia que explica mejor la decisión de Belluga de disponer para lo sucesivo de volúmenes específicos donde los mandatos pudieran permanecer localizables y ser consultados cuando fuera necesario. El documento dejaba así de ser una simple memoria de lo ocurrido durante la presencia del obispo. Conservado, reconocido y nuevamente leído, prolongaba la eficacia de aquello que se había ordenado.

Por eso los objetos y espacios que aparecen una y otra vez en estas visitas no pueden considerarse un aspecto secundario de la acción pastoral. La fábrica de la iglesia, el altar, una reliquia, un ornamento, un arca, una escritura, una renta o un libro pertenecían a la compleja red de medios con los que la parroquia podía cumplir sus obligaciones. Reparar una cubierta, asegurar el cobro de un censo, preservar un documento, completar el ajuar litúrgico o facilitar los sacramentos a quienes vivían lejos del núcleo parroquial respondían a problemas diferentes, aunque todos afectaban a la capacidad de la iglesia para atender a sus fieles. Culto, administración y gobierno acababan encontrándose así en realidades aparentemente tan distintas como una pieza de plata, una cuenta de fábrica o un libro guardado en el archivo.

Las visitas de 1711 permiten, finalmente, contemplar la manera en que el programa pastoral de Belluga adquiría forma al entrar en contacto con iglesias sometidas a necesidades materiales y equilibrios institucionales propios. El obispo reconoció edificios y objetos, corrigió prácticas, procuró asegurar rentas y obligaciones, intervino en la distribución de los ministros y quiso que sus disposiciones continuaran siendo conocidas después de su marcha. Visitar suponía conocer la parroquia a través de todo aquello que hacía posible su funcionamiento y actuar allí donde ese equilibrio mostraba alguna insuficiencia. Así, en Caravaca y Cehegín, la visita revela una forma de gobierno que encontraba en la parroquia su verdadera medida, entendida como una realidad sostenida por espacios, bienes, recursos, ministros, documentos y prácticas cuya adecuada articulación hacía posible la continuidad del culto y la atención de los fieles.

Intervenciones de Pedro Pagán en obras del Ayuntamiento de Murcia y de la Diócesis de Cartagena

Pedro Pagán's involvement in works commissioned by Murcia city Council and the Diocese of Cartagena

¶ Enrique Camacho Cárdenas
Universidad de Sevilla

Resumen: Pedro Pagán desarrolló su trayectoria profesional como maestro de alarife en el antiguo Reino de Murcia durante el segundo cuarto del siglo XVIII, desempeñando distintos cargos e interviniendo tanto en obras civiles como religiosas. Este estudio ofrece una aproximación a las actuaciones del maestro ya destacadas por la historiografía y aporta, al mismo tiempo, nuevas noticias sobre su participación en diversos proyectos, especialmente durante la década de 1730. El conjunto de estas intervenciones permite poner de relieve la intensidad, variedad y alcance de su actividad dentro del panorama artístico murciano de la época.

Palabras clave: Pedro Pagán; Murcia; arquitectura; siglo XVIII.

Abstract: Pedro Pagán pursued his professional career as a master builder in the former Kingdom of Murcia throughout the second quarter of the eighteenth century, holding various positions and taking part in both civil and religious projects. This study aims to provide an overview of the master builder's interventions that have been highlighted in the historiography, while also bringing to light other instances of his involvement, chiefly dating from the 1730s, which attest to the intense and diverse nature of his activity within Murcia's artistic landscape at the time.

Keywords: Pedro Pagán, Murcia, Architecture, 18th Century.

Entre los artífices que desarrollaron su actividad en el Reino de Murcia durante el segundo cuarto del siglo xviii, Pedro Pagán fue uno de los requeridos habitualmente por las autoridades civiles y religiosas. Su presencia en la historia constructiva de palacios, conventos, parroquias, obras públicas y otros proyectos urbanos refleja una intensa y variada actividad que se extendió, fundamentalmente, a lo largo de las décadas de 1730 y 1740. Su valoración como profesional en el ámbito de la arquitectura se evidencia mediante una continua participación en proyectos tanto dentro como fuera de la ciudad de Murcia. Su nombre aparece ligado, en muchos casos, al de otros maestros que, de manera conjunta, participaron en labores de inspección, tasación, realización de informes y presupuestos, tareas de diseño, reparación y ejecución de obras municipales y del Obispado de Cartagena. La investigadora De la Peña Velasco facilitó diversos datos de su vida y obra. Fue un alarife de origen ilicitano afincado en Murcia. Se casó en la parroquia de Santa Eulalia de la ciudad de Murcia con Graciana Florentina de Mora Bravo, oriunda de Lorca y perteneciente a una familia de canteros. Ambos vivieron en la casa que adquirieron en la calle San Antonio, situada en la parroquia de San Juan. Hicieron testamento el 25 de junio de 1755 en el que nombraron herederos a sus hijos Pedro, Antonio, Clara y María Antonia Teresa. El fallecimiento de Pagán tendría lugar el 10 de febrero de 1757, siendo enterrado en la parroquia de San Juan Bautista. Durante su carrera intervino en algunas de las construcciones civiles y religiosas murcianas más relevantes del momento, efectuando múltiples informes y trazas para intervenciones en obras hidráulicas junto a Jaime Bort, Fray Antonio de San José, Pedro Jumilla y Martín Solera. Fue un artífice de prestigio, conocido por su trabajo en el palacio episcopal de Murcia y por los diseños de la plaza del Carmen, entre otros[1].

A lo largo de su trayectoria ocupó diferentes cargos. El 15 de febrero de 1729 se admitía la carta de examen a su favor para el oficio de alarife[2]. Ejercería junto a Juan Pastor el oficio de veedor de alarife de la ciudad en 1737, y con Francisco Coronado en 1740. Este cargo lo volvió a ocupar junto a Martín Solera en 1747 y 1748, y de nuevo con Juan Pastor en 1753[3]. Además, fue maestro del Obispado y de la Inquisición e intentó sin éxito hacerse con el puesto de maestro mayor de obras de la catedral en 1749, que asumiría Martín Solera[4]. Durante los últimos años de su vida, su actividad

1 C. DE LA PEÑA VELASCO, *El Puente Viejo de Murcia*. Murcia, 2001, pp. 208-210.

2 E. CAMACHO CÁRDENAS, «La portada del convento de Santa Verónica y el empleo de soportes en esviaje en la ciudad de Murcia», en Mª. M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ (eds.), *En provecho de la Ilustración nacional. Tradición, ruptura y renovación en el patrimonio conventual español.* Valencia, Murcia, 2023, p. 19.

3 C. DE LA PEÑA VELASCO, «Los veedores en el gremio de alarifes de Murcia durante el siglo XVIII», en *Homenaje al profesor Juan García Abellán*. Murcia, 1991, pp. 295-296.

4 C. DE LA PEÑA VELASCO, *El Puente Viejo*…ob. cit., p. 209.

permanecería vinculada a proyectos de relevancia, ya que a través de la documentación generada entre 1756 y 1757 en torno al debate establecido con motivo de la ampliación del «Llano de Santa María» para la creación de la actual plaza del Cardenal Belluga y la construcción del nuevo palacio episcopal, puntualizaba Hernández Albaladejo que a Pagán le sucedió un sobrino «o pariente» en las obras del palacio [5].

Actividad en la ciudad de Murcia en la década de 1730

Pocos meses después de ser admitida la carta de examen para ser alarife, Pedro Pagán participaría como maestro alarife o de albañilería en diversas tareas vinculadas a reformas de inmuebles, bien realizando las certificaciones y condiciones para estas, presentando posturas o consiguiendo los remates para ejecutarlas. Una de las primeras obras en las que se ha localizado estuvo asociada al importante comercio de la nieve y del vino. Fue la reforma realizada en las casas de Juan de Oliver Arcaina y su hijo Nicolás, situadas en la calle de los bodegones del barrio de Santa Catalina, para servir de lugar de venta de nieve, agua fría y vino. En la certificación de Pedro Jumilla, maestro de albañilería, y José Navarro, maestro de carpintería, de 8 de junio de 1729, realizada tras el reconocimiento de las casas y luego ampliada por Jumilla al mes siguiente, se explican las obras de albañilería y de carpintería, acompañadas de un presupuesto, consistentes fundamentalmente en levantar tabiques, abrir puertas y ventanas, y realizar techumbres, entre otras labores, para conseguir adaptar la casa más pequeña como espacio para de venta de vino, y la otra para el comercio de la nieve. Pagan hizo postura y consiguió hacerse con el remate de la obra a la que incorporó mejoras y dejó finalizada para principios de febrero de 1730 [6].

Junto al maestro alarife Miguel García, Pagán llevo a cabo el reconocimiento de la torre de la iglesia de Santa Catalina, estructura arquitectónica de especial significación por alojar el reloj de la ciudad. El 27 de noviembre de 1729, ambos maestros certificaron la necesidad de dar solución a los problemas de deterioro que presentaba debió a los movimientos sísmicos. Se debía reforzar la bóveda y sus arcos para darle mayor firmeza y estabilidad, reparar la cornisa, retirar los pináculos o remates de las esquinas que presentaban síntomas de ruina y valorar si era necesario más plomo para el chapitel. Presentó postura el maestro Pedro Moreno, quedando finalmente el remate en manos de Juan Marfil, que lo cedería a José Carrasco en enero de 1730 [7].

Su participación en obras de la ciudad fue muy diversificada durante los años treinta, tal y como se deduce de la documentación consultada. No obstante, es de interés destacar las conocidas noticias sobre su presencia en la historia de la construc-

5 E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *La Fachada de la Catedral de Murcia.* Murcia, 1990, p. 477.
6 Archivo Municipal de Murcia (AMMU), legajo 4066, s/f.
7 AMMU, legajo 4066, s/f.

ción del imafronte de la catedral de Murcia, obra de especial significación debido a lo que supondría el proyecto de la nueva fachada principal del templo y su proyección en la renovación artística de la ciudad. Allí aparece localizado a partir de abril de 1733. El temblor de tierra producido en 1716. que dañó la fachada primitiva, hizo que el maestro de arquitectura Toribio Martínez de la Vega manifestara la necesidad de ejecutar algunas obras. Los problemas de estabilidad se intensificaron con motivo de la inundación de 1733, por lo que se inició un proceso de consultas que dio lugar a informes por parte de expertos matemáticos del Colegio Imperial de Madrid y arquitectos de la Corte. En el proceso participaron también los principales profesionales de la ciudad como los maestros de obras Salvador de Mora, José Alcamí, Lucas de los Corrales y el propio Pedro Pagán, así como Fr. Vicente Sevilla, Pedro Jumilla, Ginés Martínez, Gerónimo Gómez de la Haya y Fr. Antonio de San José, quienes señalaron la conveniencia de derribar las bóvedas y los arcos del trascoro [8]. Para Baquero Almansa, entre aquellos maestros de la ciudad tal parece que Pagán era el de mayor competencia y autoridad, siendo principalmente suyo el informe colectivo de la junta celebrada el 10 de octubre del citado año [9].

El derribo de la Cárcel de Caballeros destinada a caballeros e hidalgos y situada al norte de la muralla que daba a la zona del mercado y a la calle Trapería fue una de las intervenciones asignadas a Pagán durante esos años [10]. El edificio se encontraba situado sobre la muralla y la Puerta del Mercado, derribándose entre el 24 de septiembre y el 29 de octubre de 1732. En documentos del siglo XVII era ya nombrada como casa torre, a la que se accedía desde la calle por una puerta que daba a la escalera que se situaba en el hueco de la muralla. Se trataba de la antigua sala del Ayuntamiento para la celebración de cabildos que debió nacer del acuerdo tomado por el cabildo municipal de 1570, donde se recogió la necesidad de hacer una sala y otras cosas en ella para dicha finalidad. La demolición de la cárcel se vería envuelta en una polémica relacionada con la decisión de efectuar su derribo y en la que el regidor y procurador general de Murcia solicitaría el cese de dichos trabajos el 10 de octubre de 1732. La destrucción del edificio que tuvo como comisario al marqués de Beniel se había decidido el 23 de septiembre debido, principalmente, al estado de ruina que presentaba el edificio, a su emplazamiento en un lugar muy concurrido donde tenía lugar el mercado y la feria anual, y al poco uso que se le daba, utilizándose normalmente como prisión

8 A. BAQUERO ALMANSA, *Rebuscos y documentos sobre la Historia de Cartagena Cehegín, Mula y Murcia*. Murcia, reimp. 1982 (1881 y 1902), p. 191; E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ob. cit., pp. 27-33; E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO y P. SEGADO BRAVO, «El Barroco en la ciudad y en la arquitectura», en *Historia de la Región Murciana*, tomo VII. Murcia, 1980, pp. 334-336.

9 A. BAQUERO ALMANSA, *Catálogo de los profesores de Bellas Artes murcianos: con una introducción histórica*. Murcia, 1913, pp. 171-172.

10 AMMU, legajo 4066, s/f.

de caballeros unas antesalas en el cabildo o bien una sala amplia construida en el emplazamiento de la lonja en la plaza de Santa Catalina. Con su derribo se pretendía reutilizar los materiales en las reformas que eran necesarias llevar a cabo en las Casas de la Corte y en la construcción de un almacén para el aceite que evitara los gastos en el alquiler de bodegas, aprovechándose para ello parte del sitio que iba a quedar libre. Asimismo, días más tarde se solicitó la construcción de un balcón en la plaza del mercado para ser utilizado por el cabildo municipal en los espectáculos de toros y otras funciones que se realizaban en ella, reutilizando los sillares de piedra de los arcos de acceso al edificio [11]. En todo este proceso, Pagán tuvo que prestar declaración sobre la demolición realizada hasta el momento del cese y reconocer, junto al maestro de cantería Salvador de Mora, el estado en el que se encontraba lo que aún permanecía en pie. Esta declaración tuvo lugar el 13 de octubre, momento en el que el maestro Pagán contaba con treinta y un años de edad [12]. En ella afirmó que las obras de derribo se habían iniciado el citado 24 de septiembre, y que las cubiertas y una pared del inmueble, entre otros elementos, estaban muy deterioradas. Del nuevo reconocimiento junto a Salvador de Mora se destacó la obra de sillería de los dos arcos de acceso que daban a la calle Trapería, uno destruido y otro en proceso de destrucción; otros dos arcos de piedra separados por un pilar, bien conservados que daban a la parte norte o del mercado; y la escalera muy estropeada que daba acceso al nivel superior, entre otros elementos. Dos días más tarde, se llevaría a cabo la evaluación del estado de la madera y ventanas por los maestros de carpintería José Crespo y Francisco Jiménez, así como la tasación de los materiales de cantería que podían reutilizarse, esta última realizada por Pagán, Salvador de Mora y por el también maestro de cantería Lucas de los Corrales [13].

La Puerta del Mercado se derribó junto a la Cárcel de Caballeros en el mismo período de tiempo. Su desaparición junto a otras puertas de la muralla tuvo lugar dentro de una coyuntura y práctica seguida por el ayuntamiento murciano respecto a la estructura defensiva de la ciudad, en la que se acabó derribando la mayoría de ellas en la primera mitad del siglo XVIII [14]. Los gastos ocasionados por el derribo de

11 J. A. SÁNCHEZ PRAVIA y R. MONTES BERNÁRDEZ, «Demolición de puertas de la Ciudad de Murcia en el siglo XVIII», en *Verdolay: Revista del Museo Arqueológico de Murcia*, nº 9 (2005), pp. 339-341; AMMU, legajo 4066, s/f.

12 La información facilitada por el alarife en dicha declaración permite estimar que en el momento de su fallecimiento contaba con unos 55 o 56 años de edad.

13 AMMU, legajo 4066, s/f.

14 La prosperidad económica que vivió Murcia en la primera mitad del siglo XVIII estimularía la actividad urbanística, siendo la muralla un bien que el ayuntamiento arrendaba a particulares que perseguían realizar viviendas contra o sobre ella, perdiendo buena parte de los muros su función originaria al quedar incorporados en nuevas edificaciones. Entre las obligaciones de los que conseguían la licencia para ello estaba el mantenimiento del bien

la del Mercado, las habitaciones que había sobre ella que funcionaron como Cárcel de Caballeros, la recogida y traslado de maderas y tejas a las Casas de la Corte, los materiales empleados en la intervención y el pago de los diferentes jornales, entre los que figura Pedro Pagán como maestro de albañilería que se hizo cargo de la obra, quedaron recogidos por él en la certificación firmada el 1 de noviembre de 1732[15].

Parte de los materiales recuperados en el derribo de las dos obras anteriormente mencionadas se reutilizarían en las Casas de la Corte, que fue otro de los edificios principales de la ciudad en el que Pagán actuó mediante reformas y reedificación de algunas de sus partes en diferentes momentos a lo largo de su carrera[16]. Durante la construcción del puente Viejo o de los Peligros se llevarían a cabo intervenciones de distinta entidad en el Arenal, a fin de servir de adorno a la plaza. Una de especial importancia se produjo en la fachada foral de dichas Casas de la Corte. Debían quedar como un telón magnificente con balcón al Arenal, debido a la importancia que tenía la fachada del Concejo al mostrar el poder de la autoridad, pero también la exigencia de monumentalidad que debía poseer este edificio[17]. El 23 de septiembre de 1732 se daba noticia de la necesidad de intervenir la pared foral o fachada hacia la plaza del Arenal, en la que se abría una galería que daba a la sala capitular y al oratorio. Esta presentaba un riesgo de desplome de algunas columnas y deterioro de las maderas que las sostenían, así como de otras en las que se apoyaban los tejados. El último reconocimiento de la obra realizado manifestaba la obligación de apuntalar dicha galería y repararla junto a los tejados. Por la amenaza inminente de riesgo de desplome se acordó prescindir del procedimiento habitual para la asignación de obras, encargando a los comisarios de la obra, José Prieto y el marqués de Beniel, el inicio de estas y otros reparos necesarios, así como la elección de maestros de confianza para poderlas ejecutar. En relación a lo que se pretendía realizar, ya en anteriores reconocimientos se había resuelto cerrar el corredor y dejar las ventanas correspondientes como sistema de iluminación para la

recibido y el pago de un censo anual. Por el contrario, las puertas de la muralla se habían convertido en las partes más vulnerables del recinto defensivo al encontrarse, entre otras causas, sin edificios adosados, aunque algunas tuvieron habitaciones sobre ellas, caso de Castilla, Porcel, Mercado y Vidrieros. En determinadas situaciones el ayuntamiento otorgaba permisos para derribar un tramo de muralla o ingreso de la misma. En demoliciones municipales, los materiales en buen estado se conservaban y se reutilizaban posteriormente en otras obras. J. A. SÁNCHEZ PRAVIA y R. MONTES BERNÁRDEZ, ob. cit., pp. 326-327.

15 AMMU, legajo 2922, s/f.

16 La llamada «casa del príncipe» pasó a ser la Casa de la Corte en 1267, conservando su estructura hasta 1500 aproximadamente cuando recibió una importante transformación. Además de casa del Concejo, sirvió para la administración de justicia, residencia del alguacil y cárcel. En este edificio no siempre se reunión el Concejo, ya que también lo hizo en la Plaza de Santa Catalina. El edificio se conservó hasta 1802, momento en el que fue nuevamente modificado, siendo derribado en su totalidad en 1848 para dejar lugar al actual edificio del Ayuntamiento de Murcia. V. M. ROSELLÓ VERGER y G. M. CANO GARCÍA, *Evolución urbana de la ciudad de Murcia (831-1973)*. Murcia, 1975, pp. 71-72.

17 C. DE LA PEÑA VELASCO, *El Puente Viejo…*ob. cit., p. 417.

sala capitular. Pedro Pagán sería el encargado de la obra como maestro de albañilería, si bien hubo otros maestros que participaron para llevar a cabo las labores de cantería, carpintería, herrería, pintura, entre otras. Mediante la certificación presentada por el maestro el 31 de enero de 1733, donde indicaba los materiales comprados por él para la obra, los reutilizados de la demolición de la Puerta del Mercado y los jornales diarios que entregó a los profesionales de albañilería y cantería, se pueden extraer algunos datos de relevancia. La intervención de Pagán junto al resto de profesionales de albañilería se desarrolló desde el 24 de septiembre de 1732 hasta el 30 de enero de 1733, siendo más reducida la de cantería y demás labores efectuadas[18]. La lista de los gastos en materiales hace referencia a los sillares de piedra trasladados desde la Puerta del Mercado y su reutilización en la nueva esquina de las casas y nueva portada de la fachada que se habían ejecutado[19]. El maestro de cantería encargado de realizar la portada fue Toribio Martínez, cuyos jornales se extendieron desde el 15 de noviembre de 1732 hasta el 23 de enero de 1733. Además, Toribio se encargaría de proporcionar la piedra para las gradas y los pedestales de la nueva portada, así como la losa de piedra colocada sobre ella para servir de base a una inscripción[20]. Esta lápida informaría de la reforma realizada en 1733, mientras era corregidor Diego de Velasco, y señalaba que con ella se había proporcionado mayor monumentalidad a la entrada del consistorio[21]. Junto a todo esto, se informó, por ejemplo, de los ladrillos y maderas procedentes de la demolición de la Puerta del Mercado que también se reutilizaron en la obra, de la adquisición de materiales para bajar las columnas de la galería, de la compra de ocre para la fachada, de las labores en techos y nuevo enlosado de diversas salas del edificio, del enlucido de las antesalas de la planta baja y del trabajo del tallista José Balaguer en el escudo de armas, cornisas y otros elementos no especificados. Por otro lado, otros gastos registrados informaban de la realización de seis ventanas con balcones grandes y doce adornos de bolas de bronce para la zona de la fachada que daba a la sala capitular[22].

Casi concluidas estas reformas en las Casas de la Corte, se reconoció un desplome en la pared foral del cuarto del despacho del corregidor, siendo necesario reedificarla. Para ello, el 13 de enero de 1733, se volvió a solicitar una inspección y certificación a los alarifes para solucionar el problema[23]. Al día siguiente, José Alcamí, Juan Pastor y Pedro Pagán fueron los encargados de reconocer su estado, además del interior y pisos de dicho cuarto, realizar propuesta y dar presupuesto.

18 AMMU, legajo 2922, s/f.
19 C. DE LA PEÑA VELASCO, *El Puente Viejo*…ob. cit., pp. 417-418.
20 AMMU, legajo 2922, s/f.
21 C. DE LA PEÑA VELASCO, *El Puente Viejo*…ob. cit., p. 419.
22 Ibídem, pp. 417-418. AMMU, legajo 2922, s/f.
23 AMMU, libro de actas capitulares, año 1733, f. 8 v.

Dicha pared «*que mira a la plaza del Arenal, que linda con la Cárcel Real y Casa de Don Jerónimo de Mesa prebendado de esta Santa Iglesia*» presentaba un avanzado estado de ruina debido a la falta de cimientos y a los materiales de poca calidad usados en su edificación, lo que llevó a tomar la solución de demolerla y reedificarla [24]. Para ello se debía reedificar con unos buenos cimientos, una mayor anchura hasta la primera cubierta y algo menor hasta la parte alta de la habitación principal, rehacer el tejado por la poca pendiente que presentaba y dejar terminadas las ventanas que poseía a correspondencia con las de la galería. José López Contreras y Pedro Moreno hicieron posturas, consiguiendo la obra José López Contreras, quien la tendría finalizada a principios de agosto [25].

La participación de Pagán en las Casas de la Corte no finalizaría en ese momento, de tal forma que se localiza en otras reformas del edificio a lo largo de los años. El 23 de diciembre de 1733 se solicitó mudar la sala capitular a otra sala por no recibir la luz necesaria en los cabildos, además de resultar fría durante los inviernos [26]. Sobre ese tema se insistiría pasado un tiempo, el 2 de abril de 1735, día en el que también se comentó el asunto del traslado de la casa del corregidor [27], y el 26 de abril se trataría la necesidad de unos reparos para el mantenimiento del cuarto que funcionaba como cocina [28]. Finalmente, sería el 30 de abril de 1735 cuando se decidió continuar con unas obras iniciadas que permitirían ampliar el espacio reservado para residencia de los corregidores. Además, sobre la sala capitular se acordó una reforma interna que consistió en «*la mutación de la sala capitular a la del corredor*». Y en cuanto a los reparos en la cocina se centraron fundamentalmente en pavimentar con losas el suelo. Pedro Pagán y el maestro de carpintería Francisco Jiménez realizaron certificaciones y presupuestos para las obras. El oficial de albañilería Pedro López hizo postura, aunque los remates de albañilería y el de carpintería recayeron en Mateo Bolarín, quien los cedió a Juan Pastor [29]. Años más tarde, el 4 de julio de 1739, Pagán detallaría las labores realizadas para habilitar un espacio en la planta baja de las Casas de la Corte, concretamente en el corredor que comunicaba con el resto de estancias, para servir de cocina por estar deteriorada la alta, quedando «*todo de ladrillo, y perficionado según arte*» [30]. Y muchos años después, el 11 de junio de 1752, firmaría la cuenta de los gastos ocasionados en la realización de una ventana y reja en una de las salas que servía de

24 La documentación especifica que la pared lindaba por la parte del poniente con la casa del prebendado. AMMU, legajo 4067, s/f.
25 AMMU, legajo 4067, s/f.
26 AMMU, libro de actas capitulares, año 1733, f. 309 r y v.
27 AMMU, libro de actas capitulares, año 1735, f. 51 r.
28 AMMU, libro de actas capitulares, año 1735, fs. 62 v y 63 r.
29 AMMU, legajo 4067, s/f.
30 AMMU, legajo 2420, s/f.

dormitorio en dichas Casas de la Corte. Con ella se permitía proporcionar luz a ese espacio que obstaculizaba el porche de San José, demolido con motivo de la obra del nuevo palacio episcopal [31].

De forma paralela a las intervenciones en la Cárcel de Caballeros, Puerta del Mercado y Casas de la Corte, el maestro intervino en distintos procesos de reparaciones en la Cárcel Real que, también, se desarrollarían en distintos momentos [32]. Uno de ellos tuvo lugar el 4 de noviembre de 1732 cuando se aceptó postura de Pagán en base a la certificación y condiciones realizadas por el maestro de albañilería Pedro Jumilla. La reforma consistió en reparar la cubierta, suelo y ventanas en algunos espacios como calabozos, cuarto de mujeres o capilla, aunque el remate recaería en José López Contreras [33]. Años más tarde, en febrero de 1735, Pagán sería el encargado de realizar la certificación para otras reformas en el mismo edificio que perseguían aumentar la seguridad y prevención de enfermedades contagiosas entre los presos. Esta vez los trabajos consistieron en el refuerzo de la pared que daba a la calle, enlucir la capilla y otras salas, en su mayoría reservadas para los enfermos, así como en abrir puertas y ventanas. Todo ello lo terminaría por ejecutar Juan Pastor [34]. Y posteriormente aparecería como maestro en la lista de jornales y materiales referentes a otros reparos en la misma cárcel que tuvieron lugar del 21 al 24 de febrero de 1752 [35], y que debieron ser de poca envergadura debido al tiempo invertido en su ejecución.

En esos primeros años de la década de los treinta, Pagán se incorporaría a las obras del puente Viejo o de los Peligros, en concreto el 13 de junio de 1733, debido a la enfermedad de Jerónimo Gómez de la Aya, maestro mayor de las obras del puente desde el 11 de febrero de ese año, y otras circunstancias, lo que revelaba una vez más, en palabras de De la Peña Velasco, que los que estaban al frente del proyecto se rodearon de los mejores artífices que había en la zona. En ese momento, los trabajos estaban centrados en la reparación de la muralla contigua al puente y la continuación del mismo. Su salario cesaría el 23 de septiembre, pues el paredón de muralla en el que se estaba trabajando, según había señalado el propio Pagán, se encontraba en disposición de que continuaran oficiales de cantería y albañilería. No obstante, su participación en esta empresa pública de notable significado para la ciudad no finalizaría, ya que realizaría la casa inmediata al parador que servía de almacén para

31 AMMU, legajo 2424, s/f.

32 El plano «*Ygnographía orizontal, en que se demuestra la situación del Nuevo y Viejo Palacio, fachada de la Cathedral, Collegio Seminario de Sn Fulgencio, y Casas de la Corte, y havitación de los Correxidores, y otras diferentes casas acesorias* […]», conservado en el Archivo del Obispado de Cartagena, señala su emplazamiento hacia la calle de la Cárcel Real, actual calle San Patricio. El documento puede consultarse en E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ob. cit., pp. 470-471.

33 AMMU, legajo 4066, s/f.

34 AMMU, legajo 4067, s/f.

35 AMMU, legajo 2424, s/f.

la madera del puente a la entrada del malecón en 1736. José Navarro se encargaría de lo relacionado con la carpintería en la obra de esta casa [36].

Ligado a la construcción del puente Viejo, que no finalizaría hasta 1742, se desarrolló el asunto sobre la demolición del torreón de la Inquisición, situado en la entrada del puente e incorporado sobre el alcázar del tribunal del Santo Oficio. En 1736, tras obtenerse escritura de convenio sobre el derribo del torreón y construcción de unas paredes inmediatas al alcázar de la Inquisición, Pagán y el también maestro alarife Ginés Martínez se encargaron de reconocer el lugar, medir las paredes existentes y las que había que realizar, y certificaron el coste de la demolición y fábrica. No obstante, aún en 1751 se siguió solicitando la fábrica del paredón en base a lo declarado por Pagán. Se realizaría al tiempo que se llevaron a cabo las cárceles secretas, cañerías y portada de cantería, finalizándose en 1753 [37].

Otra obra en las proximidades del puente Viejo fue la fortificación y renovación del pretil de la muralla del Arenal. Se determinó por acuerdo del Concejo el 11 de abril de 1739. Para ello se solicitó llamar a los maestros más destacados de la ciudad o de fuera para el reconocimiento del lienzo de muralla y realización del presupuesto. Jaime Bort, el juez sobreacequiero Pedro Tomás y Pedro Pagán reconocieron la muralla desde la Puerta del Sol al puente de madera y analizaron su estado y seguridad, verificándose que los cimientos eran sólidos y que, por lo tanto, soportarían la colocación de tres hileras de sillares con la proporción que se había realizado frente al Almudí. Tras varios meses en los que se discutió sobre si se debía dar prioridad o no a la reedificación del pretil frente al reparo del azud mayor [38], se puso en marcha la obra del pretil. El diseño fue realizado por Bort y Pagán en julio de ese año, y ya en julio de 1740 se informaba de la conclusión de la obra. Sobre la relación entre ambos maestros, apuntó De la Peña Velasco, ser de respeto mutuo, convirtiéndose para Bort en colaborador perfecto, adecuado por su capacidad en la albañilería y conocimiento de la flojedad de la tierra que, además había seguido de cerca la construcción del puente Viejo sobre todo en el período de Jerónimo Gómez de la Aya [39]. Años más tarde y como le ocurrió en otras obras que se han comentado, Pagán volvería a trabajar en ella al encargarse de las labores de cimentación que se llevaron a cabo en la pared del Arenal desde el 10

36 C. DE LA PEÑA VELASCO, *El Puente Viejo*…ob. cit., pp. 204-212 y 222.

37 Ibídem, pp. 223 y 227-228.

38 En relación a la obra del azud mayor, Pagán firmó un plano e informe junto a Fray Martín Crespo de la Compañía de Jesús, Tomás Martínez y el agrimensor Francisco Falcón en 1739. En abril de ese año se había solicitado revisar el daño sufrido y reparos necesarios junto a su coste por «maestros de toda inteligencia». C. DE LA PEÑA VELASCO, «Religiosos arquitectos y matemáticos en las primeras décadas del siglo XVIII en Murcia», en *Imafronte*, nº 12-13 (1998), pp. 263-265.

39 C. DE LA PEÑA VELASCO, *El Puente Viejo*…ob. cit., pp. 426-435.

al 26 de julio de 1752 durante un total de trece jornadas [40], pues desde comienzos de la década de 1750 se advirtieron problemas en la pared con las consiguientes actuaciones de reparación [41].

Y también trabajó a finales de la década en la construcción de un puente y dos partidores en la Alameda del Carmen [42]. En la relación de gastos firmada el 25 de mayo de 1739, el juez de aguas Pedro Tomás señaló el replanto de seiscientos olmos y álamos en las alamedas de Espinardo y del Carmen, junto a las escardas, recogida de leña, tala de olmos para la artillería, entre otras labores y gastos efectuados ese año. Otro gasto fue el pago de 320 reales de vellón realizado a Pedro Pagán por la tasación y construcción de un puente y dos partidores en la regadera que cruzaba la calle y paseo de la Alameda del Carmen, calle que servía al mismo tiempo como camino de Algezares. El puente y los partidores se realizaron de ladrillo, mortero y losas del puerto de San Pedro [43].

Participaciones y proyectos durante las décadas de 1740 y 1750

Aunque al igual que otros muchos profesionales del mismo nivel técnico tuvieron en la catedral una participación de segundo orden sin que se les pueda atribuir obra de relevancia en el recinto catedralicio, Pedro Pagán y otros alarifes recibieron importantes encargos del obispo o del mismo cabildo para trazar y dirigir la construcción de edificios en Murcia y resto del territorio de la Diócesis de Cartagena, siendo habitual asignar esta responsabilidad en la ejecución de un diseño o proyecto a estos artífices en el siglo XVIII [44]. Dentro de ese contexto parece que Pagán fue el encargado de iniciar la construcción del Seminario Conciliar de San Fulgencio. Sobre esta obra se conoce la noticia de la traída de catorce carretadas de madera desde Moratalla para las obras por Pagán y José Díaz, y el acopio de solares en 1742, firmando en los trámites para estos últimos los maestros alarifes Antonio Roldán y el propio Pagán. Estos datos han contribuido a que se acepté por unanimidad que como arquitecto diocesano

40 AMMU, legajo 2424, s/f.

41 C. DE LA PEÑA VELASCO, *El Puente Viejo*…ob. cit., pp. 435-436.

42 De la Peña Velasco destacó la preocupación del Ayuntamiento por el cuidado y mantenimiento de las alamedas de la ciudad, especialmente de la del Carmen, que era un paseo público que servía de ornato a la ciudad, y de recreo y abrigo a sus vecinos. Estaba compuesta por álamos y olmos. En 1732 consta que se pusieron álamos donde faltaban y entre los que había, y años más tarde la ciudad solicitó al rey que no se permitiera talar los árboles que adornaban los paseos públicos y que se estaban marcando para la armada por orden del intendente de marina de Cartagena. En noviembre de 1749, el marqués de la Ensenada comunicó la decisión de respetar los árboles que servían de adorno en las alamedas. Ibídem, pp. 459-462.

43 AMMU, legajo 2420, s/f.

44 E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ob. cit., pp. 197-199.

proyectó y dirigió la fábrica del Seminario, en tanto que Antonio Roldán actuó como su colaborador y continuador al frente de la misma[45] (lám. 1).



Lámina 1. Seminario Conciliar de San Fulgencio (entre 1742 y 1784 aprox.), Murcia.

De especial relevancia es su trabajo en las labores iniciales de la construcción del Palacio Episcopal[46]. Hernández Albaladejo señalaba que, según testimonio del propio obispo Mateo, el nuevo palacio se comenzó en julio de 1748, colocándose la primera piedra el 28 de agosto de dicho año. El encargado de trazar el edificio fue Pedro Pagán y los trabajos avanzaron con celeridad, pues en agosto de 1751 se había iniciado el primer piso, la escalera ya estaba cimentada y el lienzo de pared que daba

45 F. CANDEL CRESPO, *Rectores del Seminario de San Fulgencio de Murcia (1700-1961)*. Murcia, 1995, pp. 19-20; A. MARTÍNEZ RIPOLL, «Poder y forma urbana en la Murcia barroca: la actuación de los obispos Luis Belluga y Juan Mateo», en *Vescovi e Città nell'Epoca Barrocca. Atti del Convegno Internacionale di Studi*. Lecce, 1995, pp. 24 y 33; J. C. AGÜERA ROS, «El antiguo Seminario Conciliar de San Fulgencio en Murcia, un magno edificio del Setecientos», en *Historia y Humanismo. Homenaje al profesor Pedro Rojas Ferrer*. Murcia, 2000, p. 397; J. C. AGÜERA ROS, «El Seminario de San Fulgencio en Murcia, arquitectura, arte y transformaciones» en *Un edificio para las artes escénicas. Escuela Superior de Arte Dramático y Conservatorio Profesional de Danza de Murcia*. Murcia, 2003, s/p.; C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, 2006, p. 349.

46 Fundamental para su estudio es la investigación inédita sobre el edificio realizada por A. Martínez Ripoll en 1970.

al río estaba casi finalizado[47]. El 30 de abril de 1754, informaba sobre los materiales de albañilería existentes en el nuevo edificio del palacio, siendo en ese momento maestro de obras y veedor del gremio de alarifes de la ciudad[48]. Y luego, junto a Martín Solera como maestros alarifes del obispado y del cabildo catedral, respectivamente, realizaron certificaciones sobre el reconocimiento del palacio viejo en 1755[49]. La intervención de Pagán en el edificio tuvo que prolongarse hasta el momento de su fallecimiento (lám. 2).



Lámina 2. PEDRO PAGÁN, JOSÉ LÓPEZ y BALTASAR CANESTRO, Palacio Episcopal (entre 1748-1768), Murcia.

Y en el entorno de la catedral estuvo también bajo sus directrices la construcción del Colegio de Teólogos de San Isidoro levantado a mediados de la centuria, correspondiendo a Martín Solera el proyecto del Colegio de San Leandro, finalizado en 1774[50]. Algunas noticias sobre la presencia de Pagán en el Colegio de San Isido-

47 E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ob. cit., p. 473.
48 Archivo del Obispado de Cartagena (AOC), sección 4, caja 28, documento 8, s/f.
49 A. MARTÍNEZ RIPOLL, «Nuevos datos para el estudio del antiguo Palacio Episcopal de Murcia». *Murgetana*, nº 45 (1976), p. 59.
50 C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ob. cit., p. 349.

ro están relacionadas con labores de valoración de la albañilería y carpintería en la fábrica de unas casas y la reedificación de la casa del rector del colegio, fechadas el 2 de mayo de 1747. Se pretendía separar del propio colegio y construir en ella una nueva escalera de mayor anchura tras la demolición de la antigua [51]. Una semana más tarde, se informaba, entre otros asuntos, de la construcción de la escalera, señalando que ya estaba realizada hasta «*el piso de las salas, dándole la mejor disposición que ha permitido el sitio*» [52].

Al margen de estas construcciones eclesiásticas de carácter monumental en el entorno del edificio catedralicio, Pagán intervino en otras empresas religiosas y civiles de la ciudad. En el proceso constructivo del convento de Santa Verónica estuvo como maestro albañil, al menos, desde 1740 en el que recibió un pago por haber techado de nuevo una casa contigua al convento. No obstante, son datos posteriores los que lo relacionarían con la construcción de la iglesia conventual. Es el caso del pago que se registró a su nombre en los gastos de julio y agosto de 1741 y que lo asociaba al proceso de diseño de la iglesia. Otros datos de los libros de gastos del convento en el período comprendido entre 1744 y 1753 recogieron el pago de los jornales del maestro Pagán y resto del personal por la fábrica de la iglesia que se estaba levantando entre 1745 y 1747, apareciendo de nuevo su nombre en los de 1751, lo que ha permitido apuntar su permanencia en la obra [53] (lám. 3).

Junto a Pedro Moreno se documentó en el nuevo Matadero Municipal, diseñado por Jaime Bort e iniciado en 1741. Realizaron posturas en 1744 para llevar a cabo unos reparos necesarios en su fábrica [54]. Por otro lado, Ibáñez García dio noticias de su presencia en la historia de la parroquia de San Antolín a partir de 1743. Lo destacó como el autor de la planta con la que se inició la nueva fábrica en 1745. Pese a ello, el diseño de Pagán no gustó, encargándose uno nuevo a Ginés Martínez que sería el autor de la definitiva planta y del que consta que finalizó el cuerpo de la iglesia antes de su fallecimiento [55]. También tuvo presencia en otro tipo de trabajos, pues en agosto de 1746 su nombre se vinculó al de los escultores Joaquín Laguna y Juan Porcel, y al del tallista Nicolás de Rueda en el encargo de un carro triunfal para las fiestas que se celebrarían en la ciudad por la proclamación de Fernando VI [56].

---

51 AOC, sección 3, caja 3, documento 1, s/f.

52 AOC, sección 3, caja 3, documento 2, s/f.

53 E. CAMACHO CÁRDENAS, ob. cit., pp. 18-19.

54 A. MARTÍNEZ RIPOLL, «Urbanismo utópico dieciochesco: la nueva Plaza de la Alameda del Carmen en Murcia por Jaime Bort», en *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, vol. XXXVI, nº 3-4, curso 1977-1978 (1978), pp. 299-300.

55 J. M. IBÁNEZ GARCÍA, *Rebuscos y otros artículos* (ed. de J. A. Ruiz Tovar). Murcia, 2003, pp. 124-125, 127 y 439.

56 J. C. AGÚERA ROS, «Nicolás de Rueda, entallador y retablista, (act. 1728-1755): Nuevas obras en Murcia y Cartagena», en *Imafronte*, nº 3-4-5 (1987-88-89), pp. 417 y 430.



Lámina 3. Iglesia del convento de Santa Verónica (1746-1755), Murcia.

Años más tarde, Pedro Pagán dirigió una serie de reformas en el Real Alcázar de la Inquisición a partir de 1748. Como maestro alarife del Santo Oficio presentó a finales de dicho año el informe sobre el coste que tendría la intervención. Se trataba de reformar y ampliar distintas oficinas por presentar problemas de humedad y estrechez, lo que había traído consigo el deterioro y pérdida de parte de la documentación conservada en ellas. El plan contemplaba las oficinas de las Secretarías del Juzgado, Acotaciones, Secuestros, Receptoría y Contaduría, junto al derribo y reedificación de la escalera principal de las casas del alcalde de cárceles secretas. Además, se demolió y se volvió a edificar la pared que actuaba como fachada principal del alcázar y se realizó una portada de ladrillo y yeso. El maestro se encargó de anotar los gastos en materiales y jornales, y las obras finalizaron en mayo de 1750. Seguidamente, desde 1751 a 1753 se reedificaron las cárceles secretas y la pared que miraba al puente, se realizaron reformas

en la conducción de agua para el mejor uso de las cárceles y se sustituyó de nuevo la portada principal por una realizada en piedra con escudo de armas [57].

Como maestro mayor de «*la Dignidad Episcopal*» realizó el 5 de julio de 1749 la certificación de un cuarto de dos plantas en el convento y hospital de San Juan de Dios que servía de enfermería para los soldados, a fin de sustituirlo por la construcción de uno nuevo dedicado a convalecencia y desahogo de los pobres enfermos. La nueva obra se propuso de dos plantas rectangulares, la superior de mayor altura, con cinco ventanas con antepechos en ambas plantas y cubierta a un agua [58].

En 1750 se iniciaría la nueva iglesia de San Juan Bautista con planos de Pagán, siendo el arquitecto académico Lorenzo Alonso el encargado de finalizarla en una segunda fase constructiva [59]. El maestro declaró que se encontraba construyendo la capilla mayor de la iglesia en enero de 1753 [60]. En 1751 aparece junto a Martín Solera como maestros veedores de albañilería en el encargo de un nuevo diseño para la plaza de la Alameda del Carmen o la actual de Camachos, que sustituiría al de original planta ovalada realizado por Jaime Bort en 1742 [61]. También, ambos realizarían un reconocimiento pericial de la iglesia de Santa Eulalia en 1752 [62]. Y en dicho año, además, intervino como maestro en la construcción de un cuarto y un porche para alojar el peso con el que se pesaba el yeso que entraba en la ciudad. La obra se realizó durante ocho días de trabajo desde el 21 de enero hasta el 5 de febrero de 1752 [63].

Fuera de la ciudad de Murcia intervino en diferentes obras durante las décadas de 1740 y 1750. Presentó postura para la obra y reparos de los pozos de nieve en Sierra Espuña [64], una de las obras públicas en la que consta que Martín Solera realizó informes [65]. El 8 de junio de 1743 se revisó la certificación realizada por José Alcamí, además de la realizada por Solera el 1 de septiembre de 1742, entre otra documentación, a fin de convocar a Solera y a los demás maestros oportunos para llevar a cabo la obra bajo las condiciones pertinentes y un presupuesto idóneo. En las condiciones que expuso

57 J. L. MORALES Y MARÍN, «El Alcázar de la Inquisición en Murcia», en *Murgetana*, nº 46 (1977), pp. 43-44, 47-52, 56 y 62-76.

58 Archivo General de la Región de Murcia (AGRM), DIP 6391/06, s/f.

59 M. PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*. Murcia, 1995, pp. 99-100.

60 E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ob. cit., p. 199; C. BELDA NAVARRRO y C. DE LA PEÑA VELASCO, «Contra los 'alarifes ignorante'. Una reflexión sobre el estado de la arquitectura en Murcia a finales del siglo XVIII», en *Actas del X Congreso del CEHA Los Clasicismos en el arte español*, Madrid, 1994, p. 533; C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ob. cit., p. 328.

61 A. MARTÍNEZ RIPOLL, «Urbanismo utópico…» ob. cit., pp. 322-323.

62 E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ob. cit., p. 436.

63 AMMU, legajo 2424, s/f.

64 AMMU, legajo, 4067, s/f.

65 C. DE LA PEÑA VELASCO, «Martín Solera, un alarife del setecientos. Una mirada a su trayectoria profesional a partir de sus enseres cotidianos», en *Ars Bilduma*, nº 15 (2025), p. 52.

Pagán en su postura se señalaron los reparos necesarios, entre ellos, los del pozo llamado de la Atocha que se debía reforzar, además de realizar su cubierta de piedra y yeso, así como otras obras en distintos pozos, fuente y casas. El remate quedaría en manos de Pagán, siendo Martín Solera su fiador. La documentación sobre esta obra señala que Pagán hipotecó una casa que poseía en la calle de en medio en el barrio de San Juan [66]. También, en 1743 realizó postura junto a Martín Solera [67] y Juan Pastor para la conclusión de la iglesia parroquial de Peñas de San Pedro, en los límites de la diócesis de Cartagena, en la que quedaba por hacer portadas, coro, cuerpos superiores de la torres y otros arreglos [68]. Por otro lado, figura entre los maestros que inspeccionaron la fábrica de la parroquia de Santiago en Lorca entre 1744 y 1745, encargándose de reconocer por última vez el estado del templo y aseverar su necesaria reedificación. La nueva fábrica iniciada a finales de 1745 estuvo bajo su dirección y se inició a finales de 1745, apareciendo cinco años más tarde como maestro mayor del obispado en la certificación que hizo Pedro García Campoy sobre el estado del templo lorquino. La última alusión a Pagán en esa obra sería en 1751 en el reconocimiento del proyecto para el panteón de los hermanos de la cofradía de las Ánimas [69]. En Jumilla trabajó con José Corrales en la sacristía nueva de la parroquia de Santiago, comenzada en 1747 [70]. Para la iglesia parroquial de Almansa realizó un informe sobre las torres el 27 de marzo de 1748 en el que manifestó haber realizado y entregado dos alzados diferentes para proseguir con la construcción de una de ellas [71]. Y Baquero Almansa señalaba su presencia en el proyecto de modificación y finalización de la iglesia de San Miguel de Mula que firmó el 2 de junio de 1751 como «*maestro mayor de todas las fábricas de este Obispado de Cartagena*» [72].

Consideraciones finales

La trayectoria de Pedro Pagán en la ciudad de Murcia y otras partes del Reino desde finales de los años veinte hasta la década de los cincuenta del siglo XVIII estuvo marcada por una actividad diversificada y continuada tanto en obras civiles como religiosas.

66 AMMU, legajo, 4067, s/f.

67 Pagán y otros maestros de las familias Alcamí y Bolarín repercutieron sobre la manera de trabajar de Martín Solera y coincidieron con este último en peritajes, trazas y diferentes tareas. C. DE LA PEÑA VELASCO, *José Marín y Lamas y el patronazgo artístico*. Murcia, 2010, p. 93.

68 C. DE LA PEÑA VELASCO, «Martín Solera, un alarife…» ob. cit., pp. 52-53.

69 P. SEGADO BRAVO, *Lorca Barroca*. Murcia, 2012, pp. 108-112; C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ob. cit., p. 329.

70 E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO y P. SEGADO BRAVO, ob. cit., p. 389: E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ob. cit., p. 431.

71 R. PIQUERAS GARCÍA, «Evolución estilística de la iglesia de la Asunción de Almansa», en *Arquitectura religiosa en Almansa: IX Jornadas de Estudios Locales.* Almansa, 2006. pp. 324-325.

72 A. BAQUERO ALMANSA, *Catalogo de los profesores*… ob. cit., p. 172.

Hasta el momento se había destacado un importante número de trabajos, algunos de ellos de especial relevancia, que el artífice desarrolló a lo largo de las décadas de 1740 y 1750, y en los que aparece ocupando distintos puestos como el de maestro mayor del Obispado o maestro de la Inquisición y el de veedor del gremio de alarifes de la ciudad, este último otorgado en varias ocasiones desde los últimos años de la década de los treinta. Más reducido, en cambio, era el conocimiento sobre su participación en proyectos en la década de 1730, si bien la historiografía ha señalado su significativa participación en la historia constructiva del imafronte de la catedral o su incorporación en las obras del puente Viejo o de los Peligros entre sus trabajos. Ahora, con la consulta de nueva documentación ha sido posible exponer una serie de intervenciones, fundamentalmente, en proyectos civiles y obras públicas de la ciudad durante los años treinta y, también, en algunas décadas posteriores que permiten poner de manifiesto como el alarife desarrolló con celeridad su carrera profesional desde sus intervenciones más tempranas. Asimismo, ha sido posible reforzar lo que varios estudios sobre arquitectura murciana del setecientos habían subrayado sobre la figura del maestro, al incidir dichas investigaciones en el alto grado de competencia que poseyó en el ámbito de la arquitectura, considerar su reconocimiento y valoración como profesional, y resaltar que contó con la estima y respeto de compañeros de profesión con los que coincidió y compartió tareas en múltiples proyectos promovidos por el Ayuntamiento de Murcia y la Diócesis de Cartagena.

El templo predicado. Oratoria sagrada y arquitectura religiosa en la Murcia del Setecientos

Preaching the Church: Sacred Oratory and Religious Architecture in Eighteenth-Century Murcia

¶ Manuel Pérez Sánchez
Universidad de Murcia

Resumen: Este estudio analiza tres sermones panegíricos impresos en Murcia con motivo de la dedicación de tres iglesias del siglo XVIII, Santa Verónica, San Antolín y San Juan de Dios. Se examina cómo la oratoria sagrada contribuyó a definir el significado público de la arquitectura religiosa, convirtiendo cada templo en lugar de patronazgo, comunidad y presencia divina. El trabajo identifica tres modulaciones del templo interpretado desde el púlpito, la iglesia conventual, transfigurada en Tabor de gloria; la parroquial, sostenida por la limosna y la memoria episcopal; y la hospitalaria, orientada hacia la Eucaristía y la misericordia hacia los enfermos. Su comparación permite reconocer la arquitectura sagrada murciana como una realidad configurada también por la palabra, el rito y la memoria urbana.

Palabras clave: arquitectura religiosa; memoria sagrada; Murcia; oratoria barroca; retórica sagrada; sermones panegíricos; siglo XVIII

Abstract: This study examines three panegyric sermons printed in Murcia on the occasion of the dedication of three eighteenth-century churches: Santa Verónica, San Antolín and San Juan de Dios. It analyses how sacred preaching helped to define the public meaning of religious architecture, turning each church into a site of patronage, community and divine presence. The discussion identifies three modulations of the preached temple: the conventual church, transfigured into a Tabor of glory; the parish church, sustained by almsgiving and episcopal memory; and the hospital church, oriented towards the Eucharist and mercy towards the sick. Their comparison reveals Murcian sacred architecture as a reality also shaped by word, rite and urban memory.

Keywords: Baroque preaching; eighteenth century; Murcia; panegyric sermons; religious architecture; sacred memory; sacred rhetoric.

En la Edad Moderna, la inauguración de una iglesia alcanzó particular significación por lo que suponía para el culto, para la comunidad y para la propia imagen religiosa de la ciudad. Con la dedicación o bendición del templo se daba término a una empresa constructiva, con frecuencia larga y costosa, y se incorporaba la nueva fábrica a la vida litúrgica y devocional, adquiriendo desde entonces un valor representativo que iba más allá de su mera condición arquitectónica. El edificio quedaba consagrado como casa de Dios y, al mismo tiempo, como lugar de memoria para sus promotores, sus patronos y la comunidad que lo recibía como propio. Así se comprende la importancia concedida a estos actos, en los que el rito, la predicación, la música, el ornato y la concurrencia pública contribuían a realzar el templo y a fijar su significado. De este modo, la arquitectura comenzaba a ser entendida por sus formas, proporciones y adornos, aunque también por el sentido religioso que la ceremonia le otorgaba y por la memoria que la palabra sagrada se encargaba de conservar.

Un precedente especialmente elocuente de esta cultura celebrativa lo ofrece el caso sevillano de Fernando de la Torre Farfán, cuyo *Templo panegírico*, impreso en 1663, reunió el certamen poético promovido por la Hermandad del Santísimo Sacramento con motivo del estreno de la gran fábrica del Sagrario nuevo de la catedral de Sevilla y las fiestas organizadas para celebrar el breve de Alejandro VII sobre la Inmaculada Concepción. La obra resulta muy significativa para comprender el alcance de esta literatura festiva, al articular en un mismo discurso la novedad arquitectónica, la exaltación eucarística, la memoria institucional, la poesía laudatoria y la impresión destinada a perpetuar la solemnidad. Su propia escala sevillana, unida al explícito título de *Templo panegírico*, confirma la importancia que la palabra alcanzó en la celebración de los nuevos espacios sagrados[1].

La historiografía reciente ha mostrado con particular claridad el alcance simbólico de estas celebraciones, sobre todo cuando la conclusión, renovación o dedicación solemne de un templo daba lugar a relaciones festivas, sermones, poesías, arquitecturas efímeras y otros recursos de escritura y representación. El caso de la catedral de Jaén, abordado por Jaime García Bernal a partir de la *Descripción Panegírica* de Juan Núñez de Sotomayor[2], permite advertir cómo la culminación de una empresa arquitectónica podía presentarse como signo de renovación espiritual, afirmación institucional y refundación simbólica de una comunidad. En aquella tradición, el templo de Salomón, la Jerusalén celestial, las visiones proféticas y

1 F. DE LA TORRE FARFÁN, *Templo panegírico al certamen poético que celebró la hermandad insigne del Stmo. Sacramento estrenando la gran fabrica del Sagrario nuevo de la metrópoli Sevillana con las fiestas en obsequio del Breve concedido por la Santidad de N. Padre Alexandro VII al primer instante de María Santísima Nuestra Señora sin pecado original*. Sevilla, 1663.

2 J. GARCÍA BERNAL, «El templo y el imaginario festivo del Barroco: a propósito de la Descripción Panegírica de Núñez de Sotomayor», *Studia Historica: Historia Moderna*, nº 30 (2009), pp. 273-318.

la exaltación de los promotores eclesiásticos ofrecían un repertorio de imágenes capaz de prolongar la fiesta y convertirla en memoria perdurable [3].

Tal planteamiento se inscribe todavía en una dinámica profundamente barroca, aunque situada ya en la segunda mitad del siglo XVIII. Fiesta, sermón, imagen, música, aparato efímero y memoria impresa seguían actuando como partes de un mismo sistema de persuasión religiosa, en el que la arquitectura quedaba rodeada por una trama de autoridades bíblicas, analogías, emblemas, afectos y correspondencias simbólicas. El templo se ofrecía como una realidad cargada de sentido, capaz de reunir el esplendor del culto, la exaltación de los patronos, la memoria urbana y la pedagogía espiritual de los fieles. De este modo, la fábrica no se agotaba en su condición material, al quedar incorporada a un discurso más amplio que la explicaba, la ennoblecía y la convertía en expresión visible de una comunidad creyente.

Murcia ofrece, durante el siglo XVIII, un escenario especialmente propicio para observar este fenómeno. Conviene recordar, además, que la ciudad contaba ya con un significativo precedente catedralicio en el sermón predicado por Balthasar Paxarilla y Moya en 1734, con motivo de la festividad de la dedicación de la Santa Iglesia de Cartagena. Su condición diocesana y su vinculación con el principal templo murciano lo sitúan en una escala institucional distinta a la de los impresos aquí estudiados, además de haber sido ya atendido por Elías Hernández Albaladejo [4]. Con todo, su existencia confirma que la Murcia del Setecientos conocía una práctica oratoria e impresa orientada a interpretar solemnemente la dedicación del espacio sagrado, antes de que esa misma cultura celebrativa pueda reconocerse en los ámbitos conventual, parroquial y hospitalario que articulan este trabajo. La ciudad conoció durante ese

3 La identificación de determinados edificios sagrados con el Templo de Salomón cuenta con un largo recorrido en la cultura española de la Edad Moderna y ha sido atendida por la historiografía en numerosas ocasiones. El caso escurialense resulta especialmente significativo, tanto por su proyección arquitectónica, simbólica y literaria como por el propio precedente del sermón pronunciado por fray José de Sigüenza con motivo de la primera misa celebrada en la basílica del Real Monasterio, el 10 de agosto de 1586. Sobre la fortuna salomónica de El Escorial, véase, entre otros, J. L GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, «Los orígenes de la imagen salomónica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial» en *Literatura e imagen en El Escorial. Actas del Simposio*. San Lorenzo de El Escorial,1996, pp. 721-749; J. R. DE LA CUADRA BLANCO, «El Escorial como nuevo Templo de Salomón en la literatura de los siglos XVI y XVII», *Ciudad de Dios. Revista agustiniana*, vol. 213, nº 2, 2000, pp. 449-476 y J. L. GONZÁLEZ GARCÍA, «Felipe II y la devoción acumulativa en El Escorial: el templo de Salomón como «Kunstkammer» del rey-sacerdote» en F. J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium*, 1/5-IX-2001. San Lorenzo de El Escorial, 2001, pp. 445-466.

4 B. PAXARILLA Y MOYA, *Sermón panegyrico histórico, que predicó en veynte y quatro de enero de este presente año de 1734, día de la festividad de la dedicación de la Santa Iglesia de Cartagena, 1734*. Sobre este sermón y su significación en relación con la catedral de Murcia, véase E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *La fachada de la catedral de Murcia*. Murcia, 1990, pp. 225-230. La importancia de este escrito también queda recogida en C. DE LA PEÑA VELASCO y E. HERNÁDEZ ALBALADEJO, «De la fachada al retablo. Un recorrido por los templos murcianos del siglo XVIII», *Imafronte*, nº 10 (1994), pp. 69-94.

siglo, como es bien sabido, una intensa renovación de su arquitectura religiosa, favorecida por la prosperidad económica, por la activa presencia de las instituciones eclesiásticas y por la consolidación de una fisonomía urbana en la que parroquias, conventos, hospitales, cofradías y edificios destinados al culto definían buena parte de su imagen. Eclipsadas en ocasiones por la poderosa presencia monumental del imafronte catedralicio, las iglesias barrocas murcianas fueron piezas esenciales en la configuración de una ciudad que adquirió durante aquella centuria un semblante marcadamente sacro. Su número, distribución por los barrios, reformas y programas ornamentales muestran la amplitud de un esplendor religioso extendido por los distintos ámbitos de la vida urbana [5].

A esa ciudad, barroca por la persistencia de sus lenguajes ceremoniales y dieciochesca por el tiempo de sus reformas, pertenecen los tres sermones panegíricos que constituyen el objeto de estas páginas. Impresos en Murcia con motivo de la inauguración, estreno o dedicación de tres templos de la capital durante la segunda mitad del Setecientos, permiten recorrer tres ámbitos fundamentales de su geografía religiosa. La iglesia de San Salvador del monasterio de religiosas franciscanas de Santa Verónica, consagrada en 1755 [6]; el nuevo templo parroquial de San Antolín, cuya dedicación dio lugar al sermón predicado por fray Joseph Thomás Blanco en 1752 [7]; y la iglesia de Nuestra Señora de Gracia del convento y hospital de San Juan de Dios, solemnemente dedicada en 1782 [8], componen un itinerario que conduce del monasterio femenino a la parroquia urbana y de esta al templo hospitalario. Estos impresos conservan la interpretación que la propia época proyectó sobre aquellos espacios en el momento de su incorporación solemne al culto. Su interés no reside únicamente en las noticias que ofrecen sobre fábricas, imágenes, custodias, lápidas, retratos, benefactores o ceremonias, ya atendidas por los estudios sobre la dedicación de templos como práctica festiva, devocional y literaria de la cultura barroca [9]. Lo

5 J. RIVAS CARMONA, «Las iglesias barrocas de la ciudad de Murcia: consideraciones sobre su significación y arquitectura». *Imafronte*, nº 19-20 (2007-2008), pp. 395-410.

6 J. GÓMEZ NAVARRO, *El grande, mayor, y maximo nuevo templo de San Salvador, del convento de religiosas de Veronica, Orden del Seraphico Patriarcha San Francisco, de ... Murcia, aplaudido con festivos religiosos cultos, ... en ... 11. de noviembre de 1755 ...: elogiado en un panegyrico / por ... Fr. Juan Gomez Navarro ...; exponelo a la luz pública D. Juan Sandoval y Lyson* ...Murcia, s.a.

7 J. T. BLANCO, *Oracion panegyrica : que ... á la dedicación del nuevo ... Templo del Señor San Antolín, en que ... Don Juan Matheo ... Obispo de Cartagena ... consagró los mas plausibles cultos ... / dixo ... Fr. Joseph Thomas Blanco ... de la Regular Observancia de nuestro Padre San Francisco; sacala a luz la feligresia del Señor San Antolin* ...Murcia, s.a.

8 A. ALBARRACÍN y NAVARRO, *Dios exaltado por el hombre favorecido: oracion panegirica que en el dia 9 de Marzo de 1782 ... los religiosos del Orden de S. Juan de Dios celebraron la dedicacion de su nuevo Templo de nuestra Señora de Gracia ... / dixo Don Antonio Albarracin y Navarr ...; los señores D. Mateo de Zevallos, D. Josef Moñino ... y Don Nicolás Miras Peralta ... lo imprimen* ... Murcia, s.a.

9 N. H. ISLAS COVARRUBIAS, «Las dedicaciones de templos, un ejemplo de literatura barroca y práctica devocional», *Memoria XVIII 2005 Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano / Universidad*

que aquí se propone es atender a la función hermenéutica del sermón panegírico, cuya compleja posición dentro de los géneros de la retórica sacra permite reconocerlo como un instrumento privilegiado para declarar el sentido de la arquitectura recién dedicada. Desde el púlpito, la nueva iglesia quedaba enlazada con la memoria de sus promotores, con las figuras de la Escritura y con la identidad religiosa de una comunidad que aprendía a reconocerse en aquel espacio[10].

La hipótesis que guía este trabajo entiende los tres sermones como una suerte de tríptico sobre el templo murciano del siglo XVIII. Santa Verónica ofrece la imagen del templo conventual transfigurado en gloria del Salvador. San Antolín permite reconocer la parroquia como obra comunitaria, memoria episcopal y promesa de perfección. San Juan de Dios muestra la iglesia hospitalaria como espacio donde la presencia sacramental se prolonga en el cuidado del pobre enfermo. Leídos conjuntamente, estos textos permiten advertir que la inauguración de un templo suponía también la activación de un sistema de significados, destinado a declarar la naturaleza del edificio, la memoria que debía conservar y la comunidad que quedaba convocada bajo sus bóvedas.

Predicar el templo. Sermón panegírico y arquitectura sagrada

La predicación asociada a la inauguración de un templo constituye un capítulo de especial interés dentro de la oratoria sagrada, por lo que tuvo de explicación pública de la arquitectura y de fijación de su sentido religioso, ceremonial e histórico. La iglesia recién dedicada necesitaba ser presentada a la comunidad que la contemplaba y que, a partir de entonces, empezaba a reconocerla como propia. En el sermón se ordenaba su origen, se declaraba su dignidad, se recordaba a quienes habían intervenido en su fábrica y se integraba la obra nueva en una tradición superior, de manera que el

Autónoma de San Luis Potosí. http://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/ (Consultado 6 de junio de 2026). En relación con la capacidad del sermón barroco para intervenir en la construcción simbólica, iconográfica y arquitectónica de los espacios de culto, véase, igualmente, M. A. SIFUENTES SOLÍS, «La sermonaria novohispana y su influencia en la arquitectura religiosa de Aguascalientes: prácticas de lectura y simbolismo mariano en el Camarín de la Virgen (1792-1797)», *HiB. Revista de Historia Iberoamericana*, vol. 3, nº 2 (2010), pp. 90-123.

10 Sobre el sermón como fuente para la Historia del Arte, resulta imprescindible el estudio pionero de M. P. DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte*, Valladolid, 1980. Para la teoría y práctica de la predicación del clero secular en el siglo XVII, véase A. IRIGOYEN LÓPEZ, «Teoría y práctica de la predicación del clero secular en el siglo XVII: algunos ejemplos de ciudades castellanas», *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, nº 42, 2022, pp. 121-154. Sobre el sermón como instrumento de formación de la conciencia popular, véase P. GAN GIMÉNEZ, «El sermón y el confesionario, formadores de la conciencia popular», en L. C. ÁLVAREZ SANTALÓ, M. J. BUXÓ REY y S. RODRÍGUEZ BECERRA (coords.), *La religiosidad popular, II, Vida y muerte: la imaginación popular*. Barcelona, 1989, pp. 111-145. Para el problema metodológico que plantea la consideración del panegírico dentro de los géneros de la retórica sacra, véase B. URREJOLA, «El panegírico y el problema de los géneros en la retórica sacra del mundo hispánico. Acercamiento metodológico», *Revista Chilena de Literatura*, nº 82, 2012, pp. 219-247.

edificio no quedaba reducido a su sola condición material, al adquirir un valor de casa de Dios, memoria de gratitudes y testimonio visible de la fe de una comunidad.

Conviene advertir, en primer lugar, la importancia que en estos sermones alcanza la referencia bíblica. Ninguno de los templos estudiados se presenta como una obra aislada, limitada a la circunstancia concreta de su estreno. Todos se remiten a una memoria anterior, en la que la Escritura proporciona autoridad y contenido. El templo de Salomón, el monte Tabor, la casa de Zaqueo, la piedra angular, la nube luminosa, el cuerpo místico o el lugar elegido y santificado por Dios actúan como modelos que permiten entender la nueva iglesia. Gracias a ellos, la fábrica murciana queda incorporada a la historia de la salvación y recibe una significación más alta, particularmente unida a la presencia sacramental y al sentido espiritual del culto.

No menos importante resulta la dimensión panegírica, encargada de ordenar la gratitud debida a quienes habían hecho posible la construcción, reforma o dedicación del templo. Patronos, obispos, comunidades religiosas, feligresías, cabildos, ayuntamientos, donantes y benefactores aparecen en estos textos dentro de una misma memoria religiosa. La alabanza no se limita a complacencia retórica, al reconocer las mediaciones humanas que sirvieron para levantar, adornar, dotar o solemnizar la casa de Dios. De esta forma, el edificio se convierte en testimonio material de voluntades, limosnas, patronazgos y afectos que la palabra predicada fija y entrega a la memoria de la comunidad.

Particular interés ofrece el paso del sermón pronunciado al sermón impreso. Lo que resonó en el día solemne alcanzaba después otra permanencia, útil para conservar la memoria de la ceremonia y mantener viva la interpretación espiritual del edificio. El impreso venía a actuar como una inscripción paralela a las que hablaban desde la materia. El mármol perpetuaba nombres y caudales, la heráldica proclamaba patronazgos, el retablo orientaba la mirada hacia el altar y la palabra impresa conservaba la razón religiosa de todo ello. Así, la fiesta dejaba una huella durable y el templo permanecía acompañado por el discurso que había explicado solemnemente su incorporación al culto.

La Murcia del siglo XVIII ofrece en este terreno una casuística particularmente significativa. Santa Verónica pertenece al ámbito de la clausura femenina franciscana y del patronato nobiliario; San Antolín, a la vida parroquial y a la participación de la feligresía; San Juan de Dios, al mundo hospitalario y a una institución estrechamente vinculada con el gobierno y la beneficencia de la ciudad. La distinta naturaleza de cada fundación condicionó también la interpretación que la palabra panegírica proyectó sobre su arquitectura, ajustando los significados del templo a la comunidad que lo sustentaba, a las memorias que debía conservar y a las funciones religiosas que estaba llamado a desempeñar.

Para la Historia del Arte, estos impresos ofrecen así un testimonio especialmente valioso sobre la manera en que la arquitectura podía ser interpretada en el momento de su incorporación solemne al culto. Junto al estudio documental, formal y constructivo, permiten conocer el discurso que acompañó a la obra y relacionó sus formas, imágenes, objetos y memorias con la experiencia religiosa de quienes acudían a ella. Una cúpula, una portada, un retablo, una inscripción, una custodia o un escudo de armas comparecen entonces dentro de una lectura más amplia, alimentada por la Escritura, la liturgia, el patronazgo y la memoria institucional. Los tres sermones que siguen permiten observar cómo esa palabra fue dando una formulación distinta al templo conventual, parroquial y hospitalario.

El Tabor murciano. Santa Verónica, clausura franciscana y gloria del Salvador

El sermón dedicado a San Salvador del convento de religiosas de Santa Verónica representa uno de los capítulos más sugestivos de la cultura del templo predicado en la Murcia del Setecientos. Su propio título, *El grande, mayor, y máximo nuevo templo de San Salvador*, anuncia el artificio conceptual de la oración, ordenada sobre una gradación que permite reconocer la nueva fundación como grande por el patronato de la casa de Sandoval, mayor por haber sido levantada por una comunidad pobre y máxima por quedar consagrada al Salvador. La portada del impreso fija, además, la circunstancia celebrativa del 11 de noviembre de 1755, presidida por don Antonio Sandoval y Lyson, patrono del convento, con predicación de fray Juan Gómez Navarro, lector habitual de Teología en el convento de Predicadores de Murcia, y publicación costeada por don Juan Sandoval y Lyson, que ofreció el texto como obsequio fraternal a su hermano mayor.

Desde la dedicatoria se advierte el horizonte familiar y patronal en que se inscribe la pieza. Don Juan Sandoval dirige el impreso a don Antonio apelando a la obligación natural del hermano menor hacia el mayor y a la veneración debida al mayorazgo. Los ejemplos bíblicos de Esaú, Jacob y José sirven para convertir la publicación en acto de reconocimiento dentro de una casa nobiliaria que afirma su memoria mediante el servicio al culto [11]. El gesto es fraterno en su origen, aunque adquiere dimensión pública cuando la propia dedicatoria proclama que aquella solemnidad dio gloria al culto, aplauso al templo, crédito a la casa y deleite al pueblo murciano.

11 Los sermones analizados se citan de manera completa en la introducción, donde queda definido el corpus documental del trabajo. A partir de ese momento, y con el fin de evitar una reiteración mecánica de notas a pie que habría sobrecargado innecesariamente el aparato crítico, sus contenidos se incorporan mediante paráfrasis y comentario interpretativo, sin repetir en cada caso la referencia bibliográfica correspondiente.

No deja de llamar la atención la riqueza de sentidos que el sermón hace confluir en la iglesia de Verónica. Familia, convento y ciudad se reúnen en una misma lectura, donde clausura femenina, patronato nobiliario, pobreza franciscana, heráldica, devoción mariana, arquitectura y Eucaristía componen un sistema cuidadosamente trabado. Los lemas elegidos por el predicador condensan esta orientación con notable eficacia. «Hoy ha sido hecha la salvación a esta casa», tomado de san Lucas, remite a la morada de Zaqueo, visitada por Cristo; «mi carne verdaderamente es comida», procedente de san Juan, introduce el fundamento sacramental. Así, San Salvador aparece como casa donde Cristo entra, permanece y se ofrece como alimento verdadero.

El comienzo de la oración confiere a la dedicación una resonancia casi cósmica. La tierra es convocada a cantar al Señor, los cielos se llenan de regocijo y los montes parecen responder con ecos festivos. El motivo de esa alegría se halla en la contemplación de una iglesia nueva que el predicador identifica con el Tabor, monte de la Transfiguración. La fábrica murciana queda elevada desde la topografía urbana a una geografía sagrada, como si el convento de Verónica actualizara, en pleno corazón de la ciudad, el lugar donde Cristo manifestó la claridad de su gloria (lám. 1).

Esa identificación permite desplegar una de las imágenes más logradas del sermón. Descrito con apoyo en Beda como lugar ameno, florido, semejante al paraíso y al cielo, el monte de la Transfiguración convierte la clausura en jardín espiritual y firmamento seráfico. Las religiosas aparecen como astros de ese cielo interior, mientras la fragancia de sus virtudes hace del retiro un ámbito de fecundidad invisible, sostenido por la observancia y alimentado por la gracia. La referencia a Adricomio y Cornelio, al evocar un pensil delicioso, poblado de árboles y fuentes, cercado por un muro y cerrado por religión, completa la equivalencia, de modo que el muro remite a la clausura, los árboles figuran a las monjas y las fuentes evocan los riegos espirituales que fecundan la vida conventual.

En esa geografía transfigurada se inserta la advocación de Verónica, que el predicador convierte en clave visual y teológica del conjunto. El escudo de la casa religiosa es el Divino Rostro, que las portadas del convento y de la iglesia «vocean» mudamente. El nombre de Verónica se interpreta como *Vera-Icon*, verdadera imagen o estampa del rostro divino. En el Tabor, el rostro de Cristo cambió de aspecto mientras oraba; en el monasterio murciano, ese rostro resplandeciente se hace divisa, blasón e identidad de la casa. La advocación actúa, por tanto, como memoria permanente de la imagen verdadera de Cristo, inscrita en la fachada, en la conciencia simbólica del convento y en la propia lectura espiritual del edificio.

A partir de esta trama de equivalencias, la descripción arquitectónica adquiere pleno valor histórico-artístico. Aunque construida con materiales comunes, la iglesia reunía, según el predicador, «todos los primores del Arte» en la distribución y simetría



Lámina 1. Interior de la Iglesia de El Salvador del antiguo convento de Santa Verónica. Murcia.

de sus partes, en sus figuras, adornos y relieves. Desde las bases molduradas hasta la media naranja, descrita como corona vistosa guarnecida de hermosas fajas, todo movía a admiración[12]. Se percibe aquí la estimación contemporánea de una obra acabada, proporcionada y luminosa, cuya singularidad excedía el crédito de la relación y aun el desengaño de los ojos. La perfección visible confirmaba la correspondencia con el monte sagrado, donde la claridad del rostro de Cristo había hecho del Tabor un ámbito de manifestación divina.

El centro de esa poética de la claridad se halla en la Eucaristía. El rostro resplandeciente de Cristo, semejante al sol, se relaciona con el Sacramento nuevamente colocado en el altar y tabernáculo. En la argumentación del predicador, esa presencia sacramental aparece como la mayor obra del poder divino, prenda de gloria futura y extremo de una magnificencia divina que se manifiesta bajo forma de alimento. La hostia consagrada es «toda el alma, y luz» de la iglesia. Divino Rostro, sol, cúpula, altar y tabernáculo quedan unidos en una misma constelación simbólica, a la que se suma Nuestra Señora de los Peligros, asociada a la nube luminosa del monte y

12 Para la singularidad arquitectónica del templo y su significación dentro del barroco murciano, resulta fundamental el estudio de J. RIVAS CARMONA, «La arquitectura del templo de San Salvador de Santa Verónica», en *El Monasterio de Santa Verónica: historia y arte*, Murcia, 1994, pp. 169-192. A ello deben añadirse las aportaciones de E. CAMACHO CÁRDENAS sobre la fachada de la iglesia, su diseño y realización, en «La portada del convento de Santa Verónica y el empleo de soporte en esviaje en la ciudad de Murcia», en M. M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ (coords.), *En provecho de la Ilustración nacional: tradición, ruptura y renovación en el patrimonio conventual español*, Valencia, 2023, pp. 15-28.

situada en Verónicas por una elección providencial que señaló aquel lugar como trono de su imagen.

También los Sandoval quedan incorporados a esa trama de luz, protección y memoria. El predicador enumera los honores de la casa, su antiguo caudillaje en el contexto de la conquista y defensa del reino de Murcia, su servicio frente a los ataques de Aragón y Granada, los hábitos militares y la sangre de los condes de la Ventosa y duques de Lerma. La genealogía se ennoblece todavía más con la cita de un libro en vitela, iluminado y guarnecido de plata sobredorada, donde se recogían las grandezas del linaje como rama del tronco de los reyes de León y Castilla. Con todo, el fundamento más alto de su exaltación reside en el servicio al templo. Los blasones multiplicados en las columnas se ponen en relación con el Sacramento, llamado «Escudo de Armas de la Deidad», y sus bandas, leones y cruz son leídos como signos de paz, fortaleza y victoria pasional. La heráldica deja de ser emblema nobiliario para convertirse en lenguaje devocional.

Al grado de lo grande, determinado por el patronato, sucede el de lo mayor, referido a la comunidad religiosa. La dignidad del templo aumenta porque su fábrica fue costeada por unas religiosas pobres. El predicador acude de nuevo a Ageo y al templo de Zorobabel para sostener que la obra del pobre puede alcanzar más alta estimación que la del monarca rico, cuando su grandeza procede del modo admirable de la edificación. Las monjas, verdaderas hijas de san Francisco [13], coronaron una fábrica espléndida con el patrimonio de su pobreza. Este pasaje cobra especial relieve cuando la pobreza franciscana se convierte en argumento de magnificencia. Si el templo de Salomón fue prodigioso por levantarse sin ruido de herramientas, el de Santa Verónica lo sería aún más por haberse cimentado con pobreza, continuado con escasez y finalizado sin sustancia ni fondos. La falta de caudal se transforma en signo de asistencia divina, dentro de una economía espiritual donde la indigencia material sirve para acrecentar la dignidad de la obra. El predicador lleva esta idea al terreno sacramental, comparando la fábrica conventual, levantada sin fondos, con el misterio de la presencia eucarística bajo apariencias humildes. La noticia de que la comunidad levantó en once años una iglesia gloriosa con los solos fondos de su pobreza refuerza así la lectura teológica del edificio.

El tercer grado, el de lo máximo, se funda en la dedicación al Salvador. Quienes frecuentan reverentemente la iglesia son presentados como ciudadanos de los santos, domésticos de la casa de Dios y cortesanos de la gloria. Cristo aparece como piedra fundamental y piedra angular. Como fundamento sostiene el edificio; como Salvador lo corona, lo titula y lo une a la Iglesia triunfante. Su

13 P. RIQUELME OLIVA, «Orígenes e historia del Monasterio de Santa Verónica» en *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia*…ob. cit. pp. 1-166.

presencia en la corona del retablo enlaza la teología de la piedra angular con la organización visual del altar mayor, haciendo del templo un punto de correspondencia entre la tierra y el cielo.

La peroración resume el programa con una imagen espacial de gran belleza. La divinidad, antes estrechada por la limitación del lugar, aparece ahora acogida en un templo grande, mayor y máximo, verdadero palacio donde pueden campear sus divinos lucimientos. La ciudad participa de esa dicha, porque la erección y consagración de una iglesia nueva perpetúa el bien espiritual del pueblo. La comparación con Babel cierra de manera elocuente el razonamiento. Allí la altura nacía de la vanagloria y terminó en confusión; en Verónica, la elevación de la fábrica alcanza verdadera grandeza al ordenarse al culto divino.

Santa Verónica ofrece, en suma, el modelo más acabado del templo conventual transfigurado. La predicación lo eleva a Tabor murciano y lo reconoce, al mismo tiempo, como ámbito de clausura, cielo seráfico, morada del Divino Rostro, trono del Sacramento y archivo heráldico de los Sandoval. En torno a esas imágenes, la pobreza franciscana acrecienta el sentido providencial de la obra, hasta convertirla en una creación donde linaje, vida regular y presencia eucarística alcanzan una rara unidad simbólica.

La parroquia agradecida. San Antolín, fábrica nueva y memoria episcopal

Una modulación distinta dentro del templo predicado en la Murcia del siglo XVIII viene dada por el sermón que fray Joseph Thomás Blanco pronunció con motivo de la dedicación del nuevo templo de San Antolín (lám 2). La parroquia aparece aquí como expresión visible de una comunidad agradecida, sostenida por la limosna de sus fieles y estrechamente vinculada a la figura del obispo don Juan Mateo. En la portada del impreso se precisa que la oración fue pronunciada en el segundo día del célebre triduo celebrado por la dedicación del «nuevo magnífico Templo» del titular, cuyos cultos fueron costeados por la piedad y magnificencia religiosa del prelado, mientras la propia feligresía quiso dar el texto a la imprenta para ofrecérselo como testimonio de reconocimiento.

Ya en la dedicatoria queda fijada la clave memorial del discurso. La parroquia ofrece al obispo algo más que un tributo literario, al reconocer en la obra nueva el fruto de su celo pastoral. Don Juan Mateo aparece como numen tutelar de la empresa, «luz capaz de encender incluso las piedras», de manera que la arquitectura se presenta desde el comienzo animada por una voluntad episcopal en la que se reunían magnificencia religiosa, atención al culto y cercanía afectiva hacia los feligreses. La



Lámina 2. Fachada de la antigua parroquia de San Antolín. Murcia. (Destruida durante la Guerra Civil). Fotografía anterior a 1936. Archivo de la Región de Murcia.

iglesia recién dedicada no se explica únicamente como sustitución de una fábrica anterior, envejecida y oscurecida por el tiempo. Se entiende, ante todo, como huella tangible de un gobierno pastoral que quiso procurar a Dios una morada digna y a la comunidad parroquial un templo renovado conforme a la devoción de sus fieles[14].

Una circunstancia sobrevenida intensificó esta lectura. La dedicatoria, concebida inicialmente como homenaje al prelado vivo, salió de la imprenta cuando Juan Mateo había fallecido. La metáfora solar empleada para exaltar su gobierno se transforma entonces en eclipse, ocaso y antorcha apagada. Su muerte, acaecida el sábado 14 de

14 Sobre la parroquia de San Antolín resulta imprescindible, además del estudio ya citado de Rivas Carmona sobre las iglesias barrocas murcianas, donde también se atiende a esta nueva fábrica parroquial, remitir al estudio de 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, pp. 35-50. Con anterioridad, desde una perspectiva histórica y socioeconómica, la parroquia había sido objeto de la tesis doctoral de J. GUILLÉN SELFA, *Organización socioeconómica de una parroquia murciana en el siglo XVIII: S. Antolín* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, Murcia, 1986.

octubre, se interpreta como entrada en el descanso eterno, reforzada por la lectura simbólica del mes de octubre, asociado al término de las fatigas agrícolas, y del sábado, de especial vinculación mariana. La dedicación de San Antolín queda así envuelta por un pórtico fúnebre que convierte la iglesia en lugar de gratitud, duelo y permanencia.

Especial fuerza adquiere el episodio de la postrera visita del obispo. Según refiere la dedicatoria, cuando los altares estaban ya dispuestos para colocar en el nuevo templo a Su Majestad, Juan Mateo entró en San Antolín antes de iniciar su recorrido pastoral. El cura teniente don Diego Meroño observó su rostro inmutado y oyó entonces unas palabras de extraordinaria densidad afectiva, «Vengo a despedirme de esta Iglesia». La escena condensa la relación entre el pastor y la obra alentada por él. El edificio, todavía en vísperas de recibir plenamente el culto, aparece como lugar de cumplimiento y presagio, mientras la muerte inmediata del prelado transforma aquella visita en memoria anticipada de su ausencia. El propio impreso insiste en que Juan Mateo había deseado con intensidad la reedificación, contribuyendo con caudales, animando a sus feligreses y dando personalmente «desde el principio el primer delineamiento de la obra». Su aspiración era ver y adorar al Señor en su propio sitio, razón por la cual las solemnidades de la traslación se celebraron durante tres días a sus expensas. La figura bíblica de David, deseoso de hallar lugar para el Señor y tabernáculo para el Dios de Jacob, permite interpretar el celo episcopal como voluntad de restituir a Dios una casa decorosa. Así, San Antolín se presenta como obra pastoral, nacida de una comunidad y elevada por la solicitud de su obispo.

La dedicatoria lleva esta identificación hasta una formulación de notable intensidad. Si edificar templo podía equivaler, según la erudición citada, a fabricar sepulcro, Juan Mateo habría construido en San Antolín un sepulcro que respira alientos de vida. La iglesia sería para él «glorioso sepulcro» o «piadoso mausoleo», aunque sus cenizas reposaran en otro lugar. El edificio adquiere con ello una condición doble, como casa de Dios y ámbito de culto parroquial, y también como monumento afectivo de una feligresía que reconoce en sus muros la huella de quien hizo posible su renovación.

El cuerpo del sermón desplaza esa memoria personal hacia una reflexión más amplia sobre la dignidad de la fábrica. El predicador convoca los templos célebres de la Antigüedad, desde los dedicados a Juno, Marte, Diana, Apolo, Neptuno o Júpiter Amon hasta el templo de Salomón, para afirmar que ninguno iguala la grandeza, el aseo y la regla del nuevo San Antolín. La autoridad profética de Ageo, según la cual la gloria de la última casa sería mayor que la primera, permite sostener la superioridad moral de esta iglesia por el modo en que había sido levantada. Sus piedras habían sido puestas por la limosna y podían hablar como testigos de la piedad vecinal. De ahí procede una de las intuiciones más sugerentes del sermón. La piedra parroquial

no comparece como mero soporte de la fábrica, al adquirir valor testimonial como forma construida del sacrificio de los fieles. Al acudir a la imagen bíblica de la piedra que clama desde la pared, el predicador convierte los muros en voz material de la feligresía y hace de la limosna una memoria visible del culto.

El recorrido retórico por el templo comienza antes de franquear la puerta. Siguiendo el salmo «In domum Domini ibimus», el orador se detiene en los atrios y en la fachada, donde contempla la Inmaculada Concepción y la virtud de San Antolín como titular[15]. El acceso al edificio se convierte en umbral doctrinal. Pureza mariana y virtud del santo preparan la entrada del fiel, ordenando la mirada antes de la plena participación en el espacio sagrado. La fachada deja de ser límite exterior y se convierte en primera lección visual de la iglesia (lám. 3).



Lámina 3. MARTÍN SOLERA. Interior de la Iglesia de San Juan de Dios (1764-1782). Murcia.

Especial valor adquiere en este sermón la presencia del retrato del obispo en el sitial, colocado allí al hallarse don Juan Mateo visitando la diócesis. La efigie se interpreta mediante una expresión de extraordinario interés para la Historia del Arte,

15 El relieve de la portada dedicado al santo titular del templo, obra del escultor Pedro Federico Pérez y conservado hoy en el retablo que preside la capilla mayor del actual edificio, ha sido estudiado por J. URREA FERNÁNDEZ, «Aportación a la iconografía de San Antolín de Pamiers», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 56, 2021, pp. 43-54. Sobre dicho escultor es fundamental el estudio de C. DE LA PEÑA VELASCO, «Taller, autoría y anonimato: Pedro Pérez, escultor barroco», *Atrio*, nº 22 (2016), pp. 86-103.

In imagine vivit. Con ella se reconocía la capacidad de la imagen para hacer vivir al ausente y suplir su presencia física en el acto solemne. Aunque el prelado no ocupase personalmente la silla superior, su retrato permitía consagrar al templo el corazón, el cariño y la voluntad de quien había favorecido su fábrica. La pintura actuaba, por tanto, como presencia vicaria, signo de autoridad y testimonio visible del vínculo afectivo entre el pastor y su feligresía. A continuación, la figura de Zorobabel sirve para unir la memoria del obispo con la historia material de la reedificación. El predicador recuerda las dificultades que acompañaron la empresa, con la oposición de quienes despreciaban la idea y la planta o juzgaban imposible concluirla. Frente a ese monte de impedimentos, Zorobabel aparece como el príncipe capaz de allanar obstáculos, poner la primera piedra y conducir la obra hacia su término. La aplicación al prelado resulta clara. Don Juan Mateo se presenta como nuevo Zorobabel, animador de la fábrica, vencedor de resistencias y promotor de una iglesia llamada a perfeccionarse mediante la diligencia pastoral y la colaboración de los fieles.

No se oculta, sin embargo, que el edificio no estaba todavía enteramente concluido, al faltarle el crucero y la capilla mayor. Tal circunstancia se convierte en argumento por medio de la tradición vitruviana, según la cual el cuerpo humano proporcionaba la regla más ajustada para la arquitectura del templo. Entendida la iglesia como cuerpo, la falta de capilla mayor equivalía a la ausencia de cabeza. La fábrica parroquial quedaba así explicada desde una lógica orgánica, donde cada parte debía responder a una función, a una proporción y a una necesaria correspondencia con la plenitud del conjunto. A pesar de esa carencia, el sermón no reduce la iglesia a una obra deficiente. Antes bien, la presenta como realidad encaminada hacia su perfección. Una fábrica podía no estar materialmente acabada y hallarse ya escogida, hermosa y apta para recibir a la Majestad soberana. El predicador acude al Cantar de los Cantares para mostrar la Iglesia como realidad que avanza hacia su cumplimiento, escogida como el sol y hermosa como la luna aun antes de alcanzar su completa forma. La condición inacabada de San Antolín deja de ser simple defecto constructivo y se convierte en promesa. La dedicación consagra un proceso y orienta la obra hacia su término.

También la comparación entre la iglesia antigua y la nueva añade un registro de gran expresividad. El templo precedente se describe cansado por la edad, denegrido, oscuro y estrecho, hasta el punto de que la Majestad parecía hallarse en angostura. La reedificación aparece, en cambio, como recuperación de salud, luz y hermosura. La fábrica vieja padecía los accidentes de la ancianidad, mientras la nueva recibía la lozanía de una belleza más apreciable. La renovación arquitectónica adopta así el lenguaje de la curación, haciendo de la parroquia un cuerpo sanado y devuelto a la claridad del culto.

Al final de la oración, la mirada vuelve al Cristo sacramentado, a quien el predicador implora salud para los moradores de la parroquia y paz para conducirlos al templo de la gloria. La fábrica terrena queda vinculada entonces a su destino último,

de manera que la consumación material de la iglesia encuentra correspondencia en la salvación de sus fieles.

San Antolín se configura, en suma, como templo en tránsito. Su dedicación consagra una fábrica encaminada hacia su plenitud, en la que la limosna vecinal, la memoria del obispo y la presencia de Cristo como piedra angular ofrecen una imagen muy elocuente de la propia feligresía. También ella aparece llamada a completar su forma espiritual. Ahí reside una de las lecturas más sugestivas de la arquitectura parroquial murciana del siglo XVIII, entendida como expresión de gratitud, perseverancia comunitaria y esperanza de cumplimiento.

El templo de la misericordia. San Juan de Dios, José Marín y Lamas y la dedicación de Nuestra Señora de Gracia

Pronunciado por don Antonio Albarracín y Navarro en la iglesia de Nuestra Señora de Gracia, de los religiosos de San Juan de Dios, el sermón de 1782 constituye uno de los testimonios más densos de la Murcia dieciochesca para comprender la trabazón entre arquitectura sagrada, memoria urbana, patronazgo eucarístico y cultura asistencial. La oración cerró, el 9 de marzo de aquel año, las solemnes funciones que durante siete jornadas habían celebrado los hospitalarios por la dedicación de su nuevo templo. En esa jornada final consagró sus cultos la ciudad de Murcia, copatrona con el cabildo catedralicio del Hospital General, con asistencia del obispo, canónigos, doctores, maestros y otros sujetos distinguidos por su piedad, literatura y nacimiento. Desde su misma celebración, el acto desbordaba el marco interno de la comunidad juandediana, al presentarse como acontecimiento urbano en el que comparecían la orden hospitalaria, el municipio, el cabildo, el episcopado y una representación cualificada de la sociedad local.

En el origen de aquella fábrica ocupa lugar principal José Marín y Lamas, racionero entero de la catedral de Murcia, cuya memoria resulta inseparable del templo. Formado en Roma, doctor, miembro del cabildo catedralicio y atento siempre al decoro de las artes sagradas[16], Marín había asimilado una cultura del patronazgo en la que magnificencia, devoción eucarística, inscripción conmemorativa y estabilidad fundacional componían un mismo programa espiritual. Su testamento revela con nitidez el sentido de la empresa. Aspiraba a construir el templo del hospital conforme al proyecto ejecutado, adornarlo con la decencia correspondiente y asegurar el culto del Santísimo Sacramento mediante los medios necesarios para la cera y cuanto fuese preciso. Levantar una iglesia significaba, para él, dotarla de permanencia litúrgica, presencia eucarística estable y memoria duradera. La elección de San Juan de Dios

16 C. DE LA PEÑA VELASCO, *José Marín y Lamas y el patronazgo artístico*. Murcia, 2010.

como destino de esa fundación no fue accidental. Allí encontraba cumplimiento una devoción eucarística ya manifestada por Marín en otras donaciones a la catedral y a distintas comunidades religiosas. Su liberalidad alcanzaba ahora una de sus formas más ambiciosas, al quedar reunidos edificio, custodia, luces, manifestación del Sacramento y ornato en torno a una finalidad común, procurar mayor culto a Dios sacramentado. También desde esa clave se entiende la singularidad de una planta de «óvalo graciosísimo», ajena al modelo parroquial o conventual más habitual en la ciudad, capaz de concentrar la mirada hacia el altar y convertir la custodia en foco de la experiencia litúrgica[17].

El propio título del impreso, *Dios exaltado por el hombre favorecido*, anuncia la orientación doctrinal de la pieza. Albarracín articula su discurso en torno a una paradoja de fuerte contenido teológico. Dios, que nada puede recibir en aumento sustancial de su grandeza, aparece exaltado por los dones que concede al hombre y por las alabanzas que este le devuelve agradecido. El lema bíblico elegido, tomado del segundo libro de los Paralipómenos, condensa el sentido de toda la ceremonia con una fórmula de extraordinaria fecundidad, «He elegido, y santificado este lugar». A partir de ella se construye una verdadera teología del espacio sagrado, en la que el templo se presenta como ámbito escogido por Dios para manifestar su soberanía y recibir la adoración de los fieles.

Albarracín declara la división de su oración con claridad poco común. Dios elige y santifica este lugar para sí, y lo elige y santifica también para el hombre, de modo que ambas elecciones aumentan, «en lo que cabe», la gloria divina y aseguran la mayor felicidad humana. La iglesia de San Juan de Dios se entiende, por tanto, como casa de Dios, ámbito de presencia sacramental y escenario de alabanza, al tiempo que como casa del hombre favorecido, lugar de consuelo, conversión, alimento eucarístico y aprendizaje de la misericordia. La arquitectura queda situada en un sistema de reciprocidad espiritual, donde Dios engrandece su gloria al favorecer y el hombre la reconoce mediante adoración, gratitud y caridad.

La primera parte del sermón desarrolla esa elección divina mediante la comparación con el templo de Salomón, evocado como santuario destinado al nombre, los ojos y el corazón de Dios. La continuidad con Jerusalén queda elevada por la presencia real de Cristo sacramentado. El antiguo templo se muestra como figura venerable; el cristiano, enriquecido por la Eucaristía, comparece como cumplimiento más alto de aquella promesa. Cristo es llamado templo eterno de sí mismo en cuanto Dios; su cuerpo, templo augusto de la divinidad; el hombre, templo vivo llamado a ser santificado.

17 El templo cuenta con un análisis pormenorizado de su arquitectura, elaborado en su día por M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, *Fundación y estudio de la iglesia de San Juan de Dios de Murcia*. Murcia, 1976.

Sobre esa cadena teológica descansa la dignidad del edificio material, convertido en nuevo cielo donde los accidentes eucarísticos ocultan al mejor sol.

De ahí que el predicador declare el templo murciano «más apreciable que el de Salomón». Su superioridad no procede de la magnificencia arquitectónica ni de la riqueza material, al fundarse en la presencia eucarística, en la posibilidad de recibir al mismo Cristo y en la cercanía misericordiosa que desde el altar se ofrece «al pecador, al justo, al tibio, al devoto, al afligido y al necesitado». La grandeza de la fábrica queda subordinada a su eficacia espiritual. Desde el tabernáculo, Cristo escucha, mueve, suaviza, fervoriza, convierte e inspira. La elección del lugar se traduce así en una pedagogía de la presencia, mediante la cual la arquitectura se convierte en instrumento de conversión.

Con especial intensidad defiende el sermón la necesidad del templo material. Albarracín reconoce que Dios no necesita un lugar determinado para ser adorado, porque su inmensidad todo lo llena y porque la Escritura ofrece ejemplos de oración en espacios muy diversos. La iglesia, sin embargo, ha sido elegida por conveniencia y religiosa congruencia para los fieles, de modo semejante a como el Empíreo acoge la contemplación de los bienaventurados. Frente a quienes negaron el valor de los edificios sagrados y de los signos materiales del culto, reivindica el templo como espacio querido por Dios, donde Cristo se ofrece humanado, sacramentado y próximo, supliendo la fe lo que no alcanzan los sentidos.

En esa misma línea cobra pleno sentido la imagen tomada de san Juan Crisóstomo, según la cual Dios levanta el templo como divino arquitecto y lo elige como casa de asilo frente a los peligros que desvanecen la gracia, arrancan la virtud y corrompen el corazón. El edificio se convierte así en refugio moral, arquitectura de amparo y recinto donde la fragilidad humana halla defensa ante las tempestades interiores. Esa condición protectora se intensifica con la repetición de *Santificavi*, que permite presentar la iglesia como lugar defendido por Dios, ámbito donde se castiga la profanación, recinto de alabanza y espacio en el que cruces e imágenes conducen hacia una comprensión afectiva y moral de la santidad.

Tal santidad se concreta en la materialidad misma de la fábrica. Una de las notas del impreso señala que el templo presentaba planta de «óvalo graciosísimo» y se hallaba tan perfectamente adornado y concluido que cada parte, y también el conjunto, producía delicioso embeleso en quienes lo miraban. La noticia ofrece una percepción contemporánea del edificio, consciente del poder de la forma, la proporción y el ornato. La belleza arquitectónica se justifica por sus efectos espirituales, al impulsar «el adorno, aseo, primor y perfección de la iglesia la purificación del vivo templo del alma, levantar una admiración santa y sacar el corazón fuera del pecho para ofrecerlo a Dios con devoción, amor, contrición y humildad».

A esa eficacia visual se une una intensa voluntad de memoria. Según el sermón, los mármoles publicarían siempre la reedificación de la mayor parte de la iglesia, ejecutada con caudales destinados a tan santo fin. Una lápida situada en la pared foral recogía las limosnas del obispo, del cabildo, de varios prebendados, de José Marín y Lamas, que dejó todos sus bienes para la obra y para la memoria fundada, y de la ciudad, que aplicó doce mil reales de sus caudales. La piedra se convierte en escritura pública de la piedad, y el templo en archivo visible de las voluntades que hicieron posible su renovación.

Marín adquiere un lugar singular por su relación con el culto eucarístico. La traslación del Santísimo, realizada por el obispo y el cabildo, se efectuó con una custodia de oro adornada con 1489 diamantes, 19 rubíes y dos perlas de admirable figura y magnitud, donación del racionero catedralicio. No era un mero objeto precioso, pues hacía visible, mediante oro, piedras y fulgor, la dignidad de la presencia sacramental que sostenía toda la argumentación del sermón [18]. A ello se sumaba la estabilidad del culto fundado, con dos luces de cera encendidas día y noche y manifestación del Sacramento todos los días festivos durante cuatro horas, conforme a la dotación testamentaria de Marín. La ceremonia inaugural quedaba así prolongada en una continuidad de presencia, luz y adoración.

El templo se inscribe, además, en una red institucional y urbana que refuerza su condición pública. El impreso fue costeado y dedicado por los comisarios de la festividad, Mateo de Zevallos, Josef Moñino y Nicolás Miras Peralta, con acuerdo del Ayuntamiento, y ofrecido a María Santísima bajo el título de Gracia. Esta advocación adquiere claro valor cívico y memorial. María es invocada como Madre y Señora de Gracia [19], manantial de bienes y escudo protector de quienes los reciben. Su título organiza la memoria espiritual de la ciudad, enlazando los favores recibidos, la reedificación del templo y la esperanza de nuevas misericordias. La alusión al rey Alfonso, auxiliado por el favor mariano en la conquista del reino, y el recuerdo de su voluntad de que sus entrañas fueran llevadas al templo de Santa María de Gracia vinculan la dedicación dieciochesca con una genealogía urbana de origen medieval.

A esa memoria de larga duración se suma la actuación contemporánea del obispo Manuel Rubín de Celis, presentado como renovador de templos y benefactor de la diócesis. Sus limosnas para San Juan de Dios, Santa Eulalia, los carmelitas descalzos,

18 Sobre este célebre ostensorio, desaparecido durante los años del Trienio Liberal, véase M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Las artes suntuarias y decorativas en la iglesia de San Juan de Dios de Murcia», en *Fe, Arte y Pasión*. Murcia, 1997, pp. 117-130. Del mismo autor interesa igualmente, para su contextualización dentro de la tipología de las custodias con astil de figura, «La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del sureste español. La impronta de Salzillo», en J. RIVAS CARMONA, *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 399-420.

19 Para el estudio histórico-artístico de esta imagen titular, así como del conjunto de las esculturas primitivas vinculadas a la iglesia, véase J. RIVAS CARMONA, «La escultura de la iglesia de San Juan de Dios de Murcia», en *Fe, Arte*…, ob. cit., pp. 73-89.

San Juan Bautista, Cartagena y otros lugares revelan una política de decoro religioso y reparación material del espacio sagrado [20]. Junto a él, el Ayuntamiento ocupa lugar principal. La concordia entre el respeto religioso del prelado y el de la ciudad permite leer la dedicación como manifestación de buen orden urbano, donde autoridad pastoral, representación civil y beneficencia pública convergen en torno al Hospital General.

Al desplazar Albarracín la mirada hacia el espacio asistencial unido a la iglesia, la lógica sacramental del sermón alcanza su expresión más propia [21]. Nuestra Señora de Gracia aparece como casa de Dios, ámbito de adoración y archivo de la piedad urbana, integrada por su pertenencia a los religiosos de San Juan de Dios en una economía más amplia de misericordia. La fábrica sagrada proyecta así su centro eucarístico hacia los cuerpos dolientes acogidos bajo el cuidado de la Orden. Esa atención al enfermo queda formulada como consecuencia directa de la adoración. Quien se acerca al Sacramento no puede permanecer indiferente ante la miseria corporal que lo rodea, porque el lugar santo enseña a reconocer una continuidad profunda entre Cristo presente en el altar y Cristo padeciente en el necesitado. El pobre es hermano, hijo y miembro del cuerpo de Jesús, hasta formar con Él una suerte de unidad mística. Siguiendo el ejemplo de san Luis, el cristiano debe venerar compasivamente a Cristo en cada doliente. La iglesia dignifica la obra asistencial mediante el culto, y esta revela a su vez la consecuencia más exigente de la devoción, que es su conversión en servicio. Mayor fuerza adquiere la imagen con la que Albarracín declara que, desde el pecado de Adán, todo el mundo es un hospital general, donde los hombres experimentan los males de sus pasiones, de su fragilidad y de su miseria. Con esta metáfora, el establecimiento murciano se universaliza y se convierte en figura de la condición humana caída. Desde el tabernáculo, Cristo repite al fiel la exhortación evangélica a ser misericordioso como el Padre. El altar se transforma en centro irradiante de una ética asistencial, en la medida en que la Eucaristía suscita una forma concreta de acción orientada a atender al necesitado, socorrer al enfermo, acompañar al desvalido y convertir la compasión en semejanza con la misericordia divina.

El tramo final de la oración confirma esta orientación asistencial. Albarracín pide que Dios incline los corazones para atender compasivamente y remediar con liberalidad las necesidades de los pobres enfermos, beneficio que los verdaderos hijos del espíritu caritativo de San Juan de Dios desean antes que cualquier otro bien personal. La plegaria orienta así el sentido último de la solemnidad hacia la caridad efectiva,

20 Como testimonio de esa prodigalidad episcopal debe recordarse el retrato conservado en la sacristía de la iglesia murciana de San Juan Bautista, acompañado de una amplia leyenda en la que se hace constar la generosa contribución del prelado a las obras del templo. La pintura es obra de Joaquín Campos.

21 Un estudio pormenorizado de esa institución hospitalaria es el de J. J. GARCÍA HOURCADE, *Beneficencia y sanidad en el siglo XVIII: el hospital de San Juan de Dios de Murcia*. Murcia, 1996.

más allá de la exaltación del templo recién dedicado y de la memoria agradecida de sus benefactores.

San Juan de Dios ofrece, en definitiva, el modelo del templo hospitalario convertido en economía de misericordia. Elegido y santificado para Dios, también lo es para el hombre que busca consuelo, alimento espiritual y ocasión de compasión activa. Belleza de la fábrica, memoria de los donantes, fulgor de la custodia, voluntad testamentaria de Marín y Lamas y patronazgo urbano encuentran su cumplimiento en la atención al enfermo. En este templo, la contemplación del Sacramento desborda el resplandor del altar y se proyecta sobre el cuidado del pobre, de manera que el hospital queda interpretado como prolongación asistencial de la misericordia celebrada en la iglesia.

Arquitectura leída en voz alta

Los tres sermones analizados permiten reconocer hasta qué punto la arquitectura religiosa del Setecientos murciano alcanzaba una significación particular al ser solemnemente interpretada ante la comunidad. La obra concluida, el interior adornado y el altar dispuesto encontraban en la dedicación un momento de especial intensidad, en el que la fábrica quedaba incorporada al rito, fijada en la memoria y explicada mediante una palabra capaz de relacionar la materia visible con los grandes referentes de la historia sagrada. En el púlpito, la iglesia adquiría la dignidad de lugar elegido, casa de Dios, memoria de gratitudes y expresión de una comunidad creyente.

Esta dimensión resulta especialmente elocuente en Murcia. La imagen religiosa de la ciudad durante el siglo XVIII no puede comprenderse únicamente a partir de la historia de sus edificios, de la personalidad de sus artífices o de la riqueza de sus programas ornamentales. Junto a la piedra, el yeso, la madera dorada, el mármol, la plata o la luz, actuó también una palabra que dio sentido a cada templo y lo integró en una trama de devociones, patronazgos, afectos y deberes. Los sermones participaron así en la consagración simbólica del espacio y contribuyeron a enseñar cómo debía ser mirado, recordado y reconocido por los fieles.

La comparación entre Santa Verónica, San Antolín y San Juan de Dios demuestra, además, que la palabra panegírica no aplicó un molde uniforme a realidades distintas. Cada sermón entendió el templo conforme a la institución que lo sustentaba, a la comunidad que en él se reconocía y a la función espiritual que debía cumplir en la ciudad. Por eso, la clausura franciscana pudo presentarse como Tabor de luz, jardín de virtudes y cielo seráfico; la parroquia, como fábrica viva levantada por la limosna, animada por la memoria episcopal y encaminada hacia su perfección; el hospital, como recinto donde la presencia sacramental se prolongaba en misericordia hacia el cuerpo doliente. La arquitectura, al pasar por la palabra, no perdía su condición material,

adquiría una densidad nueva, hecha de Escritura, liturgia, memoria institucional y pedagogía moral, hasta mostrar que el edificio sagrado alcanzaba su comprensión más plena cuando la predicación revelaba su razón religiosa.

En ello reside el interés histórico-artístico de estos impresos. Además de las noticias que proporcionan sobre ceremonias, promotores, retablos, custodias o fábricas, conservan la percepción que aquellos espacios suscitaron en el momento de su incorporación solemne al culto y a la vida religiosa de la ciudad. En sus páginas queda fijada una mirada contemporánea, formada por la Escritura, la liturgia y la memoria del patronazgo, gracias a la cual puede entenderse cómo el edificio era recibido como imagen de una comunidad, testimonio de gratitud y medio de presencia divina. El templo predicado fue, en suma, una arquitectura explicada ante los fieles, una obra material convertida en argumento religioso y una forma visible de ordenar, en la Murcia del Setecientos, la relación entre espacio sagrado, memoria urbana y culto.

Alonso Pérez Crespo y el Nazareno «vicario» de la Cofradía de Jesús de Murcia (1667-1751)

¶ José Alberto Fernández Sánchez
Centro de Restauración de la Región de Murcia/Museo Salzillo

Resumen: El estudio analiza la imagen «vicaria» de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia, realizada en cartapesta y destinada a sustituir al titular de la Cofradía de Jesús en determinados actos públicos. La documentación permite relacionarla con Alonso Pérez Crespo, escultor vinculado a los círculos andaluces de los Mena y Pedro Roldán. El trabajo aborda además el empleo de la cartapesta en la escultura religiosa barroca y su adecuación a los usos procesionales y devocionales.

Palabras clave: Alonso Pérez Crespo; Nuestro Padre Jesús Nazareno; Cofradía de Jesús; Murcia; cartapesta.

Abstract: This study examines the «vicarious» image of Our Father Jesus the Nazarene of Murcia, made of cartapesta and used as a substitute for the principal image of the Confraternity of Jesus in certain public ceremonies. Documentary evidence links it to Alonso Pérez Crespo, a sculptor connected with the Andalusian circles of the Mena family and Pedro Roldán. The article also considers the use of cartapesta in Baroque religious sculpture and its suitability for processional and devotional purposes.

Keywords: Alonso Pérez Crespo; Our Father Jesus the Nazarene; Confraternity of Jesus; Murcia; cartapesta.

Dentro de la serie de estudios que se vienen desarrollando desde hace un lustro relativos a la problemática de la imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Murcia, una de las facetas que más ha llamado la atención ha sido la existencia —dentro de su ajuar— de una efigie de tamaño natural análoga a la del titular. Este simulacro, destinado a suplirlo en procesiones de menor arraigo y otros actos externos de la entidad que lo alumbra, vienen a significar un carácter «vicario», secundario, que durante décadas vino a servir para preservar la sacralidad de portentoso referente que, como si de una reliquia se tratase, quedó resguardado —oculto— tras «bocaporte»y velos en el interior de su camarín de modo que únicamente se contemplase en contados días de culto, la procesión de Viernes Santo y las sucesivas rogativas a que era demandado[1].

Una imagen representativa: el Nazareno «vicario»

Esta fórmula representativa tan peculiar —representativa del temprano prestigio devocional de este prototipo— revela la naturaleza del culto sagrado en tiempos del Barroco y, particularmente, el modo ideado por los comitentes —aquellos cofrades suyos de los siglos XVII y XVIII— para hacer palpable la condición portentosa del icono. De esta forma, frente a la cultura de lo explícito asombra por su profundidad simbólica el mimetismo sagrado que comprendió su ocultación como modo de reforzar su celebridad: forma genuina de culto que, empero, gozó de amplia difusión en las tierras levantinas hasta las décadas finales del setecientos.

En este sentido, el valenciano templo de *Corpus Christi* se revela, de mano de la creatividad para-litúrgica del patriarca Juan de Ribera, una tramoya esencial representativa del sentido teatral y efectista del culto. Este espacio «experimental» —hermanado en este carácter con la escenografía escurialense y, en cierto modo, toledana— con su maquinaria discursiva de retablos —ostensorio donde manifestar la trascendencia de imágenes milagrosas y reliquias recurre a este encubrimiento sagrado —en la forma que aún se mantiene— haciendo tangible la necesidad que tuvo la liturgia por hacer efectiva y palpable la materialidad del «Deus absconditus» alentando, bajo esta fórmula, el fervor y la potencia en los momentos oportunos de la manifestación[2].

---

1 E. LLAMAS SÁNCHEZ (ed.), *Sacratissimvs Protector Vrbis*. Tras los pasos del Nazareno, Murcia, 2024. La publicación, surgida de la reciente exposición monográfica dedicada a Nuestro Padre Jesús Nazareno, constituye un primer avance en el conocimiento histórico y artístico de esta relevante imagen de culto y del fenómeno devocional desarrollado en torno a ella.

2 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «La capilla del Colegio de Corpus Christi, transposición al lenguaje plástico de los principios de la Reforma católica», en F. MARTÍNEZ ANDRÉS, S. VILAPLANA SANCHIS, A. CANTOS FAGOAGA, I. HERRANZ JIMÉNEZ y G. N. MOYA LÓPEZ (coords.), *Restauración de las pinturas murales del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia*, Valencia, 2011, pp. 48-52. Sobre la concepción de lo sagrado como realidad velada y su proyección en la cultura visual de la Edad Moderna hispánica, véase F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, 2007, pp. 170-173.

Por medio de una serie de «lienzos-bocaporte» empleada a modo de puertas correderas se mantenía preservado el objeto de veneración dirigiendo el objeto anhelado hacia una suerte de velo «especular» pintado en cuya trama se expresaba, durante el tiempo ordinario, su impresión fingida. Esta suerte de reflejo sagrado mostraba su condición accesoria al ser retirado —mediante una suerte de ingeniosos mecanismos a modo de cordeles— permitiendo exhibir durante tiempo efímero, habitualmente acompañado de canto e incensación, el elemento sagrado. Esta serie de artilugios, bien documentados en los inventarios de la Cofradía de Jesús desde fecha temprana —auspician un modo representativo de la imagen del Nazareno, ya a mediados del siglo XVII, parangonable entonces— en tanto que inmediato a la experimentación antes aludida —a las formas de culto auspiciadas desde el medio valenciano: particularmente asociadas, de modo significativo, a la prototípica *Virgen de los Desamparados*[3].

Así, la formulación de su puesta en escena con la del *Nazareno* de la ciudad de Murcia (lám. 1) presenta unas analogías sugerentes dentro de las cuales —ligado intensamente al uso efectista de la tramoya— la presencia de las imágenes secundarias, sustitutivas o «vicarias» adquiere una relevancia inequívoca. Es palpable, así lo refieren los documentos, como las recurrentes demandas de Cabildo catedralicio, Concejo e, incluso, parroquias de la ciudad llevó pronto a los cofrades a extremar el celo sobre la posesión cultual de la efigie. Así, unida esta pretensión eventual de los poderes locales a la pretensión agustina por apropiarse de forma efectiva de su uso permanente, conllevó una serie de iniciativas de muy diverso tipos destinadas a una conservación imperiosa. Fueron estos reiterados requerimientos los que llevaron a la decisión tajante de atender, únicamente, las solicitudes mancomunadas del capítulo de la Seo y del consistorio tratando de aplacar, con ello, la interesada serie de solicitudes: comprensible no sólo por la devoción hacia la imagen sino, además, por las rentas que ocasionaba en caso de intervención positiva[4].

Serán las rogativas *ad petendam pluviam* las que hagan recurrente en Murcia tales demandas convirtiendo, de facto, al Nazareno en suerte de «paladión» protector de la ciudad. Ante este estado de las circunstancias, impulsados por este crecimiento prestigio únicamente parangonable —en este medio levantino— con el de la patrona valenciana, la cofradía tomó la determinación de aplacar tales situaciones con la presencia de un duplicado del *Nazareno* que permitiese proyectarlo más allá del

3 El empleo de imágenes secundarias «vicarias» y de bocaportes dentro del ceremonial litúrgico ofrece claras analogías en ambos casos. La efigie de la Virgen de los Desamparados, realizada mediante la técnica de la cartapesta, responde asimismo a una concepción representativa semejante. Sobre su configuración material, véase R. M. ROMÁN GARRIDO, «Las esculturas ligeras realizadas en papelón, esas grandes desconocidas. Desde el siglo XV en la Corona de Aragón, Valencia, España», *Mayurqa*, nº 2, 2020, pp. 1-11.

4 J. A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, «Para arder siempre en vuestra presencia. Murcia y Nuestro Padre Jesús Nazareno», en E. LLAMAS SÁNCHEZ (ed.), *Sacratissimvs Protector Vrbis…*, ob. cit., p. 20.



Lámina 1. Nuestro Padre Jesús Nazareno. Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia (ACJN).

rigor y solemnidad que debía seguir caracterizando la escenografía litúrgica de la imagen referencial. Más allá de esta contundente factura, con idéntica compostura que la del Nazareno, surgieron además una serie de versiones pictóricas de pequeño tamaño destinadas a visitar las casas de los cofrades y, aún, las de los fieles que así lo demandasen sin ser miembros de la entidad religiosa[5].

Más allá de la difusión a través de la estampa —por otra parte, también celosamente controlada por la cofradía— se procuró guarnecer al portentoso titular tras los muros vedados de la ermita fomentando, con ello, el anhelo creciente de las masas para contemplar su característica impronta. En este contexto de fervor, para su uso «en los días feriados» o su concurso en el ámbito de los bucólicos *Santos Pasos* del vecino convento de San Diego (lám. 2) se concertó, en fecha próxima a 1667, una imagen de cartón análoga a la del Nazareno que, como revelan las fuentes, en esta fecha aún estaba depositada en casa del escultor Alonso Pérez Crespo[6]. La humildad del material, popularmente conocido como «papelón», permitió materializar la

5 Sobre el ceremonial desarrollado en torno a la imagen del Nazareno en su ermita, véase J. A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, «La ermita del Nazareno. Un espacio para la liturgia», *Nazarenos*, nº 28, 2024, pp. 26-30.

6 Archivo de la Cofradía de Jesús Nazareno de Murcia (ACJN), *Inventario de bienes de la Cofradía de Jesús Nazareno* (1655-1697), f. 19v. Junto a la relación de cofrades vinculados a su oficio dentro de la entidad se consigna «una Ymagen de nuestro padre Jesus que al presente para en casa de Alonso Perez Crespo».



Lámina 2. Vista de la ubicación de la nueva fábrica de salitres y del Vía Crucis del convento de San Diego de Murcia, 1765 (AGS).

réplica con un coste y un tiempo reducidos, así como con una ligereza idónea para ser trasladada asiduamente. La presencia de elementos del aderezo comunes a los del titular certifica aquella pretendida simultaneidad en el culto que hubo de proyectarse con el empleo del mismo ajuar en ambas[7].

La delicadeza material, debe comprenderse, no supuso una rémora para su adquisición por parte de la cofradía. Más allá, el cartón era la sustancia constitutiva de todas las efigies que entonces atesoraba la corporación con la única excepción del Nazareno.

7 La verosimilitud alcanzada por estos elementos accesorios exigía una reproducción fiel del prototipo, en consonancia con lo señalado por D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, 1992, pp. 127-159.

Así, desde 1601, venían acompañando al Nazareno —única imagen, como se apuntó, con las extremidades labradas en madera— en la procesión matinal de Viernes Santo una serie de imágenes realizadas todas con «cartapesta». Es sabido que los severos efectos de la riada de San Calixto (1651) dieron al traste con estas hechuras que hubieron de ser restituidas al constituir el indispensable cortejo del titular y los sucesivos «pasos» teatrales que constituían, junto a la bendición, los auténticos argumentos de la procesión primitiva. La efectiva fórmula llevó, incluso, a que nuevas imágenes con que completar posteriormente la procesión se fraguasen en este mismo material por lo que, a partir de 1658, comienzan a frecuentar el inventario de la cofradía las alusiones al «paso» del Cristo de la *Humildad y Paciencia* igualmente apuntado como «de la coronación»[8]. Paralelamente, acaso realizado por el mismo autor, se ejecutaría el ejemplar «vicario» dada la necesidad de acudir con él a las cuestaciones públicas por la huerta o las correspondientes al *vía crucis* de *los Diegos* donde, al parecer, llegaría a ser conservado dentro del espacio correspondiente a uno de los «pasos»[9].

La problemática figura de Alonso Pérez Crespo

La constancia, al menos en esta última labor, del referido Pérez Crespo revela la sugerente impronta de un artista formado en el ámbito andaluz. Los escasos y recientes apuntes relativos a su biografía refieren su paso, al menos, por Granada, Sevilla y Málaga; eso sí, señalando de forma precisa en todas estas localizaciones su relación directa con los maestros Alonso de Mena Escalante, Pedro Roldán y Pedro de Mena. Siguiendo la línea consustancial a buena parte de los escultores vinculados a este núcleo, la ascendencia escultórica resulta un hecho incuestionable advirtiendo sobre un grupo dilatadísimo de parientes (más o menos estrechos, en realidad, dependiendo del trato personal e, incluso, de las reiteradas alianzas matrimoniales dentro de la saga). De este modo, Alonso resulta ser hermano de Juan Pérez Crespo que, más allá de su obra, es conocido por ser «escultor y padrino de La Roldana». Este último, nacido en Lorca en 1627 y trasladado, como el resto de la familia, primero a Granada para arribar, finalmente, a Sevilla moriría a edad temprana en esta última ciudad en 1659[10].

8 *ACJN, Inventario de bienes de la Cofradía de Jesús Nazareno (1655-1697), f. 4v.*

9 ACJN, *Inventario de bienes de la Cofradía de Jesús Nazareno* (1714-1754), f. 19: «Una Ymagen de Jesus, de Carton, que esta puesta en el adornato en los Pasos de la Via Sacra de S. Diego». Anteriormente, en 1679, la imagen aparece custodiada en la sacristía de la ermita: ACJN, *Inventario de bienes de la Cofradía de Jesús Nazareno* (1655-1697), f. 37v.

10 Los vínculos familiares y profesionales de Juan Pérez Crespo han sido documentados por J. L. ROMERO TORRES, «Juan Pérez Crespo, escultor y padrino de La Roldana. Su trayectoria Lorca-Granada-Sevilla», *Laboratorio de Arte*, nº 25, 2013, pp. 371-396.



Lámina 3. Diagrama genealógico de las familias Pérez Crespo, Zamora y Mena; Elaboración propia.

El profesor Romero Torres ha tenido ocasión de reconstruir, al menos sustancialmente, los rasgos de su biografía recordando, además de la paternidad de este último sobre Gabriel Pérez de Mena (presente en Murcia a finales de la centuria), así como el protagonismo mantenido dentro del círculo de Roldán en el que estrechará lazos, entre otros, con el emblemático tallista Bernardo Simón de Pineda. Estas circunstancias señalan su arraigo en el medio artístico hispalense advirtiendo, además, de las hasta ahora desconocidas [si bien sugerentes] relaciones escultóricas entre el ámbito murciano y la capital andaluza. Estos lazos se enriquecen, además, durante la estancia postrera del propio Alonso en casa de Pedro de Mena del que ambos eran parientes y donde, tras la muerte de Juan, pasará a criarse el aludido Pérez de Mena antes de regresar al territorio del entonces Reino de Murcia (lám. 3). La palpable endogamia hubo de propiciar, además, una simbiosis estética que [como resulta plausible] hubo de propagar los estilemas de estos talleres por amplias áreas geográficas[11].

11 La ausencia de obras documentadas dificulta precisar hasta qué punto confluyeron en los Pérez Crespo los lenguajes de Mena y Roldán. Con todo, los datos conocidos confirman la relación entre ambos talleres y sitúan a esta familia como un nexo entre aquellos ámbitos escultóricos y Murcia. Tales vínculos resultan especialmente útiles para aproximarse a la todavía poco conocida figura de Gabriel Pérez de Mena, cuyo contacto con la ciudad, tras la muerte de sus padres y su salida del obrador malagueño de Mena, parece haber estado mediado por Alonso

Al parecer, volviendo a los orígenes, los Pérez Crespo llegaron a Sevilla en septiembre de 1652 —un año después de la desastrosa inundación de San Calixto que arrasó Murcia y pocos meses antes del nacimiento de Luisa Roldán— encargándose Juan, poco después, de acompañar como testigo al propio Pedro Roldán a la firma de su testamento. La ausencia significativa de Alonso en estos contactos hispalenses puede deberse a la inestable fluctuación de la madre de ambos que, tras retornar a la referida casa malacitana de Mena, morirá en Murcia sólo un año más tarde, en 1659[12]. Es difícil saber si Alonso hubo de seguirle en este periplo pues, como apunta Romero Torres, en 1662 aún permanecía en aquel taller de Málaga. Sin embargo, poco tiempo más tarde, volvería a la capital del Segura donde, ya en 1667, figura en posesión del Nazareno «vicario» de la Cofradía de Jesús (lám. 4) y una cuantía de bienes propiedad de la misma[13]. La intensa itinerancia, pues, dificulta el acotamiento de los patrones estéticos que le hubieron de servir de guía aunque es evidente [al contrario que su hermano] que pasó más tiempo bajo la tutela de Mena.



Lámina 4. Imbentario de todas [las] Alajas que la cofradia tiene desde el año 1710 en Adelante hasta el aº 1754 (ACJN).

Tras esta sugestiva y variada —casi agitada, podría decirse— formación, su dedicación a estas facturas modestas hechas en cartón, revela la necesidad de acometer cualquier tipo de encargos además de [esto acaso sea lo de menos] adaptarse a la clientela local. La cuantiosa pérdida del patrimonio eclesiástico tras aquellas trágicas inundaciones sumieron la capital murciana en un marasmo difícil de concretar pero bien palpable a nivel económico. La ejecución de estas hechuras es muestra palpable de la carestía y la necesidad de reponer por cualquier vía los bienes fundamentales para retomar, también, las costumbres piadosas. Era palpable, al menos así lo ha re-

Pérez Crespo. Sobre este escultor, véase A. BAQUERO ALMANSA, *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Murcia, 1980, pp. 142-143.

12 Pedro de Mena se había establecido en Málaga en 1658, circunstancia que probablemente estuvo relacionada con el regreso de Alonso Pérez Crespo y, posteriormente, de Sebastiana de Mena junto a su hijo Gabriel. Sobre el establecimiento del escultor granadino en Málaga, véase L. GILA MEDINA, *Pedro de Mena, escultor 1628-1688*, Madrid, 2007, p. 36.

13 Alonso Pérez Crespo debió de morir en Murcia hacia 1685, fecha en la que su fallecimiento puede deducirse del inventario de cofrades de Jesús Nazareno, donde figura hasta en tres ocasiones como hermano de la corporación. ACJN, *Inventario de bienes de la Cofradía de Jesús Nazareno* (1655-1697), s. f.

ferido sucesivamente la historiografía, que Murcia no contaba en aquel periodo con el arraigo de escultores de valía lo que deparaba no sólo la dependencia de talleres externos —particularmente los granadinos— sino la presencia esporádica de maestros venidos de aquellas tierras andaluzas en busca de fortuna. Este parece ser el caso de Alonso al que se sumará, poco después, su sobrino Gabriel ya emancipado de la supervisión de Mena[14].

La presencia de este último en obras de relevancia en la Catedral revela, ciertamente, su talento diverso para la práctica de las artes. A las labores de talla de la sacristía que, al parecer, avalaron su maestría se sumó tiempo después el oficio de los metales dado que hubo de sustituir al escultor estrasburgués Nicolás de Bussy en la labra del templete argénteo para la prestigiosa imagen de Nuestra Señora del Rosario[15]. No obstante, esta pericia pronto contrastó con su difícil personalidad fruto de la cual derivará la expulsión declarada por el Concejo que, acaso, liquidaría la posible ascendencia de las nuevas generaciones de artistas de aquellos influjos granadinos[16]. La figura de su tío, empero, ha quedado hasta ahora a la sombra pues, incluso esta ejecución del Nazareno «vicario» de Murcia sólo emplaza a la necesaria satisfacción de facturas modestas bien lejanas de los encargos que, en adelante, desarrollará su sobrino[17]. Finalmente, la constatación de su óbito alrededor de 1677 certifica una trayectoria escueta pese al constatado arraigo en la céntrica colación de San Bartolomé (lám. 5).

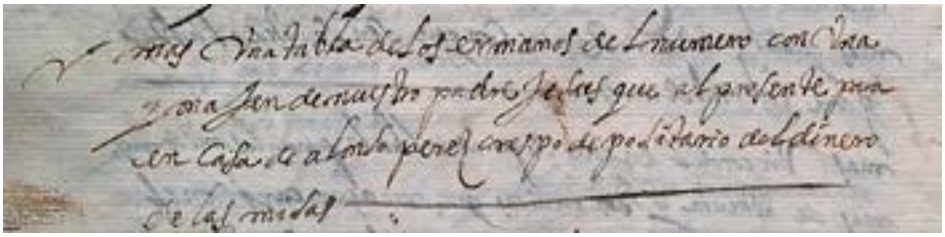


Lámina 5. Inventario de bienes de la Cofradía de Jesús Nazareno, 1655-1697 (ACJN).

14 La documentación sitúa a Alonso Pérez Crespo en el barrio de San Bartolomé de Murcia y permite constatar que ya había fallecido antes de 1677.

15 Sobre esta cuestión, véanse C. BELDA NAVARRO y J. INIESTA MAGÁN, *Nicolás de Bussy y la Archicofradía del Rosario. Las claves de un pleito*, Murcia, 2006.

16 Aunque este episodio se ha relacionado con el carácter conflictivo del escultor, la cronología de los hechos —1706, en plena Guerra de Sucesión— permite considerar también la posible existencia de motivaciones políticas, dado el protagonismo que adquirió entonces el territorio murciano en el desarrollo del conflicto.

17 Sobre el panorama escultórico murciano de las últimas décadas del siglo XVII, véanse C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, 2006, pp. 255-276.

Una escultura de cartapesta

Finalmente, dentro de este bosquejo artístico es pertinente acotar la problemática última de aquel *Nazareno* que, tras su ejecución en vísperas del comienzo del último tercio del XVII, mantendrá activa su presencia y uso en los inventarios de la cofradía de Jesús hasta, al menos, 1751[18]. La desaparición de los volúmenes correspondientes a actas de cabildos y las deliberaciones de la junta —a la par que la no menos enjundiosa del inventario— impide conocer los avatares que vinieron a acontecer para su pérdida (lám. 6). Lo que es palpable es que, para cuando se recupera el pulso documental en el archivo, alrededor de 1880, nada se vuelve a decir del mismo.

En esta serie de imágenes de *cartapesta*, acaso, el ejemplo de mayor interés sea el de la, ya tratada, *Virgen de los Desamparados* de Valencia: emblemática imagen ligada a la monarquía aragonesa en torno a la erección del Hospital de Inocentes de aquella capital. A la fama temprana de su institución munificente se sumó, prácticamente de forma paralela, la de la propia efigie. Originariamente realizada en formato yacente —pensada para ser dispuesta sobre los ataúdes de los inocentes desventurados para su traslado al cementerio del *barranco del Carraixet*— según la regla de su primitiva cofradía quedaba asignado el enterramiento a personas fallecidas en estado completo de abandono. Sea como fuere, al formar parte de estos ritos mortuorios, se procuró el empleo de un material, el cartón o «papelón», que facilitase tales usos pese a que pronto se acostumbró, dada la falta de capilla en que disponerla, a adecuarla en altares particulares en casa de los «clavarios». De este modo, como testimonia ampliamente la pintura, se comenzó a disponerla de forma erguida creciendo extraordinariamente la devoción[19].

El conocimiento de esta práctica en Murcia es un hecho contrastado dado que, como documentó Muñoz Barberán, la Cofradía de los Desamparados de Murcia —alrededor de 1607— implantó de modo mimético este ritual. Así, aunque el desarrollo de los sepelios se ejecutaba disponiendo de forma idéntica la efigie de la Virgen nada se dice del material en que estaba realizada[20]. La pervivencia de la misma hasta 1936 en la Ermita del Rosario, junto al templo de Santo Domingo el Real en que estuvo instaurada desde antiguo, no conllevó estudio alguno o referencia que atribuyese a esta técnica del cartón la ejecución del simulacro. Es evidente, así lo relata Fuentes y Ponte, la pérdida de las imágenes de los inocentes que, según el prototipo valenciano,

18 La última referencia conocida, correspondiente a 1749, la menciona como «Una Ymagen de Jesus, de carton, que esta puesta en un adornato en los Pasos de la Via Sacra de Sn. Diego». ACJN, *Imbentario de todas [las] Alajas que la cofradia tiene desde el año 1710 en Adelante hasta el aº 1754*, f. 19.

19 Para la factura y trayectoria histórica de esta imagen, véase E. M. APARICIO OLMOS, *La imagen original de N.ª S.ª de los Desamparados*, Valencia, 2010, pp. 33-47.

20 M. MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia (Anales de la ciudad de 1504 a 1629)*, Murcia, 2010, p. 179.

debían figurar a sus pies lo que, probablemente, derivase del deterioro acarreado en estos servicios fúnebres e, incluso, como resultado de la fragilidad de este material[21].

El franciscanismo, como espiritualidad bien arraigada desde la Edad Media, también contribuyó a estas fórmulas piadosas. El desarrollo de formas de culto de marcada naturaleza teatral y popular determinó el acopio de esculturas ligeras. En el ámbito diocesano son conocidos los ejemplos del monasterio de Santa Ana del Monte de Jumilla donde las efigies del *Cristo de la Sangre* (o de fray Juan Mancebón) o el célebre «de la Reja» ilustran este proceso. Es palpable el empleo de estos grandes crucificados de cartón en la predicación visual siendo comunes estos rituales, como acaeció en dicha clausura cenobítica, en las capillas agrestes de su entorno[22]. De modo análogo, los correspondientes a las ermitas del Calvario de Cieza y Caravaca —que parten ambos de la inspiración franciscana— hubieron de acogerse a estos usos cimentando una veneración de inequívoco carácter pasionario que pronto arraigó y para la que se proveyeron sendas efigies del Crucificado realizadas en cartón a partir de un mismo modelo[23].

Otra talla persistente vinculada a aquel molde es el *Cristo de la Buena Muerte* de la sacristía parroquial de San Miguel Murcia que supone, además, el único ejemplar de la serie que conserva los pormenores originales del vaciado original. La historia de esta imagen, por otra parte acogida a escasas pervivencias de tradición oral, muestra su uso en una capilla hoy destruida de la colación de este mismo nombre. La supresión acontecida de este espacio en el marco del Trienio Liberal no impide abundar en un hecho singular: la predilección de este tipo de tallas ligeras para centros de veneración popular lo que las suele disociar, de modo mayoritario, de aquellos lugares de culto más sofisticados. Ello no es óbice, así lo demuestra la historia, para que algunas de ellas se hayan convertido —como la citada de los *Desamparados* o la de los *Remedios* de Villarrasa (Huelva)— en imágenes de la mayor devoción y representantes, en definitiva, del prestigioso culto patronal que ostentan[24].

Los documentos referidos a imágenes de cartapesta en el ámbito murciano permiten referir, además, como algunos de sus artífices fueron religiosos tal como fue el caso de Juan Tomás de Alarcón; autor al que, además, también se vincula documentalmente con su presencia—al parecer dilatada— en la ciudad de Cartagena. Aun así, todavía no es posible precisar su presumible adscripción a alguna orden que favoreciese su movilidad por el territorio regional o si, por contra, pertenecía al clero regular. Pese a ello, está clara su ocupación en la capellanía establecida por Juan

21 J. FUENTES Y PONTE, *España mariana. Provincia de Murcia*, vol. I, Lérida, 1880, pp. 104-105.

22 M. T. MARÍN TORRES, «Ficha de catálogo», en C. BELDA NAVARRO (coord.), *Huellas*, Murcia, 2002, p. 480.

23 A. MARÍN CANO, *El Santo Cristo del Consuelo de Cieza (1612-2012)*, Cieza, 2012, pp. 33-36.

24 Para estas esculturas de cartón, véase R. M. ROMÁN GARRIDO, «Las esculturas ligeras…», ob. cit., p. 6.

Baño en 1621 en la ciudad portuaria[25]. Precisamente, la itinerancia de que hace gala le permite contratar, en 1601, la ejecución de estas modestas labores escultóricas para la Cofradía de Jesús de Murcia: concretamente, la primera efigie de San Juan que participó en la procesión de Viernes Santo[26].

Sobre la conformación de los modelos y las tareas de concepción estética de los tipos empleados, se asiste a la constitución de esculturas de muy diversa calidad. Así, es posible rastrear facturas modestas de rasgos esquemáticos y poco rigor anatómico junto a otras de impecable modelado. Aquí, por encima del dispar empleo de los materiales y sus terminaciones, se observa el protagonismo de maestros tallistas que, aun conociendo la fragilidad material y la consideración desigual a nivel académico, procuraron la consecución de referentes de esmeradas cualidades expresivas: es el caso de Marcos Cabrera que, si bien empleando engrudos y pastas más espesas, reprodujo este tipo de facturas de mayor ligereza aplicando esta base plástica sobre moldes previamente constituidos.

Lo singular de este autor es el empleo, por el contrario, de tipos de esmerada novedad tomados del mismo Miguel Ángel: es el caso del perfectamente documentado *Cristo de la Expiración* para la hermandad del Museo (1575) de Sevilla en el que, más allá de su constitución material, deben enaltecerse su dramática constitución anatómica amén de una ejecución esmerada. Igualmente, en esta ciudad el *Cristo del Mandato* de Diego García de Santa Ana para la iglesia de Santa María la Blanca (1599) retrotrae, nuevamente, a la matriz clerical de algunos de estos autores del cartón. Es muy probable que la fácil y rápida ejecución que permitía esta técnica del vaciado con materiales modestos y fáciles de conseguir aportaba una mayor economía del proceso, animando a un buen número de comitentes a contar con este tipo de labores obtenidas de moldes. La llegada de imágenes indianas realizadas en materiales ligeros con técnicas propiamente aborígenes legitimó, es evidente, el empleo de estos materiales que, más allá de su baja nobleza, procuraban un efecto visual acorde con la naturaleza demandada a estas labores[27].

Sin embargo, no es el único ámbito en el que se despliega esta faceta. Tanto la rapidez del trabajo como la economía hubieron de avalar la idoneidad del material para la constitución—ante todo en los siglos XVI y XVII— estructuras efímeras vincu-

25 Archivo General de la Región de Murcia (AGRM), *Acotación de censo de Salvador Conesa, yerno de Francisco Conesa, vecino de Cartagena, a favor de Juan Tomás de Alarcón, capellán de la capellanía que instituyó Juan Baño*, Registro de Cosme Soldevila, Cartagena, 1631, ff. 78v-79v.

26 F. MOLINA SERRANO, *Los Salzillos. Procesión de Viernes Santo*, Murcia, 1991, p. 15.

27 J. M. GONZÁLEZ GÓMEZ y J. RODA PEÑA, «Imagineros e imágenes de la Semana Santa sevillana (1563-1763)», en J. SÁNCHEZ MORENO (coord.), *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*, Sevilla, 1999, pp. 130-131; J. MARTÍNEZ ALCALDE, *Imágenes pasionarias de Sevilla que no procesionan. Otra Semana Santa inédita y distinta*, Sevilla, 2009, pp. 123-125.

ladas a la sofisticada puesta en escena del culto. Entre otras son dignas de mención las maquinarias fúnebres de las iglesias —ante todo las catedralicias pero sin ser extrañas a templos de rango menor— con un deseo manifiesto de desplegar esmeradas iconografías alusivas a asuntos alegóricos y morales. Rodríguez de la Flor se ha esmerado en el estudio de este episodio así como en el carácter propagandístico de sus improntas. Gasto teatral que, de este modo, ligan su plástica a los, a menudo, conceptistas mensajes de sus artífices intelectuales. Si bien los casos más representativos hubieron de desplegarse en el contexto de las grandes catedrales peninsulares—como Toledo, Sevilla o Salamanca— también las de áreas provincianas como Murcia contaron con estas instalaciones. Es en este contexto en el que figura el escultor Cristóbal de Salazar quien, en 1611, realiza las esculturas correspondientes al túmulo de la reina Margarita de Austria[28].

Está claro que pese a ser el cartón un elemento de factura más barata, ligero y frágil, en definitiva, que aquellos engrudos la motivación económica y la fácil obtención hubieron de estar tras la aceptación de la práctica. La Cofradía de Jesús de Murcia es un exponente singularísimo de estos usos pues, al constituir a partir de 1601 su procesión de la mañana de Viernes Santo en torno a la enigmática imagen del *Nazareno* (pieza, ésta sí, de talla para ser vestida) se procuró alentar rápidamente el resto de insignias procesionales del cortejo dando prioridad, precisamente, a estas facturas en cartón: realizadas por Jorge de Oñate, el aludido Juan Tomás de Alarcón y Pedro de Jaca. Incluso, tras las pérdidas ocasionadas en la riada de San Calixto de 1651, volverán a reponerlas rápidamente con este material[29]. Por tanto, la ejecución de la imagen «vicaria» del *Nazareno* para difundir su devoción en la ciudad, mientras se preservaba el prototipo en la capilla, ejecutada en estos materiales ligeros por Pérez Crespo muestra como tal plástica escultórica permaneció vigente entre la imaginería procesional con artífices que, como en este caso, respondían a una formación en destacados talleres y podían proporcionar, a la sazón, resultados solventes para mayor decoro del culto público.

28 M. MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia…*, ob. cit., pp. 205-206.

29 En 1652, Damián Ferrer ejecutó en este material la imagen de la *Soledad*, que perduró hasta 1755. J. M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Manuscrito de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, AGRM, f. 8.

Los orificios localizados en las cabezas de las esculturas de Francisco Salzillo. Identificación y puesta en valor

The holes located in the heads of Francisco Salzillo's sculptures. Identification and enhancement

¶ Juan Antonio Fernández Labaña
Centro de Restauración de la Región de Murcia / Universidad de Murcia

Resumen: La localización y posterior análisis de un orificio hallado, en la parte superior de la cabeza, de algunas esculturas de Francisco Salzillo, ha revelado la existencia de un sistema muy concreto de trabajo por parte del escultor. Un estudio de su técnica en la que la radiografía y la tomografía axial computarizada han sido claves para conocer un poco más acerca del modo en el que el escultor realizaba sus imágenes.

Palabras clave: Francisco Salzillo; rayos X; tomografía axial computarizada; Murcia; Italia

Abstract: The discovery and subsequent analysis of a hole found in the top of the head of some sculptures by Francisco Salzillo has revealed a very specific working method employed by the sculptor. A study of his technique, in which radiography and computed tomography have been key, has provided further insight into how the sculptor created his images.

Keywords: Francisco Salzillo; X ray; computed axial tomography; Murcia; Italy.

En algunas esculturas de Francisco Salzillo, en la parte superior de la cabeza, podemos ver un orificio cilíndrico. Un pequeño y casi anecdótico detalle que, hasta hace bien poco, había pasado completamente inadvertido, al creer que se trataba de un añadido posterior a la ejecución de la obra. No llegando nunca a plantearse que pudiera tratarse de un acabado original, realizado por el mismo artífice que realizó la escultura.

Un orificio cuyo examen externo nos muestra que fue hecho con una barrena, dada su forma, diámetro y profundidad. Y en el que se han hallado restos de policromía en su borde más externo. Lo que nos muestra que se trata de una oquedad que, en origen, estuvo cubierto por los estratos polícromos, quedando oculto a la vista.

Orificios que, en algunos casos —cómo así se ha podido comprobar radiográficamente— fueron aprovechados, siglos después, para insertar en ellos vástagos de hierro que han servido de base para el anclaje de nuevas coronas, quedando nuevamente ocultos (véase el caso de la Virgen del Rosario de la Alberca[1]).

Pero, ¿qué son estos orificios que podemos ver en las cabezas de algunas imágenes de Francisco Salzillo?, ¿por qué aparecen en unas esculturas sí y en otras no?, ¿cuál era su finalidad?, ¿están sólo ahí o también se encuentran en otros puntos de la escultura? Una serie de preguntas que han podido ser respondidas gracias al estudio que, sobre la técnica de Francisco Salzillo, se está desarrollando en los últimos años[2], y en el que la producción escultórica de este artista está siendo analizada desde un punto de vista diferente. Una nueva visión de la escultura en madera policromada murciana en la que la ciencia, o más concretamente los estudios científicos que se aplican en la restauración de obras de arte, tienen mucho que decir. Pues gracias a ellos podemos analizar la escultura desde otro punto de vista, pudiendo conocer tanto los materiales como la técnica empleada por el artífice que la llevó a cabo. Modernas técnicas de estudio entre las que vamos a destacar la radiografía y la tomografía axial computarizada (TAC), pues gracias a ambas, unido a un amplio trabajo de campo,

1 Radiográficamente se ha podido constatar cómo el orificio existente en la cabeza fue utilizado siglos después para encajar en él un vástago metálico, destinado a la sujeción de la corona, quedando de este modo oculto el agujero. Centro de Restauración de la Región de Murcia (CRRM), *Informe de restauración de la Virgen del Rosario de la Alberca*, RE 12/18.

2 J. A. FERNÁNDEZ LABAÑA, *Aproximación a los sistemas constructivos de los principales escultores que trabajaron en la ciudad de Murcia en el siglo XVIII: Nicolás de Bussy, Nicolás Salzillo, Antonio Dupar, Francisco Salzillo y Roque López. Una nueva vía de investigación de la escultura en madera policromada murciana* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, Murcia, 2025; J. A. FERNÁNDEZ LABAÑA y J. SATORRE PÉREZ, «Una Inmaculada de Francisco Salzillo en la ermita de la Purísima Concepción de Crevillent. Análisis del sistema constructivo de la escultura e identificación de su autor», en *La ermita de la Purísima de Crevillent (1725-2025). Trescientos años de historia y nuevas perspectivas desde la tecnología aplicada al patrimonio*. Crevillente, 2025, pp. 27-49; «Un estudio confirma que la Santa Rita de la iglesia de San Lorenzo es obra de Francisco Salzillo», *La Verdad*, 22 de mayo de 2026, https://www.laverdad.es/murcia/ciudad-murcia/estudio-confirma-santa-rita-iglesia-san-lorenzo-20260521132421-nt.html (consulta: 13 de junio de 2026).

se ha podido comprender el origen y finalidad de estos orificios. Descubriéndonos que no se trata de algo anecdótico, realizado con posterioridad a la ejecución de la obra, sino de un testigo de la técnica empleada por Francisco Salzillo para construir sus esculturas. Un secreto oculto durante siglos que ha podido ser revelado ahora gracias a la ciencia.

El estudio científico de la obra de arte. Una nueva vía de investigación de la escultura en madera policromada murciana

Una de las cosas que más llamaba la atención, es que estos orificios apareciesen en unas esculturas sí y en otras no, hallándolos tanto en esculturas indubitadas, como en otras atribuidas. Algo que no empezamos a entender hasta que no tuvimos radiografías de la obra de Francisco Salzillo. Algo en lo que han sido clave los estudios radiográficos realizados por el Centro de Restauración de la Región de Murcia; pues no en vano, por allí han pasado, y siguen pasando, la gran mayoría de obras de nuestro insigne escultor. Lo que a la postre ha permitido tener a nuestra disposición una buena cantidad de material para estudiar y comparar. Descubriendo que el orificio en cuestión se hallaba en muchas más cabezas de lo que en un principio parecía; aunque no a la vista, sino oculto, o mejor dicho, sellado. Pudiendo comprobar que, unas veces era apreciable radiográficamente y otras no. Siendo relativamente fácil de localizar cuando el orificio en cuestión no está sellado completamente, dejando sin rellenar parte del agujero, lo que deja un espacio que radiográficamente es fácil de delimitar.

Por otro lado, es interesante señalar que, en algunos casos, el orificio ha sido hallado radiográficamente, no gracias a la detección del agujero en sí, so.ino a la localización de una aportación de yeso, aplicada en alguna restauración de la obra, con el fin de nivelar los estratos polícromos situados sobre él. Encontrándonos que, o bien había sido cubierto todo el diámetro del agujero (apareciendo radiográficamente como una mancha blanquecina) o bien rellenando únicamente el contorno de este, sellando de este modo pequeños desprendimientos de policromía correspondientes a las zonas circundantes (apareciendo radiográficamente como una línea blanquecina que rodea el orificio). En ambos casos como consecuencia de haberse desprendido parte o todos los estratos que conformaban la policromía original como consecuencia del proceso de expulsión del tapón de madera que, por lo general, sella el agujero.

Punto y aparte ha sido la detección de otro tipo de sellado, en este caso realizado con lacre; un material que hemos podido constatar que fue usado por Francisco Salzillo [3], pero que radiográficamente es muy complicado de detectar.

3 Tanto en el titular de la iglesia de San Pedro de Murcia, como en el Niño Jesús perteneciente a la Colección Adela Barba (antigua colección González Conde), han sido localizados puntos de lacre bajo la policromía que

Unos orificios, distintos tipos de sellado, que nos estaban mostrando una realidad nunca antes tenida en cuenta ni mucho menos estudiada. La de que estos agujeros localizados en las cabezas no fueron hechos para ser vistos, sino para pasar inadvertidos, dado que una vez que cumplían su función, eran sellados y cubiertos con la policromía de la obra, quedando ocultos para siempre. Sin embargo, el envejecimiento de los materiales utilizados en el sellado de estos orificios (cola orgánica), unido a los movimientos naturales del tapón de madera que los rellenaba (contracción-dilatación), derivó en que, con el paso de los siglos, algunos de esos agujeros quedasen al descubierto, al desprenderse, tanto el estrato polícromo que los cubría, como la pieza de madera o tapón que los rellenaba.

De hecho, fue la comprensión de como habían sido sellados los orificios en las cabezas, lo que realmente nos permitió buscarlos en otras esculturas; pues no siempre los hemos encontrado como un agujero, sino que también han sido detectados como una alteración (levantamiento) de la superficie polícroma, como consecuencia del proceso de expulsión de la pieza de madera o tapón que rellena el orificio en cuestión. Tal y como podemos ver actualmente en la cabeza del San Juan de la Cofradía de Jesús, en la que es perfectamente apreciable cómo la pieza cilíndrica con la que se selló el orificio de la cabeza, está lentamente saliéndose de su lugar, quedando marcada en la superficie, e incluso habiendo provocado el desprendimiento de la policromía que la circunda.

Un orificio que, tal y como se pudo ver en el estudio radiográfico de la imagen de Santa Clara del convento de Capuchinas, puede ser doble. Una particularidad que no siempre es visible a través de los rayos X, dado que en muchas ocasiones, al estar perfectamente sellado con madera, uno de los dos orificios, o ambos incluso, se hacen invisibles al examen mediante esta técnica. Debiendo apoyarnos en otras técnicas de radiodiagnóstico, como la tomografía axial computarizada (TAC), a fin de confirmar su presencia. Como así se ha hecho en el reciente estudio realizado a la Inmaculada de la ermita de la Purísima de Crevillente[4]. Una escultura en la que, a priori, radiográficamente solo fue detectado un orificio, hallando un segundo agujero una vez que la obra fue analizada a través del TAC.

El hallazgo de estos orificios se cruzó en el tiempo con la exposición y puesta en valor de un artilugio adquirido por el escultor jumillano Mariano Spiteri del que se decía que era «la máquina» que empleó Francisco Salzillo para tallar sus esculturas; como así la define el propio Spiteri. Un artefacto o banco de sujeción de madera que, tal y como nos explicó el propio escultor en su taller, servía para sujetar —tanto superior como inferiormente— el bloque de madera que iba a ser tallado. Introduciendo en él, o más concretamente en unos agujeros realizados pre-

fueron colocados por Francisco Salzillo para rellenar orificios o pequeños huecos.

4 J. A. FERNÁNDEZ LABAÑA y J. SATORRE PÉREZ, «Una Inmaculada de Francisco Salzillo…», ob. cit.

viamente en la parte superior e inferior del bloque, unos machos metálicos que lo inmovilizaban, exponiendo como el orificio que presenta en su cabellera la imagen del Cristo amarrado a la columna de Jumilla [5].

La revisión de las radiografías existentes, así como el amplio trabajo de campo desarrollado, ha permitido localizar el agujero en un buen número de obras de Francisco Salzillo: en las imágenes del Paso de la Cena de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia (radiográficamente); en el ángel del Paso de la Oración en el Huerto de la citada cofradía (con el tapón marcado en la superficie); en el sayón que levanta la maza del Paso de la Caída de la citada cofradía (con el tapón marcado en la superficie); en el Cristo del Paso del Prendimiento de la citada cofradía (radiográficamente); en el San Juan de la citada cofradía (con el tapón marcado en la superficie); en el Cristo amarrado a la columna de Jumilla (a la vista); en los ángeles adoradores de la iglesia de San Juan de Dios (radiográficamente); en la Dolorosa de la iglesia de San Lorenzo (a simple vista); en la Dolorosa y en la Virgen de la Aurora de la parroquial de Aledo (ambas radiográficamente); en la Dolorosa de la iglesia de San Miguel (radiográficamente); en la Dolorosa de la parroquial de Ojós (a la vista antes de la restauración); en la Virgen del Rosario de la Alberca (radiográficamente); en los ángeles que se encontraban sobre los frontispicios del retablo de San Nicolás que estaba en el colateral del crucero de la iglesia de San Miguel de Murcia (apreciados durante el proceso de restauración); en el San Blas de la parroquial de Santa Eulalia (radiográficamente); en el San Francisco y Santa Clara del convento de Capuchinas (radiográficamente); en la Inmaculada de la parroquial del Carmen (radiográficamente); en el Arcángel San Rafael (sellado pero marcado en la superficie); en el Niño de la Colección Adela Barba, antes González Conde (taponado con lacre); en el Cristo de las Isabelas (radiográficamente); Inmaculada de la iglesia de San Miguel (a simple vista), en el Nazareno de Huércal-Overa (radiográficamente); en la imagen de Santa Rosalía de Palermo de la iglesia de Santa Eulalia (radiográficamente), en la imagen de San Pedro Apóstol, Titular de la iglesia del mismo nombre de Murcia y en el Malco del Paso del Prendimiento Cofradía California de Cartagena (radiográficamente).

Una importante cantidad de ejemplos que corroboran que este orificio debe estar en todas y cada una de las esculturas realizadas por Francisco Salzillo, pues tal y como hemos podido comprobar, se trata de una huella o testigo que nos revela el modo en el que nuestro escultor anclaba el bloque de madera de cara a su posterior desbaste y talla.

5 «La máquina donde Salzillo hacía sus esculturas se expone en el Museo Arte y Vino de Spiteri», *Siete días Jumilla*, https://sietediasjumilla.es/la-maquina-donde-salzillo-hacia-sus-esculturas-se-expone-en-el-museo-arte-y-vino-de-spiteri/ (consulta: 3 de mayo de 2026).

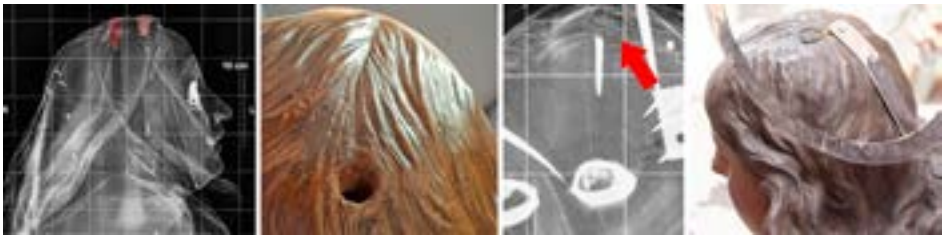


Lámina 1. CRRM / JUAN A. FERNÁNDEZ LABAÑA. Comparativa en la que podemos apreciar los orificios en las cabezas de distintas imágenes de Francisco Salzillo. A la izquierda, radiografía lateral de la cabeza de Santa Clara del convento de Capuchinas en la que se puede apreciar dos orificios y los tapones de madera (coloreados en rojo); en el centro izquierda, el orificio que se puede ver en la imagen de la Dolorosa de San Lorenzo; en el centro derecha, detalle de la radiografía de la cabeza de la Virgen de la Aurora en la que podemos ver, marcado con una flecha; a la derecha, la cabeza de San Juan Evangelista y en ella, el tapón de madera que sella el orificio, marcado sobre la superficie. 2026.

Los orificios hallados en las bases de las esculturas. El complemento que faltaba para entender la finalidad de lo hallado hasta ese momento

Fue gracias al estudio del sistema constructivo de las imágenes de vestir de Francisco Salzillo cuando, al analizar, detalladamente, cada una de las partes que conforman la mitad superior, encontramos, en la base del busto, sendos agujeros cilíndricos prácticamente iguales a los ya habíamos detectado en la cabezas. Aunque, a diferencia de aquellos, sin rastro alguno de haber sido sellados. Pudiendo ser apreciados, a simple vista, dado el ahuecado rectangular que nuestro escultor deja en sus imágenes de vestir[6]. Habiendo sido localizados en la Dolorosa de la iglesia de San Lorenzo, en la Dolorosa de la iglesia de San Miguel y en el San Blas de la iglesia de Santa Eulalia.

Una peculiaridad constructiva que, tras ser detectada en las bases de los bustos de las imágenes de vestir, fue buscada en las bases de las esculturas de talla completa, hallándolas igualmente. Pese a que, por lo general, se trate de una zona que ni se examina, ni tampoco se documenta, que solo suele inspeccionarse cuando la escultura es colocada en posición horizontal de cara a la realización de algún proceso concreto de restauración. Hallándolos en los ángeles adoradores y en el Arcángel San Rafael

6 J. A. FERNÁNDEZ LABAÑA, «El sistema constructivo de Francisco Salzillo en sus imágenes de vestir», en P. COLLADO ESPEJO, C. GARCÍA CANO y J. GARCÍA SANDOVAL (coords.), *XXX Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*. Murcia, 2024, pp. 417-424; J. A. FERNÁNDEZ LABAÑA, *Aproximación a los sistemas constructivos…*, ob. cit., pp. 437-450.

de San Juan de Dios, en las imágenes de Santa Clara y San Francisco de Asís del convento de Capuchinas, así como en la imagen de San Isidro labrador de la iglesia de San Juan Bautista.

Llamando la atención su número, pues en vez de hallarse uno o dos agujeros —como en las cabezas— aquí aparecen más, incluso de diversos diámetros. Repitiéndose, no obstante siempre dos del mismo tamaño; los mismos que ya habían sido localizados en las bases de los bustos de las imágenes de vestir. Un detalle (el que siempre aparezcan dos a una misma distancia) que puede deberse al modo en el que era anclado el bloque de madera en su base, proponiendo que el resto de agujeros que se aprecian pudieran ser agujeros extras realizados por el escultor con el fin de descentrar el bloque respecto a su eje y así poder acceder a otras partes de la madera.

Unos orificios de las bases que, a diferencia de los hallados en las cabezas, no fueron sellados con madera, ya que al quedar en la base de la escultura, y al encontrarse esta zona siempre en contacto con el suelo, nunca se verían, no siendo necesario ni rellenarlos ni ocultarlos, dado que nadie se percataría de ellos. Hasta ahora.

Por lo que tan solo tendríamos que comenzar a examinar bases de esculturas de Francisco Salzillo para verificar que estos orificios, al igual que en las cabezas, se encuentran en todas y cada una de sus esculturas; siempre y cuando estas no tengan peana o no hayan sido ahuecadas en esa determinada zona[7].

Un curioso hallazgo. El lugar en el que se hicieron los orificios en imágenes de Niños Jesús y en ángeles arrodillados.

Por su singularidad, hemos de subrayar los orificios descubiertos en los glúteos de varios Niños Jesús; que igualmente hemos podido encontrar en otras imágenes de ángeles, pero en este caso situados en las rodillas. Un valioso descubrimiento que nos sirve para entender el sistema de anclaje inferior que hacía Francisco en el caso de pequeñas esculturas carentes una amplia base maciza bajo sus pies; caso de las imágenes de Niños Jesús y pequeños ángeles.

En el caso de los Niños Jesús, en los dos casos que exponemos, han sido hallados tres orificios en la zona de los glúteos: uno central que se acompaña de otros dos laterales. Siendo los dos laterales los que realmente sirvieron para fijar el bloque inferiormente, utilizando el central únicamente para fijar el Niño a la escultura; por lo general mediante un gran clavo de forja que penetra en ese agujero central. Dos orificios laterales, del mismo tamaño y a la misma distancia que los ya expuestos en la parte inferior de los bustos de las imágenes de vestir y en las bases de las escul-

7 Véase los cuatro Santos de Cartagena, cuyas esculturas no solo tienen peana, sino que se encuentran ahuecadas interiormente; tal y como se pudo constatar en la documentación de su informe de restauración.

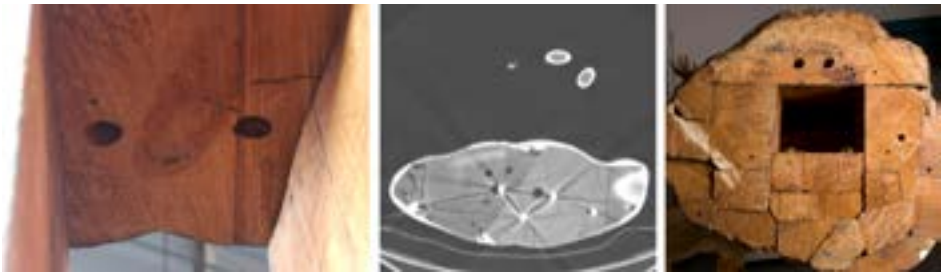


Lámina 2. CRRM / JUAN A. FERNÁNDEZ LABAÑA. A la izquierda, los orificios hallados en la base de los bustos de las imágenes de vestir de Francisco Salzillo (Dolorosa de San Lorenzo); en el centro, TAC realizado a la escultura de Santa Rita de la iglesia de San Lorenzo en el que podemos ver la presencia de los orificios en la parte inferior del busto; y a la derecha, la base de la imagen de San Francisco de Asís del convento de Capuchinas, en la que podemos ver los mismos orificios localizados en los dos casos anteriormente descritos. 2026.

turas de talla completa. Agujeros que, dada la zona, evidentemente serían sellados, quedando cubiertos posteriormente con los estratos polícromos. Pasando completamente inadvertidos hasta que el tapón que los sellaba terminó por ser expulsado y desprenderse, dejando a la vista los dos orificios. Como así se han localizado tanto en el Niño Jesús que aún se conserva en la parroquial de la Era Alta (perteneciente, en origen, a una imagen de San José o San Antonio), como en el Niño del monasterio de claretianos de Segovia. Dos casos que nos sirven para plantear la siguiente pregunta, ¿estarán estos orificios en todas las figuras de Niños Jesús? Pues es muy probable, al igual que seguramente estén en todas y cada una de las bases de las esculturas de talla completa. No pudiéndolo confirmar hasta que no se comiencen a realizar TAC a estas pequeñas efigies.

En lo que respecta a los ángeles arrodillados, estos dos orificios han sido hallados en los ángeles que completan el grupo de la Inmaculada Concepción de la iglesia del Carmen de Murcia [8]. En ello, Francisco Salzillo no tuvo que cerrar los agujeros en cuestión, sino que los usó para anclar la figura al conjunto escultórico, mediante sendos clavos de forja dispuestos para tal fin.

8 CRRM, *Informe de restauración de la Inmaculada Concepción de la iglesia del Carmen de Murcia*, RE 7/12.



Lámina 3. CRRM / JUAN A. FERNÁNDEZ LABAÑA. A la izquierda, el Niño de Francisco Salzillo que aún se conserva en la parroquial de la Era Alta, en el que podemos ver, en la zona de los glúteos, los dos orificios que ya habíamos visto en las bases de otras esculturas y que aunque en origen estaban sellados, al desprenderse el tapón que los rellenaba, han quedado al descubierto. En el centro, el mismo ejemplo, pero en este caso en el Niño del Monasterio de Claretianos de Segovia; y a la derecha, radiografía de uno de los ángeles de la Inmaculada de la iglesia del Carmen de Murcia en el que podemos ver que los orificios fueron hechos en las rodillas, sirviendo para insertar en ellos los dos hierros que salen de la nube y así fijar la pequeña escultura. 2026.

La tomografía axial computarizada. Una valiosa herramienta para el análisis de la escultura en madera policromada

Aunque la radiografía nos permite ver el interior de una escultura, no siempre sirve para localizar los orificios presentes en las cabezas; como así hemos podido constatar tras el estudio y contraste de un buen número de radiografías. Por lo que es necesario dar un paso más y buscar otras técnicas que sí nos faciliten la detección de estos orificios, en la gran mayoría de casos ocultos. Hallando, en la tomografía axial computarizada (TAC), la técnica idónea para la localización y estudio de los agujeros existentes en la escultura.

La tomografía axial computarizada o escáner es un método de diagnóstico que utiliza radiaciones ionizantes —rayos X— para obtener imágenes de las estructuras internas del cuerpo (en este caso de una escultura en madera policromada), que emplea una serie de rayos que atraviesan al paciente y que posteriormente son analizados en un ordenador y convertidos después en imágenes. Siendo un técnico quien procesa las imágenes que posteriormente serán evaluadas por un radiólogo (en este caso, un restaurador especialista en escultura en madera policromada). Esta técnica, a diferencia de la radiografía, permite examinar el interior de la obra a través de cientos e incluso miles de cortes distribuidos tanto axialmente (de arriba a abajo), como sagitalmente (de un lado a otro), o coronalmente (de la cara anterior a la posterior). Una ingente cantidad de datos que nos va a revelar, con extremo detalle, como fue construida

la escultura, descubriéndonos la situación, longitud y anchura de cada uno de los orificios que se hayan realizado en la madera a fin de sujetar el bloque de madera de cara a su tallado.

De hecho, solo con esta técnica es posible conocer, con nitidez, la situación exacta y el número de orificios en las esculturas. Como así han demostrado los recientes estudios realizados a la Inmaculada Concepción de la ermita de la Purísima de Crevillente y a la de Santa Rita de la iglesia de San Lorenzo de Murcia. Dos esculturas obra de Francisco Salzillo, una de talla completa y otra de vestir, en la que han sido localizados los orificios tanto de la cabeza como los empleados en las bases; lo que constata lo anteriormente hallado en el análisis y contraste de todos los estudios radiográficos que hasta la fecha se han hecho.

Un análisis a través de la tomografía axial computarizada que nos ha servido para entender, con extremo detalle, como eran estos orificios, así como su longitud, grosor y modo en el que fueron sellados. Una información que según vayamos analizando más obras a través de esta técnica, irá ampliándose, aportándonos más y más datos.

Aun así, y en líneas generales, podemos decir que el escultor, una vez realizado el bloque de madera en el que iba a realizar la escultura, hacía en él, mediante una barrena, tanto en la base como en la parte superior, una serie de agujeros (uno o dos arriba y dos o más abajo) con la finalidad de anclar dicho bloque y poder comenzar la talla de la escultura. Todo ello con el fin de insertar en estos, sendas piezas metálicas o machos que literalmente pinchaban la pieza de madera, inmovilizándola, a fin de poder comenzar el trabajo de desbaste. Siendo muy posible que, en obras de mediano formato —como la Inmaculada de Crevillente y la Santa Rita de Murcia— solo necesitara hacer dos orificios en la base, haciendo más agujeros en obras de mayores dimensiones, como las de tamaño natural (Santa Clara y San Francisco de Asís del convento de Capuchinas), con el fin de desplazar el bloque hacía alguno de los lados y así permitir un mejor acceso con la gubia.

Una técnica importada desde Nápoles

La localización de estos orificios en las esculturas de Francisco Salzillo hizo que nos preguntáramos si en la obra de Nicolás Salzillo (su padre y supuesto maestro) también estarían. Una pesquisa un tanto compleja, pues pese a existir unas cuantas esculturas de Nicolás Salzillo radiografiadas, en ninguna de ella se habían detectado estos orificios con la claridad que se aprecia en la obra de su hijo. Pese a ello, durante la reciente restauración de una de sus obras —el Cristo de la Paciencia—, al retirar un yeso de la cabeza, fue descubierto un orificio que se encontraba taponado no con

madera, sino con un pequeño trozo de tela enrollado[9]. Un agujero de una profundidad muy escasa si lo comparamos con lo hallado en las esculturas realizadas por su hijo. Lo que nos deja varias preguntas en el aire: ¿significa este hallazgo que estos orificios también se encuentran en las esculturas de Nicolás Salzillo?, ¿seguía Francisco Salzillo un sistema de trabajo (de anclaje del bloque de madera) que ya había sido implementado en el taller de su padre?, ¿rellenaba Nicolás Salzillo los orificios de las cabezas con madera o con una tela enrollada? Preguntas que hasta no realizarse TAC a las obras de Nicolás Salzillo no podremos contestar con claridad. Pues tan solo hemos podido encontrar, al volver a revisar las radiografías de obras de Nicolás Salzillo, lo que podrían ser las huellas de los orificios de las cabezas. Localizados, aunque no con la claridad que se observa en obras de su hijo, en la cabeza del Nazareno de la Merced y en el recientemente atribuido Cristo de las Ánimas de San Javier[10]. Habiéndolo hallado igualmente, aunque a simple vista, en la cabeza de la efigie de San Agustín. No pudiendo sumar más obras a la terna al no haberlos encontrado, ni tener documentación gráfica de sus bases. Presuponiendo que, efectivamente, estos orificios pudieran hallarse en todas y cada una de las obras del escultor napolitano. Algo que sin un estudio mediante la tomografía axial computarizada es imposible de constatar, dado que como hemos podido comprobar, los rayos X se quedan cortos para detectarlos en la obra de Nicolás Salzillo.

Pudiendo plantear que este método de sujeción del bloque de madera sea una importación traída de Italia; de Nápoles, en el caso de Nicolás Salzillo. Habiéndose localizado orificios similares —gracias a los estudios radiográficos y a la tomografía axial computarizada— en las cabezas de otras imágenes provenientes de Italia: la Virgen de las Maravillas de Cehegín[11], el Cristo crucificado que se encuentra en la iglesia del Hospital de Caridad de Cartagena, así como en las imágenes de San Francisco y San Antonio de esa misma iglesia[12]. Resultando enormemente revelador el tapón de madera que tiene la Virgen de las Maravillas y que fue fotografiado en 2007[13], durante el retoque de unos daños en la cabeza en los días previos al montaje de la exposición

9 CRRM, *Informe de restauración del Cristo de la Paciencia de la iglesia de Santa Catalina de Murcia*, RE 02/24.

10 J. A. FERNÁNDEZ LABAÑA, *Aproximación a los sistemas constructivos…*, ob. cit., pp. 437-450; «Un restaurador atribuye a Nicolás Salzillo la autoría del Cristo de las Ánimas de la iglesia de San Javier», *Europa Press*, 12 de diciembre de 2025, https://www.europapress.es/murcia/noticia-restaurador-atribuye-nicolas-salzillo-autoria-cristo-animas-iglesia-san-javier-20251212153204.html (consulta: 13 de junio de 2026).

11 Obra atribuida tradicionalmente a Nicola Fumo, aunque pudiera corresponder a Anton Maria Maragliano, según se ha planteado en una reciente tesis doctoral. J. A. FERNÁNDEZ LABAÑA, *Aproximación a los sistemas constructivos…*, ob. cit.

12 CRRM, *Informe de restauración de San Francisco de la iglesia del Hospital de Caridad de Cartagena*, RE 14/07; *Informe de restauración de [obra correspondiente]*, RE 16/07; *Informe de restauración de [obra correspondiente]*, RE 24/08.

13 Durante el montaje de la exposición *Salzillo, testigo de un siglo*.

Salzillo, testigo de un siglo. Y que ahora —con lo que sabemos— hemos podido identificar como la pieza de madera que rellena o sella el orificio hecho previamente en esa zona, a fin de anclar la parte superior del bloque de madera. Justo lo mismo que hemos expuesto aquí en las imágenes de Francisco Salzillo. Una coincidencia que reforzaría la hipótesis de que se trata de un sistema de trabajo empleado en la Italia del siglo XVIII, y que llegó hasta Murcia a través de los escultores que allí se formaron, caso de Nicolás Salzillo, quien a su vez lo transmitió a quienes con él se formaron (su hijo Francisco, en este caso).

Del mismo modo que en Nicolás Salzillo, estos orificios han sido buscados en obras de otros escultores, hallándolos, a través de la radiografía, en la cabeza del Cristo de la Sangre. ¿Quiere esto decir que Nicolás de Bussy se formó en Italia, como así ha planteado recientemente una tesis doctoral?[14]. Habiendo sido hallado, igualmente, en dos obras que recientemente han sido atribuidas a Antonio Dupar[15]: el Cristo crucificado de la iglesia de San Miguel (una réplica del Cristo del Amparo en menor tamaño) y el Niño de la Virgen de la Fuensanta. ¿Significa esto que Antonio Dupar también se formó en Italia?, ¿o por el contrario nos encontramos ante un modo de trabajo que era común entre los escultores europeos del siglo XVIII? Personalmente y con los datos que hasta el momento tenemos, nos inclinamos más por la primera opción; es decir, que se trata de un sistema constructivo que se hacía en Italia, siendo común en Nápoles y Génova. De hecho, algo muy parecido a esto ha sido localizado en un escultor contemporáneo genovés.

Conclusiones

Los orificios detectados en las cabezas y en las bases de las esculturas de Francisco Salzillo no son algo casual, sino los testigos de un sistema de trabajo muy particular, concretamente el modo en el que sujetaba o anclaba el bloque de madera de cara a su posterior desbaste y talla.

Un anclaje o sujeción que se hacía tanto superior como inferiormente, insertando en unos orificios, previamente hechos mediante una barrena, unas piezas de hierro que, introduciéndose en los agujeros, inmovilizaban el bloque, impidiendo su movimiento.

Una vez tallada la escultura, los orificios de la cabeza eran taponados o sellados con madera, recibiendo a continuación los correspondientes estratos polícromos, quedando ocultos a la vista. Así, hasta que el envejecimiento de los materiales (pérdida del poder adhesivo de las colas), unido a los movimientos naturales de la madera, provocaron que los tapones que los sellaban, fueran lentamente saliendo, hasta terminar por des-

14 J. A. FERNÁNDEZ LABAÑA, *Aproximación a los sistemas constructivos…*, ob. cit.
15 Ibídem.

prenderse, dejando al descubierto el orificio inicial. De ahí que hayamos podido verlos solo en algunas obras, pues no en todas se ha desprendido.

En cambio, en las bases de las esculturas, estos agujeros no eran sellados, pues aparentemente nadie se fijaría en ellos al estar siempre contra el suelo.

Orificios que podemos localizar y cuantificar gracias a los estudios de radiodiagnóstico, siendo la tomografía axial computarizada (TAC) la técnica idónea para hallarlos, ya que permite medir su longitud, grosor e incluso la longitud de la pieza de madera que en origen fue colocada para sellarlos (si es que no se ha desprendido).

Su hallazgo en una escultura, unido a otros elementos técnicos (sistema polícromo empleado, elementos de fijación, ojos de cristal, etc.), así como un pormenorizado examen del aspecto formal, serviría para identificar una obra de Francisco Salzillo carente de documentación; caso de la recientemente confirmada Inmaculada de Crevillente o la Santa Rita de Casia de la iglesia de San Lorenzo de Murcia.

El hallazgo y la puesta en valor de estos orificios en la obra de Francisco Salzillo, es tan solo una primera piedra, pues somos conscientes que hay que seguir profundizando y llevar el análisis a otros escultores, como su padre, sus seguidores o los escultores que los antecedieron; pues puede ser que, aunque esta fuese una técnica empleada por varios artífices (con nexos de unión en Italia), tanto la longitud del orificio, su diámetro o su posterior sellado, sea diferente en cada uno de ellos. Lo que podría servir, tan solo con el hallazgo de esta particularidad, para confirmar si la obra es de uno u otro artífice.

Una técnica de sujeción del bloque de madera que Francisco Salzillo debió de aprender o heredar de su padre Nicolás Salzillo, quien a su vez lo importó de Nápoles (ciudad en la que se formó junto a Aniello Perrone). Resultando enormemente significativa su presencia en tres obras que hemos podido estudiar a través de los rayos X y el TAC: la Virgen de las Maravillas de Cehegín (atribuida tradicionalmente a Nicola Fumo pero que nosotros atribuimos a Anton Maria Maragliano[16]) y las imágenes de San Francisco y San Antonio de la iglesia del Hospital de Caridad de Cartagena (atribuidas a Anton Maria Maragliano). Tres esculturas con exactamente el mismo sistema de anclaje, tanto superior como inferior, que lo que se ha hallado en las esculturas de Francisco Salzillo. Lo que refuerza que se trata de un modo de trabajo que se aplicaba en el Nápoles del siglo xviii. Traído hasta Murcia por Nicolás Salzillo y transmitido a su hijo Francisco Salzillo. Hallándonos ante una serie de conocimientos técnicos que cruzan las fronteras al ritmo que los escultores salen en busca de trabajo.

16 Esta atribución fue planteada en una reciente tesis doctoral a partir de la coincidencia entre la secuencia estratigráfica de la carnación de la escultura de Cehegín y la de los santos de la iglesia de la Caridad de Cartagena, obras atribuidas con sólidos argumentos a Anton Maria Maragliano. La propuesta fue asimismo desarrollada mediante una comparación formal y técnica en la conferencia «Análisis del sistema constructivo de la Virgen de las Maravillas y su contraste con la escultura murciana del siglo XVIII», impartida en Cehegín el 29 de mayo de 2026 dentro del ciclo *L'Eccezione Italiana: 1725-2026. Tres siglos de una obra maestra en Cehegín. La Virgen de las Maravillas*. Obra más que probable venida igualmente de Italia (¿Génova?).

A propósito de los pintores murcianos del siglo XVIII: Juan Ruiz Melgarejo

About the 18th-century painters of Murcia: Juan Ruiz Melgarejo

¶ Manuel Muñoz Clares
Historiador del Arte

Resumen: La tradicional marginación historiográfica de la pintura murciana del siglo XVIII nace, en parte, de una falta real de estudios biográficos y de una asignación de obras que a veces no responde a criterios objetivos. La figura de Juan Ruiz Melgarejo es, en este aspecto, paradigmática de la visión distorsionada o simplificada que se ha dado de los pintores de esa centuria. Se reconstruye con rigor la biografía de este pintor distinguiéndola de la del presbítero, y también pintor, Juan Ruiz Sánchez, cuya personalidad había pasado desapercibida hasta ahora al ser confundida con la del clérigo de menores. Reconocido éste como el «insigne pintor trilingüe» que citan fuentes contemporáneas, su pintura mural se aprecia ahora de manera coherente en los conventos de agustinas y dominicas de Murcia y en la iglesia parroquial de Fortuna.

Palabras clave: Pintura en Murcia del siglo XVIII; Juan Ruiz Melgarejo; Juan Ruiz Sánchez.

Abstract: The traditional marginalization of 18th-century Murcian painting in historical scholarship stems, in part, from a genuine lack of biographical studies and from the attribution of works that sometimes does not adhere to objective criteria. In this regard, the figure of Juan Ruiz Melgarejo is emblematic of the distorted or oversimplified view that has been presented of the painters of that century. The biography of this painter is rigorously reconstructed, distinguishing it from that of the priest—and also painter—Juan Ruiz Sánchez, whose identity had gone unnoticed until now due to confusion with that of the minor cleric. Now recognized as the «distinguished trilingual painter» cited by contemporary sources, his mural paintings can be viewed in a coherent manner in the Augustinian and Dominican convents of Murcia and in the parish church of Fortuna.

Keywords: 18th-century painting in Murcia; Juan Ruiz Melgarejo; Juan Ruiz Sánchez.

Introducción

La pintura y los pintores del siglo XVIII murciano siempre han despertado escaso interés en los historiadores del arte. Si resultó brillante la escultura y la arquitectura practicada en nuestra tierra en las décadas centrales de aquel siglo, la pintura dieciochesca murciana siempre ha sido considerada una rama del arte en decadencia y sus representantes, comparados con aquellos que cerraron el siglo XVII, se han considerado faltos de dinamismo y creatividad, sumidos en una contrastada mediocridad alimentada por logros anteriores e incapaces de incorporarse a la luminosidad de la pintura cortesana o a los nuevos derroteros impuestos por las reales academias. No falta razón a quienes así han escrito, aunque se pueden introducir matices a juicios tan severos con algunas obras que muestran una calidad superior a la media reinante. Las críticas de los ilustrados, recogidas a su manera por Belmonte y Baquero en sus conocidas obras[1], asentaron esas valoraciones como una verdad inamovible, sin posibilidad de discusión. Es ese estigma, sin duda, el que ha alejado a los historiadores del arte de una mayor dedicación al estudio de los pintores de esa centuria —con honrosas excepciones como la de Pablo Sístori para Murcia y la de Silvestre Martínez para Totana[2]—, confiando a los escasos y dispersos datos publicados en antiguos textos la trayectoria biográfica y artística de este grupo de creadores. Casi podríamos decir que lo escrito por Belmonte, Baquero y Sánchez Moreno ha servido de guía constante a pesar de que los textos de los dos primeros autores contienen noticias y atribuciones que podrían juzgarse como gratuitas o dudosas. El apego a la tradición figurativa tardobarroca inducido por el tipo de encargo más frecuente, tendente a la renovación de parroquias y conventos, y el hecho de que fueran eclesiásticos los que dominasen el panorama pictórico en las primeras décadas del XVIII, también ha pesado negativamente en la valoración de una pintura de corte religioso en su mayor parte.

El panorama de los pintores del XVIII propiamente murcianos y más conocidos, excluida la presencia de italianos —Sístori y Pedemonte— y valencianos — Campos, Folch de Cardona e Inglés—, queda reducido tradicionalmente a unos pocos nombres: Antonio de la Fuente, Juan Ruiz Melgarejo, Manuel Sánchez Molina, Antonio Richarte, Francisco Martínez Talón, Juan Navarro Muñoz, José Muñoz y Frías, Ginés Andrés Aguirre y Agustín Navarro. Tres de ellos —Richarte, Aguirre

1 J.J. BELMONTE. *Murcia Artística (Apuntes literarios)*, Murcia 1871; A. BAQUERO ALMANSA. *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Murcia 1913.

2 M.L. MOYA GARCÍA. *Pablo Sístori. Un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia 1983; J. CÁNOVAS MULERO. *Una familia de artistas totaneros en los siglos XVII y XVIII*, Totana 2022.

y Agustín Navarro— después de una siempre inconcreta formación murciana, harían carrera en Valencia, Méjico y Madrid, respectivamente, alejándose de la tierra que los vio nacer donde apenas influyeron con su arte. De los que aquí trabajaron resultan también inciertas sus fechas de nacimiento y su formación, son escasas las obras seguras de su mano que se conservan y las atribuciones hechas se muestran vacilantes o cambiantes a lo largo de los años, permaneciendo sólo en pie aquellas obras que aparecen convenientemente firmadas o documentadas. De Navarro Muñoz, por ejemplo, nada se sabe sobre su procedencia y formación y lo que se le viene atribuyendo muestra una disparidad de estilo difícil de comprender. Todo esto denota, sin duda, una falta de investigación que habrá que ir implementando si es que se quiere tener una idea clara de cómo se desarrolló la pintura dieciochesca y si en ella hay algo que valorar más allá de lo conocido. Para acometer esa tarea urge reunir un corpus completo de todas aquellas obras murcianas que muestren los rasgos distintivos del siglo xviii y que se localizan especialmente en el ámbito religioso (catedral, iglesias y conventos), así como consultar de forma completa las fuentes primarias de información que aún pueden aportar algo de precisión a las biografías de estos artistas. Quizás de ese trabajo puedan surgir nuevas valoraciones que nos ayuden a comprender mejor qué pasó con los pintores de esa centuria y cuáles fueron sus logros más relevantes en comparación con otros centros artísticos similares. Lo que expondré a continuación no pueden ser más que unas consideraciones parciales que muestran, claramente, cómo las reducciones y simplificaciones que se han llevado a cabo en los textos publicados han ocultado, quizás por descuido, un panorama más complejo que el que siempre se ha descrito.

Un ejemplo significativo: el pintor Juan Ruiz Melgarejo

El pintor Juan Ruiz Melgarejo puede ejemplificar bien la manera en que se ha construido la historia de la pintura murciana del xviii. Fue Elías Tormo el primero en dar noticia de este pintor [3], sin señalar lugar alguno al que pudiera pertenecer y tomando los datos de una publicación hecha por el archivero de la embajada española en Roma, Ramón de Santa María [4]. La cita textual de Tormo, refiriéndose a retratos reales en la iglesia romana de San Giacomo, fue la siguiente: «Otro de doña Isabel de Farnesio, su esposa, obra de un pintor desconocido, Juan Ruiz Melgarejo, de 1714.» (lám. 1).

3 E. TORMO. «S. Giacomo degli spagnoli: más obras de arte.» *CULTURA ESPAÑOLA*, 15, Madrid 1909; pp. 617-618.

4 R. DE SANTA MARÍA. *La fiesta de la concepción, en la antigua R. Iglesia de Santiago y San Ildefonso de los españoles en Roma*… 1715, Roma 1908. En la p. 95 aparece el cuadro y el recibo firmado por el pintor a su entrega.



Lámina 1. Página 95 de la publicación de Ramón de Santa María donde se reproduce el retrato de Isabel de Farnesio.

La réplica a ese desconocimiento del artista divulgado por Tormo la dio Baquero Almansa[5] diciendo que no le extrañaba porque ni los diccionarios más clásicos de artistas españoles ni los «murcianistas más curiosos» habían dado noticias suyas. Y expone entonces las primeras referencias del pintor. Comienza Baquero por decir que en 1705 se autotitulaba «profesor de pintura» cuando remite al Concejo murciano una instancia para instalar nueva imprenta en Murcia. Por ese dato y otros lo cree natural de la ciudad y nacido hacia 1680. Traza la hipótesis de que su educación artística la iniciara con los Vila en Murcia y que después la completase en Madrid y hasta en Italia, donde, *sin duda*, dice que contempló los «frescos aparatosos» de Lucas Jordán.

5 A: BAQUERO ALMANSA. *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Murcia 1913; pp. 163-165.

Ese retrato de Isabel de Farnesio, primera obra conocida del artista, estaba firmado, según Baquero, así: «Juan Ruiz Melgarejo f(eci)t 1714».

En 1723 se hallaba establecido en Murcia, siendo clérigo de menores y profesor del arte de la pintura, notas biográficas proporcionadas por el artista cuando presenta al Cabildo de la Catedral un proyecto de monumento con armadura de madera y lienzos pintados del cual se ignora si se llevó a cabo. El apelativo de «insigne pintor trilingüe» que Baquero le asigna al artista, por pintar al temple, al óleo y al fresco, proviene de la escueta descripción que de él se hace en la justa poética hecha por los jesuitas en 1727 para la canonización de los santos Luis Gonzaga y Estanislao de Kotska de la cual se hizo publicación [6]. En ella se decía que aquellas decoraciones jeroglíficas y de arquitectura fingida con escenas de piedad en los pedestales habían sido realizadas por *el beneficiado D. Juan Ruiz*. En la seguridad de esas habilidades que le reconocían sus contemporáneos, Baquero no tiene inconveniente en atribuirle las pinturas al fresco de la media naranja de la iglesia de las agustinas y las de los arcángeles representados en las pechinas (lám. 2). También, en la misma iglesia, alguna otra decoración parietal que describe someramente Fuentes y Ponte en su *España Mariana. Provincia de Murcia* y que Baquero juzga realizadas por Ruiz Melgarejo. Entre los cuadros al óleo de este pintor, excluido el de Roma, el ilustre catedrático cree suyos los retratos de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya, hoy en el Museo de Bellas Artes de Murcia [7] y también dos cuadros en manos de los marqueses de Villamantilla: Judit con la cabeza de Holofernes y Salomé con la cabeza del Bautista. En nota a pie de página también le atribuye un lienzo de santa Bárbara, en el convento de San Antonio —hoy en paradero desconocido— y con menos seguridad el de santa Apolonia, de la Capilla del Rosario.

Por los años 20 del pasado siglo publicaba en prensa José María Ibáñez sus artículos de *Rebuscos* reunidos hoy en una publicación monográfica [8]. En el dedicado a la iglesia de San Miguel, documenta como suyas, correspondientes a 1737-39, las dos pinturas que aún pueden verse en el retablo de la Virgen del Patrocinio (lám. 3). Y en el de la iglesia de San Nicolás dice que entre 1742-43 se pagaron a Ruiz Melgarejo de la fábrica de la nueva iglesia 980 rls por un altar de perspectiva que había hecho en espera de poder construir el retablo mayor. Poco a poco iban apareciendo datos de aquel desconocido pintor.

Al calor de las indicaciones ofrecidas por Baquero para caracterizar al artista, otros historiadores del arte regional fueron añadiendo nueva información. Sánchez Moreno

---

6 *Justa poética: celebrada en el insigne Colegio de la Compañía de Jesus, de ... Murcia el día 17 de noviembre del año de 1727 en culto de S. Luis Gonzaga ... y de S. Estanislao de Kotska...* Imp. Jayme Mesnier, Murcia 1728.

7 Elías Tormo los incluiría después en su conocida guía *LEVANTE*, Madrid 1923, p. 352.

8 J.M. IBÁÑEZ GARCÍA. *Rebuscos y otros artículos*, Murcia 2003. Para las dos citas que se harán ver, respectivamente, las páginas 242 y 372-373.



Lámina 2. Pechinas y cúpula del convento de Corpus Christi de Murcia.



Lámina 3. Desposorios y Muerte de San José en el retablo de la Virgen del Patrocinio, en San Miguel de Murcia.

encontró en sus investigaciones el testamento del pintor y su mote de enterramiento en San Miguel[9]. Declaraba el pintor en sus últimas voluntades ser natural de Cieza e hijo de Alonso Ruiz Melgarejo, también de aquella localidad, y de María Vidal Noguera —no Jorquera—, de Totana. Ratificaba Sánchez Moreno su condición de clérigo de menores, a pesar de que en diciembre de 1715, según documento encontrado por el catedrático, el obispo Belluga, reconociéndolo como «familiar» a su servicio, estableció en su favor, y también en el de quien entonces era su secretario de cámara Juan Antonio Caro, una congrua anual de 70 ducados de vellón, tal y como prevenía el Concilio, para que por falta de ese dinero no decayese el propósito de ambos de alcanzar las órdenes mayores. El dinero, procedente de las rentas de Catral, quedó consignado en el salario que percibían ambos como tales servidores del obispo y cesaría en caso de que por cualquier causa perdieran esa condición[10].

Para Sánchez Moreno fue Melgarejo un pintor estimable en el que se advertía el influjo de Vila, aunque piensa que superó en técnica al maestro. A pesar de que no tiene clara esa relación maestro/discípulo, piensa que su estancia en Italia era la propia de aquellos artistas que querían salir de la mediocridad. Parece creer realmente no sólo en un perfeccionamiento exterior del artista sino en que además, siguiendo la tradición, era capaz de pintar al óleo, al temple y al fresco. Lo que en Murcia se le atribuía —pinturas murales de las agustinas y retratos de los reyes Felipe V y su primera esposa— son sobradas muestras para él de su adelantamiento. Bien es cierto que cuando termina de escribir sobre el pintor dice lo siguiente: «Y conste que la atribución de los dichos retratos reales no sé qué fundamento puede tener, hasta el punto de que sospecho mucho que no sean de su mano, y si lo recojo es por no tener prueba ni contraste que modifiquen el aserto. Parecen demasiado «sabios» de toque y obra de mucho empeño.» (lám. 4).

En adelante, lo más significativo añadido a la biografía y obra de Ruiz Melgarejo no han sido más que matices y atribuciones de nuevas obras. Agüera Ros en 1983[11], aún reconociendo que hay muchos años de producción artística sin desvelar, refuerza la faceta del pintor como creador de perspectivas arquitectónicas y lo ensalza como italianizante al comentar el cuadro de santa Apolonia, de la iglesia de Santo Domingo, que ya le atribuyó con vacilaciones Baquero Almansa. Nuevos datos de Juan Ruiz

9 J. SÁNCHEZ MORENO «El pintor Senén Vila (1640-1707)». *ANALES DE LA UNIVERSIDAD*, Murcia 1949; pp. 59-96. El 10 de mayo de 1942, en un breve artículo publicado en *LÍNEA*, ya había adelantado los nuevos datos sobre Ruiz Melgarejo que corregían lo dicho anteriormente: «El Trilingüe» y «El Mudo». Datos para la biografía de dos pintores murcianos».

10 Estos datos provienen de la consulta del documento original, cuya referencia hace Sánchez Moreno aunque no desarrolla el contenido.

11 J.C. AGÜERA ROS «Juan Ruiz Melgarejo» En *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*, Murcia 1983; p. 288



Lámina 4. Retratos de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya (Museo de Bellas Artes, Murcia).

aparecen con motivo de la celebración del quinto centenario de convento murciano de Santa Ana[12]. En este caso, contando con los libros de fábrica de la nueva iglesia conventual donde aparecen pagos a don Juan Ruiz, se le asignan al pintor las pechinas del templo, donde se representan cuatro santas dominicas, y algunos otros trabajos —cuerpo de la iglesia, cielo de la escalera grande, floreones—. El mote de las pechinas, que da a conocer Bueno Espinar, es el siguiente: «También en este mes de julio del año 37 se paga a *Dn Juan Ruiz pintor por las pinturas que içó en las pechinas media naranja y querpo de la iglesia un mil setecientos ochenta y tres rs en lo que se ajustó*. No se puede saber en qué consistía la pintura de la media naranja, por haber desaparecido en reparaciones sufridas en años posteriores,… El tema de las pinturas que Juan Ruiz realiza está en relación con la Orden a la que pertenecen las Monjas del Monasterio de Santa Ana: Santa Inés de Montepulciano, Santa Margarita de Hungría, Bta Margarita de Saboya y Bta. Juana de Portugal, cada una con sus respectivos atributos.» (lám. 5).

12 A. BUENO ESPINAR. «Casi 500 años del Monasterio de Santa Ana en Murcia», *LA VERDAD*, 3 de marzo de 1985; y *El Monasterio de Santa Ana. Las Monjas Dominicas en Murcia*. Murcia 1990; pp. 87-89; J.C. AGÜERA ROS. «La pintura del Monasterio de Santa Ana y la temática dominicana en la ciudad de Murcia» En *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*, Murcia 1990; pp.75-101.



Lámina 5. Pechinas del convento de Santa Ana de Murcia.

En la publicación de la tesis doctoral de la profesora De la Peña Velasco[13] se pueden encontrar algunos datos sobre el pintor y dorador Juan Ruiz, sin más, al que nunca se le coloca el segundo apellido. Parecen responder esos datos a un pintor ya que se habla de las figuras de los santos de Cartagena hechas en un armario relicario en la Catedral en 1729, de cierta pintura para la parte superior del retablo mayor de San Antolín en 1741 y de la representación de los cuatro santos cartageneros en las pechinas de la nueva iglesia de Fortuna en una fecha indeterminada entre 1742 y 1748.

Años después, en 1999, al tratar Candel Crespo de los artistas que habían pasado por el Seminario de San Fulgencio, aborda también la figura de Ruiz Melgarejo como clérigo de menores que fue[14]. Aporta dos datos nuevos a la biografía del pintor recogidos de las actas capitulares del Concejo. En 11 de julio de 1702 se ofrecía Juan Ruiz a hacer nuevas las cabezas de los gigantes que utilizaba el Concejo en algunas festividades y a mantenerlas a su costa a cambio de una casa en que vivir con compromiso de componerla y mantenerla. Fue rechazado el ofrecimiento. Años después, el 21 de octubre de 1713, solicitaba que se revisase una merced de terreno que le había hecho el apoderado de la casa de los Almodóvar, junto a Santo Domingo, para hacer casa. También esta proposición fue rechazada. Entre estas dos noticias, el pintor arrendó, el 29 de mayo de 1707 y por tiempo de tres años, una casa al convento de

13 C. DE LA PEÑA VELASCO. *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785*, Murcia 1992; pp. 275 y 529.

14 F. CANDEL CRESPO «Artistas Fulgentinos». *SCRIPTA FULGENTINA*, nº 18, Murcia 1999; pp. 313-344.

Santa Clara a razón de 25 ducados anuales. También sugiere algo Candel Crespo: abriga la esperanza de que quizás el beneficiado Juan Ruiz Sánchez, pintor que firma junto a él en un poder de 1744 cuya referencia notarial cita, fuese en realidad su hijo. También refuerza la autoría de los retratos de los reyes del Museo de Bellas Artes murciano comparándolos con los existentes en el convento de clarisas de Mula, desconociendo que aquellos pertenecen a la mano de Miguel Jacinto Meléndez de Ribera[15], y da a conocer, finalmente, varias reseñas notariales de la participación de Ruiz Melgarejo como tasador de cuadros en escrituras notariales. En ese mismo año hay dos aportaciones más: la de Agüera Ros y la de Iborra Botía. En la primera se atribuye provisionalmente a Ruiz Melgarejo la Apoteosis de San Jerónimo de la escalera del claustro del convento de La Ñora[16]; en la segunda, hecha al hilo de una exposición sobre la huella dejada por la pintura murciana entre los siglos XVI y XVIII[17], tras plantear un amplio contexto caracterizando la pintura dieciochesca murciana, incluye Iborra Botía a Ruiz Melgarejo entre los pintores de aquella época recogiendo lo más significativo de su biografía conocida hasta la fecha. Más reciente es la noticia sobre un cuadro de san Juan bautista de nuestro pintor que existió en la iglesia de Santiago de Jumilla fechado en 1721[18].

Consideraciones en torno a la biografía de Ruiz Melgarejo

La primera noticia del retrato de Isabel de Farnesio indujo a tribuir a Juan Ruiz Melgarejo unas vistas del puerto de Nápoles hechas en la década de 1730. El error se ha corregido por expertos en pintura italiana que han descartado definitivamente que el murciano fuera el autor de aquellos cuadros[19]. Despejadas las dudas sobre la autoría de esas vistas napolitanas, la biografía y obra de este pintor murciano, que ha crecido de forma extraordinaria, ha estado bajo la lupa de algunos investigadores que no vieron claro en algún momento cómo casar coherentemente las noticias que iban apareciendo sobre él. Fue Sánchez Moreno, como hemos visto, el primero en sentar la duda sobre la autoría de los retratos reales conservados en el Museo de Bellas Artes de Murcia por considerarlos fuera de las posibilidades de un pintor provinciano. En

15 M. MUÑOZ CLARES «Arte en el Real Monasterio de la Encarnación». En *Historia del Real Monasterio de la Encarnación de religiosas clarisas de la Ciudad de Mula (Murcia)*, Murcia 1993; p.181.

16 J.C. AGÜERA ROS. «El Monasterio de San Pedro de La Ñora, sus pinturas y librería (siglos XVIII-XX). En *La orden de San Jerónimo y sus monasterios: actas del Simposium* (II), Madrid 1999; pp. 549-572.

17 A. IBORRA BOTÍA «Pintura del siglo xviii en Murcia». En *El legado de la pintura. Murcia 1516-1811*, Murcia 1999; pp. 60-63.

18 F.J. DELICADO MARTÍNEZ «La iglesia mayor de Santiago Apóstol, de Jumilla (Murcia)» *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, Vol. XCI, 2010, pp. 137-172.

19 Ver, sobre todo, P. STEPANEK «Juan Ruiz, Tommaso Ruiz y Juan Ruiz Melgarejo, pintores del XVIII.» En *I Congreso Internacional Pintura Española Siglo* XVIII, Marbella 1998; pp. 199-210.

1989 Agüera Ros [20], con respecto al retablo de la Virgen del Patrocinio de San Miguel documentado por Ibáñez García, dudaba de que las pinturas pertenecieran a Ruiz Melgarejo con estas palabras: «En cuanto a los cuadros, la factura es asimismo inferior a la de las pocas obras en lienzo conocidas hoy del pintor, todavía pendiente del adecuado estudio y catalogación.» Las pinturas son, en efecto, tan mediocres y faltas de buen tono que Agüera pensó que no podían corresponder en absoluto a aquel pintor *trilingüe*, viajado por Madrid y por Italia, del que se había ido construyendo una biografía tan prometedora como quizás fantástica. La gran mayoría de las pinturas que se le asignan hoy son atribuciones —caso de las murales de agustinas, los retratos reales, cuadros dados como de su mano después de ser señalados por Baquero…—. En muchos casos son meras conjeturas hechas sobre las propuestas de Baquero las que guían las nuevas atribuciones que obedecen al deseo de ir despejando el panorama de una producción pictórica dieciochesca que presenta muchas dudas, sobre todo en la primera mitad de la centuria.

Parecería lógico que a Juan Ruiz Melgarejo se le nombrase en la documentación de forma abreviada poniendo sólo Juan Ruiz. La asignación al pintor de las pechinas del convento dominico de Santa Ana de Murcia se hizo sobre unos motes de pago en los que sólo se dice «Dn Juan Ruiz». La correlación estaría clara si se piensa que sólo hubo un Juan Ruiz que pintase en Murcia en la primera mitad del XVIII, pero se vería enturbiada si se advirtiese la presencia de un pintor homónimo diferenciado sólo por el segundo apellido. Antes de comprobar si existió ese pintor, veamos los datos que hoy se pueden considerar ciertos sobre la vida de Juan Ruiz Melgarejo.

El primero que comprobaremos será el de su fecha de nacimiento. Es lugar común que nació hacia 1680, pero de creerlo murciano hubo que aceptar después que nació en Cieza como él mismo declaraba en el poder dado a su hijo Juan para que redactase sus últimas voluntades. En el documento se decía hijo de Alonso Ruiz Melgarejo y de María Vidal Noguera. Ni en Murcia ni en Cieza aparecía su mote bautismal, por lo que al buscar otras opciones dos partidas de bautismo de otros tantos nietos, hijos de Joaquina Ruiz Melgarejo y de su marido José Plaza Albornoz, donde se dice al pintor natural de Pliego [21], y una declaración suya como testigo en las pruebas de averiguación de nobleza de don José Caro y Fontes para su ingreso en la Orden de San Juan [22], en la que asegura ser de 66 años de edad en 1740, fijaron otras coordenadas. Con ellas fue ya fácil localizar en la iglesia de Santiago, de Pliego, su partida de bautismo el 21

20 J.C. AGÜERA ROS «Nicolás de Rueda, entallador y retablista (act. 1728-1755): nuevas obras en Murcia y Cartagena.» *IMAFRONTE*, nº 3-5, Murcia 1987-89; pp. 415-431.

21 Archivo Parroquial de la Asunción (Molina): Juan (1732 enero 30), libro de bautismos de 1709-33, fol. 270; y José (1734 agosto 30), libro de bautismos 1734-47, fol 3.

22 Archivo Histórico Nacional, OO.MM. Orden de San Juan (pruebas), sign. 24.352.

de septiembre de 1673[23]. Los nombres de los padres coinciden —Alonso Ruiz y María Vidal— y los de los abuelos maternos, que actuaron como compadres, ahora sabemos que eran Diego Vidal Santiago —Santiago Vidal se dice en otros documentos— y Juana Noguera. Así pues, hay que adelantar casi 7 años la fecha de nacimiento del pintor y aceptar definitivamente que fue natural de Pliego. La familia todavía permanecía en esa localidad en 1680 donde nacieron dos hijos más, Alonso y José[24], pero se había trasladado a Murcia para el 11 de diciembre de 1682, fecha del bautismo de un cuarto hijo llamado Pedro, en Santa María, teniendo por compadre a don Pedro Carrillo Fontes de Albornoz, miembro de una destacada familia murciana[25].

No hay constancia de su formación artística, pero de tratarse de él el documento citado por De la Peña Velasco de 1700 es posible creer que con 25 años ya podría estar ejerciendo como pintor y dorador[26]. En agosto de 1700 se encontraba preso en la cárcel de Murcia por incumplimiento del contrato hecho en junio de 1698 para dorar un retablo en la parroquia de Siles (Jaén). Del atolladero lo sacó el dorador Manuel del Pino *menor* y dos fiadores más, ofreciéndose a hacer el trabajo por hacerle «buena obra». Quizás Ruiz pensó que su formación en esa materia, posiblemente hecha con los Del Pino, era suficiente y, como vemos, a la primera dificultad tropezó. Nunca más volvería a decirse «dorador», figurando en adelante como «profesor del arte de la pintura» o «maestro de pintor». Con esa última denominación hacía peticiones al Concejo en 1702, 1705-6 y 1713, que ya se han reseñado, alquilaba una casa en 1707 y también, en 1708, aceptaba su nombramiento como tasador de las pinturas que quedaron por muerte de Josefa Sáez[27]. Entre los cuadros apreciados hay floreros, batallas y un par de asuntos religiosos, todo de mediana calidad. Al final afirmaba tener 32 años de edad, una imprecisión más porque para esa fecha rondaría los 35. En esta tasación aparecen la firma y rúbrica que permiten identificar al pintor en documentos posteriores (lám. 6).

---

23 Archivo Parroquial de Santiago (Pliego), libro de bautismos 1645-81, fol. 158 vto.

24 Se sabe de su permanencia en Pliego porque actúan como compadres en el bautizo, en Totana, de Pedro, hijo de Fulgencio Noguera, donde se les dice vecinos de Pliego –Archivo Parroquial de Santiago, libro de bautismos 1676-80, 11 de junio de 1680. En Pliego nacerían dos hijos más de Alonso Ruiz: Alonso (1677 enero 8) y José (1679 febrero 17)– Archivo Parroquial de Santiago, libro de bautismos de 1645-81, fols. 201 vto y 215 vto.

25 Archivo Parroquial de Santa María (Murcia), libro de bautismos de 1681-89, fol 45vto. La presencia de Pedro Carrillo Fontes de Albornoz en el bautizo del hijo de Alonso Ruiz tiene que ver, seguramente, con el arriendo de tierras en el pago de Albalate que se concertó entre ambos el 14 de noviembre de 1682 (Archivo General de la Región de Murcia-Archivo Histórico Provincial -en adelante AGRM-AHPM-, Not. 1090, fol. 277).

26 El dato lo aporta De la Peña Velasco en el libro ya citado y el documento se puede leer completo en AGRM-AHPM, Not. 3791, fol. 129.

27 La noticia, facilitada por Candel Crespo en artículo ya citado, se encuentra en AGRM-AHPM, Not. 2969, fol. 47 vto. Aprecio de los bienes de pintura de doña Josefa Sáez, 27 de abril de 1708.



Lámina 6. Firmas de Juan Antonio Ruiz Melgarejo de 1708, 1713, 1714 y 1726.

No hay constancia de con quién se formó como pintor Ruiz Melgarejo y tampoco parece probable que su viaje a Roma, del que daremos noticia más adelante, fuese para profundizar en el oficio, aunque se desconocen objeto y duración del mismo. Teniendo en cuenta su nacimiento en 1673 y su llegada a Murcia en 1682, lo más probable es que pudiese aprender el oficio en el círculo de los Vila, padre e hijo, aunque no se puede descartar que fuese con algún otro pintor local, cuestión desconocida hasta el momento.

El matrimonio entre Juan Ruiz Melgarejo y María Sánchez del Castillo se celebró en San Miguel, de Murcia, el 21 de octubre de 1693[28]. De su unión sobrevivieron hasta la edad adulta al menos cinco hijos. De tres de ellos —Gertrudis (1705), Joaquina (1707) y José (1709)— se conoce su bautismo en San Miguel[29] y de los mayores, Ángela y Juan, no se ha localizado su partida de nacimiento, pero es Juan, hijo mayor en 1751 ya que parece que Ángela había muerto, quien recibe poder del padre para ordenar su testamento. Debió de nacer Juan, como muy tarde, a comienzos del siglo porque su boda con Florentina Hernández se produjo en la parroquia de San Juan el 18 de diciembre de 1719[30]. Este dato, más el nacimiento de hijos y la muerte de Florentina en 1746[31], acaba con la sospecha expresada por Candel Crespo de que el presbítero beneficiado don Juan Ruiz, pintor, que firmaba con Ruiz Melgarejo en un poder de 1744 que más adelante se comentará, fuera hijo del clérigo de menores. Además, no hay rastro documental sobre su dedicación a la pintura. Por otro lado, se puede

28 Archivo Parroquial de San Miguel (Murcia), libro de matrimonios 1676-1713, fol. 94.

29 Ver en Archivo Parroquial de San Miguel (Murcia), libro de bautismos 1703-1720, en las fechas 1 de abril de 1705, 25 de abril de 1707 y 2 de junio de 1709.

30 Archivo Parroquial de San Juan (Murcia), libro de matrimonios 1652-1724, fol. 169. Del matrimonio se ha localizado el nacimiento de los siguientes hijos: Joaquín (1721 mayo 1), Antonio (1722), Antonia (1725 noviembre 13), Juan (1729 febrero 13) y Victoria (1731 diciembre 26), el primero en San Bartolomé y los demás en San Miguel.

31 Archivo Parroquial de Santa Catalina (Murcia), libro de defunciones 1708-53, 22 de noviembre de 1746. Su testamento, fechado el 18 de octubre de 1746, se puede consultar en AGRM-AHPM, Not. 2504, fol. 272. En él nombra a su marido como «Dn Juan Ruiz Melgarejo» y declara que entre sus hijos hay un clérigo de menores, Joaquín Ruiz.

precisar ahora que María Sánchez, mujer de Ruiz Melgarejo, falleció en diciembre de 1713 [32]. El 30 de noviembre de ese año había dado poder a su marido, Juan Ruiz Melgarejo, «del arte de pintura», para que ordenase su testamento, quien así lo hizo el 31 de diciembre [33]. Debió de ser a partir de ese momento cuando el pintor decide tomar estado eclesiástico como clérigo de menores órdenes. Del testamento de la mujer hay que destacar esa hija mayor de la que no teníamos noticia —Ángela—, la aclaración de que la mujer había aportado al matrimonio en dote hasta 2.000 rls, mientras que el pintor sólo llevaba «su ropa de vestir», y que en la firma del testamento Juan Ruiz se antepone «L(icencia)do», lo que supone un grado de estudios, seguramente en humanidades, que no se sabía que tuviera. Dos documentos más, de 1714, interesa conocer ahora. El 10 de enero otorgaba dote Juan Ruiz a su hija Ángela [34], casada con el viudo Juan Chacón Narváez el 9 de diciembre de 1713 [35], con el dinero de la legítima materna y con algunos bienes más suyos. Entre ellos había cuadros que debían ser del propio pintor: «cuatro países de a cinco y cuatro palmos, sin marcos, el uno de la Magdalena en el desierto, otro de la escala de Jacob, otro el ángel y Tobías y el otro de la hermosa Raquel, todos en cuatrocientos reales vellón»; «Item cuatro floreros de a cuatro y tres palmos, azules y sobredorados, en ciento y ochenta reales»; «una batalla en lienzo de cuatro y tres palmos sin marco en sesenta reales». En total recibió la novia 3.121 reales del padre y 10.000 más en arras dadas por su marido. No cabe duda de que los cuadros recibidos por la hija serían de los pintados por el padre y por sus descripciones podemos deducir lo más característico de la producción de Juan Ruiz Melgarejo en esos años: cuadros para el adorno interior de viviendas donde se entremezclaban floreros, paisajes con asuntos religiosos y batallas. El otro documento es un poder especial dado por Juan Ruiz Melgarejo el 13 de abril, en que se dice ya «clérigo de menores», al escultor Nicolás Salzillo y a su yerno Juan Chacón, «para que en mi nombre, y representando mi persona tomen posesión de cualesquier propiedades, beneficios y capellanías que yo tuviese, y por su Santidad, y otro cualquier juez y prelado, se me confieran». Los facultaba a ambos para la amplia y general administración de los bienes, derechos y acciones que les confiaba aprobando cuanto hiciesen, «ya que lo habré por firme e inviolable». Y al cumplimiento, obligaba sus «bienes y rentas espirituales y temporales, muebles

32 Archivo Parroquial de San Miguel (Murcia), libro de defunciones 1707-47, 7 de diciembre de 1713.

33 AGRM-AHPM, Not. 2970, fols. 101 y 106 de 1713. El dato del poder, aunque con el año equivocado, se dio a conocer en J.C. LÓPEZ JIMÉNEZ. «El escultor Nicolás Salzillo» *BOLETÍN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA*, Tomo 29, Madrid 1963; pp. 209-216.

34 AGRM-AHPM, Not. 2970, fol. 1 de 1714.

35 Archivo Parroquial de San Miguel (Murcia), libro de matrimonios de 1713-53, fol. 2.

y raíces habidos y por haber» [36]. Ese documento indica que el pintor planeaba un alejamiento de Murcia que le impediría hacerse cargo él mismo de sus intereses que en parte estaban ligados a la Iglesia sin que se sepa, de momento, por qué vía. Hay que creer que sus hijos menores quedarían temporalmente al cargo de la hermana mayor casada con Juan Chacón. En el margen de su partida de nacimiento hay una nota que dice: «Saqué testimonio en 15 de agosto de 1714 años». No se aclara para qué se usaría ese testimonio. Pudo ser documentación necesaria para su viaje o para cualquier trámite administrativo o legal.

Juan Ruiz Melgarejo viajó efectivamente a Roma en ese mismo año como lo atestigua el recibo que firmó para cobrar el retrato de la nueva reina de España, Isabel de Farnesio, hecho para el servicio de la iglesia y hospital de Santiago y san Ildefonso en la capital del Tíber. El retrato debió de ser una oportunidad de trabajo que el pintor murciano no dejaría pasar cuando se encontraba en Roma, sin que se sepa el motivo real de su viaje o cómo llegó hasta él tal encargo. La grafía de su firma en Roma no deja lugar a la duda si se la compara con el poder firmado en Murcia ese mismo año. Lo que resulta equivocado, una vez conocida su firma, es que el Juan Ruiz Melgarejo a quien nombra Belluga a finales de 1715, llamándole «familiar» suyo y estableciendo a su favor una congrua con la que pudiera ordenarse sacerdote, sea el clérigo de menores y pintor del que tratamos (lám. 7). La letra y la rúbrica que aparecen en ese documento nada tienen que ver con las que conocemos como de la mano de nuestro pintor, pero sí corresponden a las del presbítero Juan Antonio Ruiz Melgarejo que se incorporaba como cura propio a la parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, de Almansa, en enero de 1718 [37].



Lámina 7. Firmas de Juan Antonio Ruiz Melgarejo de 1715 y 1718.

36 AGRM-AHPM, Not. 2970, fol. 19 de 1714. Documento citado por J.C. LÓPEZ JIMÉNEZ. «El escultor Nicolás Salzillo» *BOLETÍN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA*, Tomo 29, Madrid 1963; pp. 209-216.

37 Se encuentra su firma fácilmente en los libros sacramentales de aquella parroquia ya en los primeros días de 1718.

En los primeros años del siglo contaba Ruiz Melgarejo con una edad que rondaba los 30 años, estaba casado y habían empezado a nacer sus hijos. En 1705, cuando presenta instancia al Concejo murciano para establecer una imprenta, declara, además de ser «natural» de la ciudad —cosa incierta—, ser «profesor del arte de la pintura y haberse dedicado a la inteligencia del arte de la imprenta de que se halla hábil y suficiente». Mientras no haya datos en contrario, parece corresponder esta petición al pintor, del que ya vimos que en el poder para testar declaraba una naturaleza que tampoco resultó ser verdadera. El único impresor de la ciudad entonces era Vicente Llofríu, por lo que hay que pensar que Ruiz Melgarejo trabajó un tiempo para él. Fracasado ese negocio que iba a emprender con el impresor Sáez Bellot, solicitó a finales del mismo año licencia para construir un molino de papel blanco, licencia que se le otorgaría en enero de 1706 sin que se sepa si tal molino llegó a funcionar[38].

El siguiente dato indudable y conocido desde antiguo se produce el 14 de mayo de 1723 en que, llamándose «clérigo de menores y profesor del Arte de la Pintura», presenta al Cabildo de la Catedral murciana una planta para el monumento ofreciendo hacerla con una rebaja de casi el 50% sobre los 2.000 ducados que estimaba costaría. El proyecto, según las actas del Cabildo de la Catedral, «ha de tener de madera la mayor parte y en los lisos lienzos todo a imitación de mármol con sus adornos dorados». No se ha conservado ni el memorial ni la planta de esta obra ni tampoco el modelo pequeño que se comprometió a hacer el pintor para que se viera el efecto final, pero en cuanto a la pintura parecía de poco empeño: sólo imitación de mármoles, yendo los adornos dorados. No justifica ese proyecto, ni los cuadros que dio en dote a su hija, que el pintor fuera capaz de hacer todas las obras que se le han atribuido o se le pueden atribuir, tales como la pintura de cúpula y pechinas de los conventos femeninos de Corpus Christi y Santa Ana, un altar de perspectiva en San Nicolás o las pechinas de la nueva iglesia de Fortuna con los cuatro santos de Cartagena (lám. 8). Esas obras parecen responder a un artista con unas cualidades superiores. Salvo la aparición de Juan Ruiz Melgarejo en documentos de carácter familiar —bautizos de nietos en su totalidad—, no conozco otros documentos con su firma más que el compromiso de pago de 2 de diciembre de 1724 al presbítero Antonio Guerrero y a Pedro Gallego, ambos vecinos de Alcaraz, de 1.243 rls que se liquidarían a plazos, dado a conocer por Sánchez Moreno en publicaciones ya citadas[39], y el poder firmado en 1744 que se comentará a continuación. Es suyo, con total seguridad, el mote de enterramiento de

38 A. GARCÍA CUADRADO «Vicente Llofríu Blasco: un impresor entre dos siglos». *MURGETANA*, nº 127, Murcia 2012; pp. 67-94.

39 La relación de Juan Ruiz Melgarejo con Alcaraz parece provenir de la estancia de los padres en la localidad albaceteña. Allí casaría una hermana suya, Josefa Ruiz Melgarejo, a la que se dice nacida en Jumilla, con Pedro Gallego de Soto (San Miguel, 5 de junio de 1713); y allí también moriría la madre, María Vidal, el 10 de septiembre de 1717, en la misma parroquia, a la edad de 60 años. La deuda reclamada por el sacerdote Antonio Guerrero



Lámina 8. Pechinas de la parroquial de Fortuna con los cuatro santos de Cartagena.

1751 publicado también por Sánchez Moreno. Vistos estos datos, no hay ahora seguridad de que una parte de los pagos por pinturas que se han divulgado en el pasado sean suyos puesto que, como se ha dicho, en algunos sólo figuraba «don Juan Ruiz», entendiéndose entonces que hacían referencia a Juan Ruiz Melgarejo.

Juan Ruiz Melgarejo y el beneficiado Juan Ruiz Sánchez

Veamos ahora, aunque de modo superficial, ese poder especial dado por artistas murcianos al escultor salmantino Alejandro Carnicero al que aludía anteriormente. Lo dieron el 16 de marzo de 1744 y fue para que Carnicero sacara testimonio de los documentos presentados ante aquel concejo para que aquellos que en Murcia practicaban las artes liberales —arquitectura, escultura y pintura— pudieran gozar también de las

y su posible cuñado Pedro Gallego quizás corresponda a mandas testamentarias o a repartición de bienes por muerte de los padres.

exenciones reconocidas por toda clase de disposiciones legales y sentencias favorables [40]. En el poder original aparecen los artistas que lo dieron con sus respectivas firmas al final. Entre ellos «Dn Juan Ruiz, beneficiado» y «Juan Ruiz Melgarejo». Sabemos el segundo apellido del beneficiado porque aparece en su firma: «Dn Juan Ruiz y Sánchez». Éste y el también presbítero don Manuel Sánchez Molina, además de las renunciaciones generales acostumbradas, también lo hicieron del capítulo *oduardus de absolutionibus suam de penis*, una garantía dada por los sacerdotes para que el procedimiento civil en que estaban incursos no se viera entorpecido en aplicación del derecho canónico o constituciones diocesanas que podrían invocar en su favor. No renunció a él Ruiz Melgarejo por tener recibidas solamente órdenes menores y no afectándole, por tanto, ningún ordenamiento eclesiástico. Cuando en abril de 1750 se notificaba a los interesados la resolución favorable de sus demandas ante el Concejo murciano, uno de los que recibieron notificación fue «Don Juan Ruiz Veneficiado, facultativo de Pintura», no figurando ya entre los notificados Juan Ruiz Melgarejo.

Con este documento tenemos ya la certeza de que existieron en Murcia dos pintores llamados Juan Ruiz y que uno de ellos era presbítero. Conocemos la firma de éste último, bien distinta de la de Ruiz Melgarejo a quien, además, en 1744 vemos firmar con trazo vacilante, como de persona mayor afectada por alguna enfermedad. En ese año contaba ya con 71 años de edad. También tenemos la certeza ahora de que se referían a ese otro pintor de modo abreviado como «Don Juan Ruiz», anteponiéndole o posponiéndole el apelativo de «beneficiado» por disfrutar, con toda seguridad, de un beneficio eclesiástico del que vivía, además de lo que ganase con el ejercicio de la pintura. Con estos nuevos datos hay que volver a uno de los textos que citaba Baquero sobre la fiesta de los jesuitas que se citó anteriormente. En referencia a la decoración de la iglesia se dice lo siguiente: «Sobre los arcos, se descubrían Geroglíficos, que acordaban las virtudes de los santos… pintados diestramente por el Beneficiado Don Juan Ruiz, insigne pintor, trilingüe, por serlo igualmente al temple, al óleo, y al fresco». Todo el altar mayor estaba cubierto con un gran telón que llegaba hasta la gloria representada en el medio punto superior. En ese telón se representaba a San Ignacio, los dos nuevos santos y sobre ellos una imagen de María en majestad. Y sigue diciendo así el relato: «Ocupaban los huecos de este Mongibelo de flores, o Jardín de luces, dos elevadas máquinas de Architectura compuesta, con iguales órdenes de columnas Salomónicas, imitadas de Lapis-lazuli, por la misma diestra mano, que pintó los Geroglíficos…». Ahora es forzoso admitir que el pintor

40 El documento, que inicia el pleito de los artistas murcianos para acogerse a las franquezas y exenciones a que tenían derecho, fue profundamente analizado por C. BELDA NAVARRO. *La «ingenuidad» de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia 1993. Ver el apéndice documental donde se ofrece, transcrita, la oportuna documentación -pp. 107-141-. El poder original se encuentra en AGRM-AHPM, Not. 2637, fol. 60.

al que se refiere aquella justa no era el clérigo de menores Juan Ruiz Melgarejo sino el beneficiado don Juan Ruiz Sánchez.

Este nuevo sacerdote-pintor que ahora puede ser identificado, tenía la capacidad, según sus contemporáneos, de pintar al óleo, al temple y al fresco, pero lamentablemente de él no se tienen, hasta hoy, noticias ciertas sobre su filiación o sobre su formación como artista. Si comparamos su firma en el poder de 1744 con la que aparece en una tasación de pinturas hecha por «Dn Juan Ruiz profesor del Arte de la Pintura» en el mismo año de 1744[41] podremos llegar, de momento, a una conclusión algo desconcertante (lám. 9). La letra y la rúbrica de la tasación es idéntica a la del poder, ambas de 1744, pero en la tasación encontramos que ese don Juan Ruiz que firma tanto en la notificación como en la valoración de las pinturas, pone como segundo apellido «Melgarejo». Como declara su edad al final —«y que es de edad de cuarenta y cinco años poco más o menos»—, sabemos que habría nacido hacia 1699 sin que de momento se sepa dónde. Si está claro que no fue hijo del clérigo de menores Juan Ruiz Melgarejo, quien casó en 1719, ¿cabría pensar que hubo alguna familiaridad entre ambos pintores?; ¿hubo alguna renta eclesiástica fundada por un Ruiz Melgarejo para aquellos familiares que, siguiendo carrera eclesiástica, adoptasen el apellido pudiendo utilizar indistintamente éste o el materno?; ¿provienen de ahí las confusiones entre los dos pintores llamados Juan Ruiz? Por ahora no se puede descartar totalmente ninguna opción.

Con respecto a la obra de ambos pintores, ya vimos qué tipo de cuadros tasaba el clérigo Juan Ruiz Melgarejo en 1708, con qué obras suyas dotó a su hija Ángela y qué tipo de pintura practicaba a finales de la década de 1730, cuando pinta los cuadros de la capilla de la Virgen del Patrocinio en la parroquia de San Miguel de Murcia. El retrato de la reina Isabel de Farnesio hecho en Roma, que conocemos hoy por una fotografía en blanco y negro, no es el propio de un pintor muy habilidoso, más teniendo en cuenta que tendría a la vista modelos en los que basarse para recrear el parecido y las vestiduras de la retratada; tampoco cuadra con el estilo que ahora estamos definiendo la atribución de la santa Apolonia, de Santo Domingo, que le hizo Baquero y que reforzó Agüera Ros. Con respecto a los retratos reales que se le atribuyen en Murcia, hay que sumarse de momento a la duda planteada por Sánchez Moreno, ya que de esos retratos reales no hay un modelo preciso que se haya conservado en la Corte y apuntan, más bien, a ser retratos producidos en el taller real que trabajaba en los primeros años del siglo XVIII para Felipe V, a las órdenes de Miguel Jacinto Meléndez de Ribera, con objeto de difundir la imagen de los monarcas.

41 AGRM-AHPM, Not. 2502, fols. 386 vto y 396 vto. Aprecio de bienes que quedaron por la muerte de doña Nicolasa María de Paz y Castilla.



Lámina 9. Firmas del beneficiado Juan Ruiz en 1744.

Por el contrario, ahora podemos comenzar a vislumbrar la obra del afamado «trilingüe». Para 1727 ya había dado muestras de su buen hacer en la decoración de la cúpula y pechinas del templo de las madres agustinas, que se inauguraría en 1729. Parece que había alguna otra decoración parietal en el cuerpo de la iglesia, descrita en pocas palabras por Fuentes y Ponte en su conocida obra, y si pintó algún lienzo para el monasterio habría que registrar todos aquellos que han llegado a nuestros días para poder juzgar si alguno pudiera ser atribuible a su mano. De lo que no cabe duda es de que la decoración del templo de las dominicas, que se abría al culto en 1738, la hizo también el beneficiado Juan Ruiz, a quien se realizan pagos por ello, y por similitud de estilo y porque están documentados pagos a un tal «Juan Ruiz», hay que dar como suyas las pechinas de la iglesia nueva de Fortuna con los cuatro santos de Cartagena, hechas con anterioridad a 1748. Como curiosidad hay que apuntar que el cajeado de las pilastras, el intradós de los arcos y los frisos de los arquitrabes de Fortuna presentan una decoración con motivos geométricos en azul muy similar a la del templo murciano de las dominicas. Quizás esa decoración se deba también a este pintor del que ahora empezamos a tener un perfil claro.

Palabra e imagen. La construcción iconográfica de la beata María Ángela Astorch

Word and image. The iconographic representation of blessed María Ángela Astorch

¶ M.ª Victoria Zaragoza Vidal
ISEN Centro Universitario

Resumen: Este estudio analiza la construcción iconográfica de la beata murciana María Ángela Astorch (1592-1665) y el papel de las imágenes devocionales en la difusión de modelos de santidad femenina durante la Edad Moderna. A partir de fuentes biográficas y gráficas, se examinan grabados y representaciones de sus experiencias místicas, destacando su función propagandística en los procesos de beatificación.

Palabras clave: Beata; hagiografía; mística; religiosidad femenina; santidad.

Abstract: This study analyzes the iconographic construction of the Murcian Blessed María Ángela Astorch (1592–1665) and the role of devotional images in the dissemination of models of female sanctity during the Early Modern period. Drawing on biographical and visual sources, it examines engravings and representations of her mystical experiences, highlighting their propagandistic function within the processes of beatification.

Keywords: Blessed; hagiography; female religiosity; mysticism; holiness.

Las imágenes devocionales no son neutrales: construyen modelos, fijan atributos y transmiten una determinada idea de santidad. A través de estas, se dan a conocer determinados personajes y acontecimientos destacables de sus vidas. En lo que respecta a la santidad femenina, supone una temática cuyas investigaciones han crecido considerablemente en los últimos años, lo que nos permite, cada vez más, conocer interesantes mujeres que encontraron en la clausura un espacio desde el que desarrollar una intensa vida espiritual, intelectual y cultural, dejando un legado que trascendió los límites del convento y contribuyó a la construcción de modelos de santidad femenina ampliamente difundidos a través de la literatura devocional y las representaciones artísticas.

Durante la época barroca, resulta especialmente destacable que, a pesar del gran número de mujeres reconocidas como venerables, muy pocas llegaron a ser beatificadas o canonizadas, aunque muchas de ellas iniciaron el proceso de subida hacia los altares. Un proceso que, en la mayoría de los casos, no concluiría o, si lo hacía, se prolongaría durante cientos de años. La beata capuchina sor María Ángela Astorch fue una de ellas. A pesar de su fallecimiento en 1665 y después de varios intentos fallidos de beatificación, no fue reconocida como beata hasta el año 1982, cuando el papa Juan Pablo II la beatificó. El proceso de canonización continúa a día de hoy en curso.

Actualmente, podemos conocer la figura de esta beata a través de los escritos autobiográficos que la religiosa realizó por orden de sus confesores, además de su biografía escrita por el padre jesuita Luis Ignacio Zevallos en 1733. Su imagen ha sido recogida en pinturas y grabados a través de retratos y representaciones de experiencias místicas, que muestran la efigie de la religiosa y algunos de los episodios más destacados de su vida.

La fundadora del convento de capuchinas de la Exaltación del Santísimo Sacramento de la ciudad de Murcia nació en Barcelona el 1 de septiembre de 1592, recibiendo el nombre de Jerónima María Inés Astorch. Sus padres, Cristóbal y Catalina Astorch, nobles de la ciudad de Barcelona, murieron cuando aún era una niña. Con tan solo 10 meses quedó huérfana de madre y tuvo que ser cuidada por una nodriza, Apolonia. Apenas cumplidos los 5 años, quedó huérfana de padre y bajo la tutela de Apolonia, que la educó y formó. Ingresó en el monasterio de capuchinas de Barcelona cuando era muy joven, con 11 años, donde profesó a los 16 años en 1609. Allí convivió con su hermana Isabel, quien estuvo bajo el magisterio de la venerable madre Ángela Serafina Prat también monja, que se convirtió en su maestra[1].

Con 21 años, en 1614, fue enviada a Zaragoza para ser maestra de novicias, donde llegó a ser abadesa. En 1645, se trasladó a Murcia para fundar el monasterio de la exaltación del santísimo sacramento, donde permaneció hasta su muerte en el año 1665,

1 L. IRIARTE, *Beata María Angela Astorch. La Mística del Breviario.* Valencia, 1982, pp. 13-46.

falleciendo en fama de santidad y heroicas virtudes. Aún hoy en día, los murcianos rinden devoción a la beata, cuyo cuerpo incorrupto se encuentra en el monasterio de monjas capuchinas del Malecón [2].

A lo largo de su vida, se caracterizó por su gran capacidad intelectual. Desde muy niña, con tan solo 7 años, era capaz de leer latín, sin que nadie le hubiese enseñado, y comprender los textos bíblicos. También demostró una gran caridad hacia sus hermanas, llevaba una vida de gran humildad y penitencia, en la que destacó por su unión mística con Dios que queda reflejada en los innumerables episodios místicos recogidos en su vida.

Tanto su vida como sus representaciones responden al modelo de santidad que la Iglesia proponía como ejemplo de imitación. En el ámbito conventual, la santidad de determinadas religiosas se presentaba como referente para aquellas mujeres que aspiraban a alcanzar la perfección espiritual, por lo que sus biografías tendían a reproducir una serie de patrones recurrentes. Muchas de estas místicas recogieron sus vidas por escrito, pero estas no se basaban en el concepto de singularidad, sino que, al estar apoyadas en la *imitatio*, partían de una falsilla hagiográfica perfectamente establecida, siguiendo el mismo patrón que describía episodios similares [3]. En general, estas venerables experimentaron a temprana edad una llamada de Dios, por lo que desde el comienzo de sus vidas se entiende su cuerpo como llamado a la espiritualización [4]. En sus vidas, es habitual encontrar elementos recurrentes como el nacimiento en una buena familia, una infancia y adolescencia virtuosas, con gran devoción e incluso la experimentación de visiones. Del mismo modo, se repiten motivos como la temprana manifestación de la gracia divina, el deseo de ingresar en el convento pese a la oposición familiar, la lucha constante contra las tentaciones y asechanzas del demonio, las prácticas de mortificación corporal o la vivencia de fenómenos sobrenaturales, entre ellos apariciones, revelaciones y éxtasis. En definitiva, estas vidas se articulan en torno a tres pilares fundamentales: la práctica de las virtudes heroicas, la pureza doctrinal y la capacidad de intercesión milagrosa [5].

El grabado es un soporte muy utilizado, ya que ofrece grandes posibilidades para difundir a estos personajes que, al darlos a conocer aún más a la población, aumentaba

2 J. GINER Y B. PIQUER. *Sor María Angela Astorch. Beatificada el día 23 de mayo de 1982 por Juan Pablo II*. Murcia, 1982, pp. 7-17.

3 C. MAIA-BORGES, «Las hijas de Teresa de Ávila: Espiritualidad mística entre mujeres de la península ibérica y del brasil colonial», en M. VIFORCOS Y R. LORETO (eds.), *Historias compartidas. Religiosidad y reclusión femenina en España, Portugal y América.* León, 2007, pp. 177-193; B. FERRÚS, «Máscaras de cera: vida, autobiografía y retrato en el mundo conventual». *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* n.º2 (2007), pp. 104-115. https://www.uv.es/extravio/pdf2/b_ferrus.pdf

4 J. H. BORJA, «Cuerpos barrocos y vidas ejemplares: la teatralidad de la autobiografía». *Fronteras de la Historia* n.º 7 (2002), pp. 99-115. https://www.redalyc.org/pdf/833/83307003.pdf

5 A. RUBIAL, *La Santidad Controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España.* México, 1999, pp. 39-40.

la devoción hacia ellos y por ende, su apoyo en los procesos de subida a los altares. Este soporte transmite que estas imágenes están hechas para circular, dado que tiene la intención de difundir y dar a conocer a una persona determinada[6]. Por ello, el grabado se convirtió en una técnica que brindaba numerosas posibilidades para estos retratos. En piedra, madera o metal; papel, pergamino o tela, la estampa ofrecía numerosas ventajas para la intención propagandística. Esta resultaba menos costosa que la pintura, tenía una cómoda difusión debido a su facilidad para multiplicarse y su transportabilidad, además de contar con una producción más rápida y ofrecer la posibilidad de incorporarse a libros, ilustrando lo que en ellos se recogía.

Además, la invención de la imprenta favoreció el desarrollo de la xilografía, facilitando la multiplicación de imágenes y abaratando su coste. Aunque la calcografía fue ganando terreno, dado que permitía una mayor precisión, mejorando la calidad de las imágenes[7]. Hay que tener en cuenta que ilustrar un libro era una tarea costosa, por ello es más común encontrar una sola imagen. Sin embargo, a causa del encarecimiento y el proceso temporal de la realización de las estampas, estas irán descendiendo de los libros de forma paulatina, incorporándose únicamente en aquellos en los que se tenía certeza de que tendrían una venta exitosa, por lo que las estampas integradas en los libros pasaron a ser las exclusivamente necesarias[8]. Gran parte de las imágenes de sor María Ángela Astorch conservadas en la actualidad, se debe a que eran grabados incorporados en libros sobre la religiosa. A pesar de ello, también se podían encontrar estampas sueltas, que cumplían con una función más figurativa y mayor carácter devocional, ya que el clero hacía promoción de ciertos cultos mediante su distribución entre la población, que también podían comprarse a estamperos ambulantes. La estampa permitía que las imágenes llegaran a todas las clases sociales, incluso a aquellas de estratos más bajos, y la xilografía permitía abaratar costes. Sin embargo, debido a su fragilidad y a su escaso valor económico, actualmente se conservan pocas estampas de todas las que antiguamente circularon por España[9].

Las representaciones de María Ángela Astorch son un reflejo de acontecimientos extraordinarios que vivió la beata. El primero de ellos recoge un episodio de lo más interesante. La representación de este acontecimiento se encuentra al comienzo de su biografía recogida por Zevallos (lám. 1). El texto cuenta que cuando era niña, comió unas almendras verdes que no pudo digerir, lo que le causó una grave intoxicación, con

6 J. CLAIR, «Occhio pero occhio, dente per dente, tratto per tratto», en R. ZORZI (coord.), *Le metamorfosi del ritratto*. Florencia, 2002, pp. 1-13.

7 P. CIVIL, «Iconografía popular en la estampa religiosa de los siglos XVI y XVII». *Anthropos. Revista de documentaciñon científica de la cultura* n.º 166-167 (1995), pp. 113-116.

8 J. CARRETE, F. CHECA Y V. BOZAL, *Summa Artis, Vol. XXXI. El grabado en España, siglos XV-XVIII.* Madrid, 1987, pp. 233-237.

9 P. CIVIL, «Iconografía popular …» ob. cit., pp. 113-116.



Lámina 1. MICHAEL MELENDEZ y JOSE DE PALOMINO. La resurrección de la Venerable María Ángela Astorch (1733). Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico.

fiebres muy altas que, finalmente le provocaron la muerte. La noticia de su fallecimiento llegó a su hermana Isabel, que estaba en el convento de las capuchinas de Barcelona. Isabel quería ver el cadáver de su hermana antes de que le dieran sepultura, por lo que fue con la venerable Angela Serafina a verla. Cuando la madre Serafina vio el cadáver de la niña, sintió el impulso divino de «pedir al Señor y a su Madre Santísima volviese su inocente Alma a vivificar el Cuerpo difunto». Por lo que la monja, ser retiró a orar, mientras Isabel disponía flores para enramar el ataúd[10].

La escena se describe de la siguiente forma en la biografía: *«Cosa prodigiosa y que lleno de admiración y pasmo cuantos presentes asistía. Hallo Isabel a su madre y maestra Serafina, en éxtasis arrobada y absorta en cuyo tiempo vio esta a la santísima virgen, que*

10 L. I. ZEVALLOS, *Vida, y virtudes, favores de cielo, milagros, y prodigios, de la V. Madre sor Maria Angela Astorch, religiosa capuchina, natural de Barcelona, fundadora en la ciudad de Murcia, de su Ilustre Convento de Capuchinas, de la Exaltación del SS. Sacramento.* Madrid, 1733, p. 8. Obtenido de: https://bvpb.mcu.es/ca/consulta/registro.do?id=401383

tenía en sus manos con amor y dignación rara, el alma de la difunta niña, y se la entregaba para que fuese resucitada. Vuelta a sus sentidos, la madre Serafina se reparó en el cadáver algún movimiento de vida y como la majestad de cristo en la resurrección del hijo de la viuda de Nain, dijo serafina a Isabel: Noli flere, que no llorase, ni se afligiese, porque presto vería el Poder Divino las maravillas, diciéndola lo que el mismo Christo a Marta en la muerte de su hermano Lázaro: resurget frater tuus, que en jugase sus lágrimas, porque María Angela, su hermana, resucitaría [11].»

La niña inmediatamente se levantó del féretro, donde yacía para darle sepultura, y anduvo por su pie con el aliento que antes de caer enferma. Sucediendo así el primer milagro de la vida de esta prodigiosa mujer. Un acontecimiento con el que se encuentran relacionadas otras dos venerables a las que tomó como modelos: la mística sor Ángela Serafina y a su hermana, Isabel Astorch [12].

En el grabado que representa esta escena, la imagen se encuentra dividida en dos escenas diferentes. Por una parte, en el primer plano y ocupando ¾ partes de la superficie, se encuentra la escena del éxtasis de sor Ángela Margarita Serafina. En la esquina inferior izquierda se encuentra el cuerpo sin vida de la niña preparado para ser enterrado. Ante él, la venerable Ángela Margarita arrodillada y en éxtasis, dirige la mirada hacia la parte superior donde, a través de un rompimiento de gloria y acompañada por ángeles y querubines, aparece representada la Virgen con el alma de la pequeña María Ángela sobre sus piernas. Se recoge la escena en que María entrega el alma de la niña a la monja.

Por otra parte, en el fondo, separado por una escalinata y un arco, se da acceso a otra estancia donde tiene lugar el despertar de María Ángela. La niña, postrada en la cama, se recupera de lo sucedido, mostrándose con vida e intentando incorporarse. Junto a ella se encuentra Ángela Serafina, y a su alrededor algunas personas que han sido testigos del milagro. La división espacial presentada en la imagen es a su vez una división temporal, secuenciando lo sucedido en las dos escenas que deben ser leídas siguiendo el sentido de la lectura, de izquierda a derecha. A su vez, la profundidad ayuda a secuenciar el orden de lectura de la trama.

Un segundo episodio milagroso recogido en la vida de la monja, y tal vez el más famoso, es el que se encuentra representado en el grabado de Domingo Ximénez, realizado en 1748 (lám. 2). Esta imagen recoge la visión de la beata en la que el Niño Jesús se le apareció para advertirle de la inundación de la riada de san Calixto el 14 de octubre de 1651. La visión, es una advertencia en la que se le aparece el niño Jesús que le dice: vene, vene, vene, para que quedara a salvo con él en lo alto de una montaña. La religiosa, en la parte izquierda, se muestra sorprendida, con las manos cruzadas sobre

11 Íbid.

12 L. IRIARTE, *Beata María Angela Astorch…* ob. cit., p.24.

el pecho. Una postura que imita a la santa Clara realizada por Francisco Salzillo [13]. La monja, admira al Niño Jesús que se presenta en la cima de la montaña frente a ella, con túnica y coronado por las tres potencias. Ambos personajes se encuentran separados por el río, cuya agua ha llegado hasta el convento de las capuchinas. Este episodio de la vida de María Ángela remarca su faceta de mística y visionaria, ya que supone una predicción de la catástrofe que iba a arrasar Murcia, causando grandes daños y numerosas muertes.



Lámina 2. DOMINGO XIMÉNEZ. Manifestación del Niño Jesús a María Ángela Astorch (1748). Biblioteca Nacional de España.

Este episodio es el más famoso de la vida de la beata, por lo que se corresponde con la iconografía a la que la monja había quedado vinculada en Murcia. Sin embargo,

13 G. RAMALLO, «Aportaciones a la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega, pintor sevillano en Roma». *Laboratorio de Arte* n.º 12 (1999), p. 296.



Lámina 3. FRANCISCO PRECIADO DE LA VEGA. Visión de sor María Ángela Astorch (1773). Iglesia de san Miguel Arcángel de Mula, Murcia.

para uno de los procesos de beatificación, el artista Francisco Preciado de la Vega en 1733 (lám. 3), cambia esta iconografía. En lugar de representar esta advertencia del niño Jesús, el pintor decide recoger un momento místico en el que la monja ha entrado en un arrobamiento: La Visión de sor Ángela Astorch. Una pintura que debió encargarse a Preciado de la Vega para uno de los procesos de beatificación de la religiosa con el fin de exponerse en la basílica de San Pedro del Vaticano. Un acontecimiento que se venía intentando desde el fallecimiento de la mística, en 1665, pero que no tuvo éxito hasta

1982[14]. De esta representación, parten una serie de grabados que copian la pintura de Preciado, realizados para difundir esa imagen de la venerable en este proceso de beatificación fallido. Como se ha señalado anteriormente, estos grabados ofrecían la posibilidad de que esta imagen de la religiosa se difundiese fácilmente.

Centrándonos en la iconografía concebida por el pintor sevillano, observamos a sor María Ángela representada en actitud extática, una fórmula visual ampliamente utilizada en la representación de las místicas barrocas. El creciente interés por la plasmación de visiones, éxtasis y otros fenómenos sobrenaturales durante el Barroco se explica, en gran medida, por las posibilidades que estos episodios ofrecían a los artistas para demostrar su virtuosismo técnico y sus conocimientos sobre la teoría de las pasiones. En este contexto, cobraron especial relevancia las investigaciones en torno a la expresión de los afectos mediante la gestualidad y la fisonomía[15]. Para representar la experiencia mística, los artistas recurrieron a un lenguaje figurativo específico capaz de transmitir al espectador el carácter sobrenatural del acontecimiento e identificarlo de forma inequívoca como una vivencia extática.

La tarea a la que se enfrenta el artista no difiere mucho de la que se hacía en otras composiciones: representar la interacción entre dos personajes. Sin embargo, en este caso la complejidad está en que la comunicación se da con lo sagrado. Esto exigía desarrollar unos recursos visuales que fueran capaces de transmitir y hacer perceptible para el espectados la sobrenaturalidad de la escena. Este tipo de escenas despertó un notable interés entre los pintores de la época[16], ya que les brindaba la oportunidad de exhibir tanto su destreza técnica como su dominio del cuerpo humano. El conocimiento de la anatomía y de la musculatura resultaba fundamental para plasmar con verosimilitud gestos, tensiones y movimientos corporales, elementos indispensables para exteriorizar los estados anímicos de los personajes. Por ello, el pintor debía ser capaz de traducir visualmente estas manifestaciones físicas para transmitir de forma convincente las diferentes pasiones del alma[17], ya que es la capacidad de captar estas emociones la que otorga autenticad a la imagen.

Además de la gestualidad y las actitudes de los personajes, la luz también será un elemento fundamental para desarrollar el lenguaje simbólico que transmita la sobrenaturalidad de una escena a través de una representación, algo que queda perfectamente reflejado en la pintura de Preciado, donde la sobrenaturalidad del acontecimiento queda representada a través de la iluminación y la actitud de la monja. El momento de éxtasis

14 G. RAMALLO, «Aportaciones a la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega, pintor sevillano en Roma». *Laboratorio de Arte* n.º 12 (1999), p. 296.

15 P. MARTÍNEZ-BURGOS, «Los sueños de Eva. Visiones, éxtasis y raptos de la sensibilidad del barroco». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* n.º 63 (1997), pp. 463-484.

16 V. STOICHITA, El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español. Madrid, 1996, p. 312.

17 L. DESJARDINS, *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII siècle*. Quebec, 2001, p. 281.

místico queda enfatizado por la gestualidad facial y corporal de sor María Ángela. Al parecer la religiosa se encontraba rezando arrodillada frente a Jesús Sacramentado expuesto en un altar, en el momento en que es sorprendida por un rompimiento de gloria en el que dos angelitos irrumpen en la estancia envueltos en nubes y rayos de luz celestial para acercar la custodia de sol a la protagonista [18]. La religiosa muestra una actitud que oscila entre la sorpresa y la veneración. Sus brazos se han separado para elevar las palmas de las manos al cielo, demostrando su admiración y alabanza. Las rodillas han quedado separas del suelo, apoyadas en una nube y suspendidas en el aire, a modo de levitación.

Ha dejado en el suelo un libro, lo más probable es que se trate de un libro de oraciones, ya que ha sido sorprendida mientras rezaba. Acompañado del libro, se muestra la calavera y las penitencias, lo que completa los elementos necesarios y representativos de la vida piadosa: oración, meditación y sacrificio. Estos objetos son habituales en este tipo de imágenes, ya que eran utilizadas para remarca el ascetismo tan característico de las místicas de la época. El sacrificio era fundamental en la vida religiosa, ya que a través de él, la monja se acerca más al amado esposo a través del sufrimiento compartido. En la parte de atrás, llama la atención una monja sorprendida que se asoma por la balconada y aparece en la escena para asistir al milagro. Este es un recurso que puede ser utilizado en este tipo de representaciones, en las que se solía incorporar a otras monjas de la comunidad para servir de testigos del suceso, dando credibilidad y solidez al corroborar la experiencia mística y, así, evitar que fuera cuestionada y tomada como una falsa mística.

En su biografía aparece descrito este acontecimiento de la siguiente forma: *«Estando en oración delate del Sacramento patente, en el mayor fervor de su contemplación, la parecía que su amado Esposo, como que la tiraba una saeta, o amorosísimo dardo a su corazón, significándola con cláusulas de luz, lo gustoso que su majestad estaba en su alma por lo mucho que el día antes había ella padecido por su amor. Entonces, con una suave violencia, como sucede en una paja llevada del aire, tuve un arrobamiento, en el cual me parecía llegaba muy cerca de la custodia, experimentando mi alma ternura amorosa, para con mi Divino Señor: lo que me dejó tales dejos que todo el día fue morar en suave silencio interior, sin que hubiese sentido alguno del cuerpo, y las potencias de mi alma llenas de fiesta, y solemnidad: en fin, como davidas de Dios, que no me acierto de otra fuerte a explicar»* [19].

La decisión de representarla de este modo, probablemente fuera algo meditado. Lo más plausible es que esta nueva iconografía se decidera para desvincularla del milagro local, tan conocido en Murcia. De esta forma, representar este episodio ayudaría a aproximarla más a otras místicas españolas contemporáneas, con la intención de magnificar su imagen al representar la experiencia extática [20].

18 G. RAMALLO, «Aportaciones …» ob. cit., p. 297.
19 L. I. ZEVALLOS, *Vida, y virtudes, favores de cielo, milagros…* ob. cit., p. 419.
20 G. RAMALLO, «Aportaciones …» ob. cit., p. 297.

Asimismo, como seguidora de Clara de Asís, entre los retratos de sor María Ángela Astorch, cabe destacar la presencia del Santísimo Sacramento, ya que tuvo una gran importancia en su vida [21]. En su biografía se recoge el amor, la gran devoción y culto que la beata tenía hacia este, que como se expone: «veneró, respetó y por el que tuvo gran devoción desde su noviciado hasta su muerte [22]». El centro de su vida era la Eucaristía: misa, comunión y presencia real. El momento de recibir la comunión era cuando más fervores experimentaba, donde sucedían sus experiencias místicas y arrobamientos [23]. De manera que, tanto en las representaciones como en su biografía queda reflejada esa estrecha relación. De hecho, el capítulo 5 del libro quinto de su vida, se centra en las numerosas experiencias de gracia que tuvo con Jesús Sacramentado [24].

Esta importancia de la eucaristía, se comprende mejor si partimos del contexto histórico. Hay que tener en cuenta que a partir de la Contrarreforma, el Santísimo Sacramento de la Eucaristía adquirió mayor presencia e importancia, ya que el Concilio de Trento reivindicó su relevancia. Este quería remarcar la transubstanciación, afirmando que: «*después de la consagración del pan y el vino, se contiene en el saludable sacramento de la santa Eucaristía verdadera, real y substancialmente nuestro señor Jesucristo, verdadero Dios y hombre*» [25].

Por ello, debido a la lucha contra el protestantismo, la Contrarreforma afianzó la transubstanciación de Cristo, para reafirmar este dogma, en el Concilio de Trento se expuso: «*Declara ahora de nuevo este mismo santo Concilio, que por la consagración del pan y del vino, se convierte toda la substancia del pan en la substancia del cuerpo de nuestro señor Jesucristo, y toda la substancia del vino en la substancia de su sangre, cuya conversión ha llamado oportuna y propiamente Transubstanciacion la santa Iglesia católica*» [26].

Al tratar de impulsar la importancia otorgada a la eucaristía, el papel del arte como vehículo de propaganda, fue fundamental, por lo que este dogma comenzó a hacerse más presente en la iconografía contrarreformista. De manera que en el arte del siglo XVII una temática recurrente serán las representaciones de comuniones de santos, contribuyendo a que la devoción hacia el Santísimo Sacramento aumentara considerablemente. A lo que se le debe sumar, la importancia de Jesús Sacramentado para santa Clara de Asís y por ende, para la orden clarisa y todas las ramas derivadas de ella. Trento induce

21 C. G. CREMASCHI, *Diez Mujeres reflejo de Clara de Asís*. Madrid, 2004, p. 184.

22 L. I. ZEVALLOS, *Vida, y virtudes, favores de cielo, milagros…* ob. cit., p. 320.

23 L. IRIARTE, *Beata María Angela Astorch…* ob. cit., p.58.

24 L. I. ZEVALLOS, *Vida, y virtudes, favores de cielo, milagros…* ob. cit., pp. 414-418.

25 M. LATRE, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala. Con el texto latino corregido según la edicion auténtica de Roma publicada en 1564. Nueva edicion aumentada con el Sumario de la historia.* Barcelona, 1847, p. 113. Obtenido de http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-sacrosanto-y-ecumenico-concilio-de-trento-1/

26 Íbid., p. 117

a *«venerar á este santísimo Sacramento, y prestarle, según la costumbre siempre recibida en la Iglesia católica, el culto de latría que se debe al mismo Dios»* [27]. Lo que queda reflejado en la vida y la imagen de la beata capuchina. De hecho, esta gran devoción hacia el Santísimo Sacramento, hizo que la fundación del convento de capuchinas que llevó a cabo en Murcia junto con el inquisidor Alejo de Bojados recibiera el nombre de la Exaltación del Santísimo Sacramento. La fundación de este convento estaba vinculada a la idea de servir de expiación al Sacramento profanado durante el corpus de sangre de Barcelona de 1640 [28].

Asimismo, esta estrecha vinculación con Jesús Sacramentado se refleja en los retratos de la beata conservados en estampas y diversas publicaciones dedicados a su figura. En ellos, es frecuente encontrarla representada en actitud extática frente a la custodia que alberga en su interior la hostia consagrada, que se muestra frente a ella. Del mismo modo, también son habituales las representaciones en las que la religiosa aparece acompañada del Niño Jesús, de cuyos labios brota la expresión: vene, vene, vene, en alusión a la visión profética mediante la cual fue advertida de la riada de San Calixto.

Para concluir, es oportuno señalar que, a menudo, el arte intenta capturar la vida antes de que se desvanezca. Pero, en el caso de la esta beata, la representación iconográfica no busca solo recordar a quien fue, sino hacer presente a quien, según la tradición y la devoción levantina, 'sigue estando'. Hubo un tiempo en que la figura de esta beata fue ampliamente conocida. Actualmente, en la ciudad de Murcia, aún circulan estampas de la beata. Estampas que los murcianos llevan consigo con gran fe y devoción, recurriendo a la intercesión milagrosa de la religiosa para la curación de alguna dolencia. Recuperar hoy la figura de la beata María Ángela Astorch, no supone únicamente volver la mirada hacia una mujer de profunda espiritualidad, sino también reconocer a una de las personalidades más singulares y valiosas de la historia cultural y religiosa de Murcia. Mística, escritora, intelectual y maestra espiritual, esta monja trascendió los límites que su tiempo imponía a las mujeres, construyendo a través de la palabra, la oración y el pensamiento un legado que salió de las paredes de la clausura y que todavía hoy se encuentra presente. Reivindicar su figura es, un acto de justicia histórica y de puesta en valor del patrimonio humano, espiritual y cultural de Murcia.

27 Íbid.

28 C. BELDA, «Espacios para el silencio», en P. MARTÍNEZ ORTIZ y F. J. NAVARRO SUÁREZ (coords.), *Paraísos perdidos. Patios y claustros*. Murcia, 1999, p. 288.

Entre la parroquia y el territorio. Cofradías y cultura material en la Huerta y el Campo de Murcia a través del expediente de 1771

Between Parish and Territory. Confraternities and Material Culture in the Huerta and Campo of Murcia through the 1771 Inquiry

¶ Ignacio José García Zapata
Universidad de Murcia

Resumen: El expediente de 1771 sobre las cofradías del reino de Murcia permite analizar, desde una escala local, la relación entre parroquia, devoción y cultura material en la Huerta y el Campo de Murcia. El estudio atiende a su implantación, advocaciones, recursos, mayordomías, prácticas funerarias y celebraciones, con especial interés por la dimensión material y ceremonial del culto. Cera, lámparas, andas, ornatos, capillas, procesiones y Monumentos efímeros permiten reconstruir las condiciones históricas de uso, movilidad y percepción de imágenes y espacios. El análisis muestra, además, que la continuidad confraternal dependía con frecuencia de la capacidad para movilizar limosnas, aportaciones y responsabilidades compartidas.

Palabras clave: cofradías; Huerta de Murcia; Campo de Murcia; cultura material; parroquia; sociabilidad devocional; siglo xviii.

Abstract: The 1771 inquiry into the confraternities of the Kingdom of Murcia provides a local-scale perspective on the relationship between parish life, devotion, and material culture in the Huerta and Campo of Murcia. The article examines their distribution, dedications, financial resources, stewardship systems, funerary practices, and religious celebrations, with particular attention to the material and ceremonial dimensions of worship. Wax, lamps, processional platforms, ornaments, chapels, processions, and ephemeral Holy Week monuments help reconstruct the historical conditions in which images and spaces were used, moved, and perceived. The study also shows that confraternal continuity often depended on the ability to mobilize alms, contributions, and shared responsibilities.

Keywords: confraternities; Huerta of Murcia; Campo of Murcia; material culture; parish; devotional sociability; eighteenth century.

Entre las instituciones que acompañaron la vida religiosa de las comunidades del Antiguo Régimen, pocas alcanzaron una presencia tan cotidiana como las cofradías[1]. Al amparo de parroquias, ermitas y capillas, estas asociaciones hacían posible una parte sustancial del culto, reunían los recursos necesarios para su celebración y proporcionaban a los fieles cauces de participación que excedían con mucho la asistencia a una determinada festividad. A ellas correspondía costear misas y sermones, mantener luces y altares, acompañar al Santísimo cuando abandonaba el templo, solemnizar la fiesta de una imagen o procurar sufragios y presencia corporativa a la hora de la muerte. En poblaciones de carácter rural, donde la parroquia era al mismo tiempo referencia religiosa y espacio de concurrencia colectiva, semejante actividad terminó por insertarse profundamente en los ritmos ordinarios de la comunidad.

Aquel entramado no podía pasar inadvertido a una administración borbónica cada vez más interesada en conocer y regular cuanto escapaba a su control inmediato[2]. Durante el reinado de Carlos III, el Consejo de Castilla promovió una amplia averiguación destinada a conocer el número de cofradías existentes, su situación jurídica, los bienes de que disponían, la procedencia de sus ingresos y, muy especialmente, el empleo que hacían de ellos. Murcia quedó incorporada a esta pesquisa entre 1770 y 1771. El intendente Antonio Carrillo de Mendoza reunió las noticias proporcionadas por autoridades municipales y eclesiásticas y remitió el informe al

1 Sobre la extensión alcanzada por las cofradías como forma de asociación, participación religiosa y sociabilidad durante la Edad Moderna, véanse I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, «Las cofradías y su dimensión social en la España del Antiguo Régimen». *Cuadernos de Historia Moderna* nº 25 (2000), pp. 189-232, especialmente pp. 200-203 y 228-231; I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, «La religiosidad popular en la España del siglo XVIII: cofradías, ermitas y romerías». *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* nº 8-9 (1998-1999), pp. 5-43. El primero de estos trabajos resulta especialmente útil para considerar la cofradía no solo como institución devocional, sino también como uno de los cauces asociativos más extendidos del Antiguo Régimen y como ámbito de sociabilidad, solidaridad, prestigio y participación religiosa.

2 La política reformadora de la monarquía y el progresivo control de las corporaciones confraternales durante el siglo XVIII han sido estudiados, entre otros, por M. ROMERO SAMPER, «El Expediente General de Cofradías del Archivo Histórico Nacional. Registro documental». *Hispania Sacra* nº XL (1988), pp. 205-234; M.L. LÓPEZ MUÑOZ, «Control estatal de las asociaciones de laicos (1762-1814). Aspectos legales de la extinción de cofradías en España», en E. LA PARRA LÓPEZ y J. PRADELLS NADAL (eds.), *Iglesia, sociedad y Estado en España, Francia e Italia. Siglos XVIII al XX*. Alicante, 1991, pp. 341-359; I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y F. DE LUIS MARTÍN, «Debate político y control estatal de las cofradías españolas en el siglo XVIII». *Bulletin Hispanique* nº 99/2 (1997), pp. 423-435. Como síntesis de conjunto, I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *La represión de la religiosidad popular. Crítica y acción contra las cofradías en la España del siglo XVIII*. Granada, 2003. El Expediente General se inscribe en este proceso de conocimiento, fiscalización y reforma de unas corporaciones cuya extensión y autonomía suscitaron crecientes reservas entre los sectores reformistas.

Consejo el 30 de septiembre de 1771[3]. De aquella operación fiscalizadora resultó un conjunto documental de más de un millar de páginas, hoy conservado en el Archivo Histórico Nacional[4], cuya minuciosidad desborda en ocasiones los propios fines que determinaron su formación.

Bajo la preocupación administrativa por aprobaciones, rentas, gastos y pretendidos excesos quedó prendido, sin embargo, un mundo mucho más amplio[5]. Los informes hablan de funciones, procesiones y sermones, pero también de la cera consumida ante el Santísimo, del aceite necesario para sostener una lámpara, de las hachas llevadas a un entierro, de los rosarios que salían a las calles, de las andas preparadas para una imagen o de los artificios con que se alteraba durante unos días el aspecto habitual del templo. La fuente resulta, en este punto, particularmente generosa, pues aquello que para el funcionario constituía una partida susceptible de examen devuelve al historiador la huella de prácticas, objetos y escenarios en buena medida desaparecidos.

La riqueza del expediente murciano fue advertida ya hace tiempo por Inmaculada Arias de Saavedra y Miguel Luis López Muñoz, cuyo estudio sobre las cofradías del reino en 1771 continúa siendo referencia obligada. Frente al escueto estado general elaborado por la administración, acudieron a los informes particulares de las poblaciones y consiguieron reconstruir la verdadera amplitud del fenómeno, con 678 cofradías repartidas por noventa localidades y una implantación que alcanzaba tanto a los principales centros urbanos como a poblaciones de muy reducida entidad. Aquel trabajo esclareció las grandes líneas de su distribución, advocaciones, formas de gobierno, aprobaciones, recursos y gastos, y situó la documentación dentro de las

3 El caso murciano fue estudiado de manera específica por I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ MUÑOZ, «Religiosidad popular e Ilustración…» ob. cit., especialmente p. 74. Los autores precisan que el informe se elaboró entre 1770 y 1771 y fue remitido al Consejo de Castilla el 30 de septiembre de 1771; señalan asimismo que la información se agrupó por localidades y procedía fundamentalmente de las autoridades locales y, en menor medida, de los párrocos. De las 619 cofradías cuyo informante pudo identificarse, cerca del 80 % de las noticias fueron proporcionadas por la autoridad municipal.

4 La documentación se conserva actualmente en el Archivo Histórico Nacional (AHN). Consejos, 7094, Exp. 15, «Expediente de remisión por parte del intendente del reino de Murcia del estado de las congregaciones, cofradías y hermandades que hay en su jurisdicción». La descripción archivística vigente distribuye el expediente en cinco unidades documentales, la primera de ellas correspondiente al estado general formado a raíz de la orden del conde de Aranda de 28 de septiembre de 1770. I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ MUÑOZ, «Religiosidad popular e Ilustración…» ob. cit., p. 74, citaron el conjunto conforme a la ordenación entonces vigente como AHN. Consejos, legs. 7094-7095 y señalaron que la documentación murciana superaba el millar de páginas.

5 El propio tenor del Estado general aclara la naturaleza y finalidad de la información reunida. La orden solicitaba noticias acerca de las hermandades, cofradías, congregaciones, gremios y demás «gentes coligadas», sus aprobaciones, fiestas de iglesia y exteriores, rentas fijas, limosnas y gastos anuales, y requería al intendente una valoración encaminada a determinar su «extinción total», moderación o subsistencia. AHN. Consejos, 7094, Exp. 15, N. 1, ff. 4-92. Bajo esta finalidad fiscalizadora quedaron registradas numerosas noticias relativas a prácticas ceremoniales, formas de culto y cultura material.

preocupaciones reformistas de la segunda mitad del Setecientos. Al mismo tiempo, la propia extensión del corpus aconsejaba volver sobre espacios más limitados, allí donde una escala más próxima permite distinguir comportamientos que las cifras generales apenas insinúan [6].

Uno de esos ámbitos lo ofrecen la Huerta y el Campo de Murcia. Su relación inmediata con la capital no impedía la existencia de comunidades articuladas mediante parroquias, anejos y ayudas de parroquia, asentadas sobre un territorio en el que núcleos de población, caminos y explotaciones agrarias componían una realidad mucho menos uniforme de cuanto pudiera sugerir su común dependencia jurisdiccional. Sobre esa trama se asentaron hermandades de condición muy distinta. Algunas disponían de recursos apreciables; otras vivían casi al día, sostenidas mediante limosnas o por el desembolso de quienes aceptaban una mayordomía. Unas concentraban varias advocaciones bajo una misma corporación, mientras en otros lugares cada culto encontraba su asociación propia. Esa variedad, más que el simple número de fundaciones, es la que aconseja mirar más allá del recuento.

El propósito de estas páginas no consiste, por ello, en volver a medir un fenómeno cuya extensión conocemos, sino en averiguar de qué modo funcionaba. El expediente permite contemplar a la cofradía en el ejercicio de sus obligaciones y, con ello, acercarse a la parroquia en uso. La imagen deja entonces de ser solamente una escultura asentada en su altar para aparecer iluminada, adornada o dispuesta sobre unas andas; la iglesia cambia de aspecto con la preparación del Monumento; una lámpara prolonga silenciosamente el culto cuando ha terminado la fiesta; el Santísimo sale hacia la casa de un enfermo y el Rosario recorre la población al amanecer o caída ya la noche. Lejos de constituir aspectos secundarios, estas prácticas formaban parte de las circunstancias históricas en que imágenes, espacios y objetos alcanzaban su plena significación. Es precisamente en la reconstrucción de esa dimensión material y ceremonial, apenas perceptible en los recuentos generales, donde se sitúa la aportación específica de este estudio.

Esa mirada obliga a atender conjuntamente a implantación, devociones, economía y ceremonial, procurando no separar aquello que en la realidad permanecía estrechamente unido. Una limosna acababa convertida en cera; la aportación de un

6 La elección de una escala territorial reducida encuentra ya apoyo en I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ MUÑOZ, «Religiosidad popular e Ilustración…» ob. cit., p. 73, quienes señalaron que la realidad reflejada por la documentación murciana era más «multiforme y menos homogénea» de lo que sugerían las generalizaciones y defendieron la conveniencia de análisis detallados de áreas geográficas concretas que favoreciesen la comparación y el contraste. La investigación posterior ha confirmado la productividad de esta escala para el estudio de las cofradías rurales y de sus formas específicas de sociabilidad. Véase P. BALLESTA FERNÁNDEZ, «Cofradías rurales, reproducción social y desigualdad. Una revisión desde la Historia de la Familia (La Mancha, siglo XVIII)». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna* nº 38 (2025).

mayordomo hacía posible una función; la imagen titular encontraba en la procesión una apariencia y una relación con los fieles distintas de las ofrecidas por la quietud del altar; los sufragios prolongaban, más allá de la muerte, obligaciones asumidas durante la vida. La circulación entre recursos, objetos, prácticas y personas explica así buena parte del interés histórico-artístico de la documentación.

Toda lectura del expediente exige, finalmente, cierta cautela. Se trata de una instantánea administrativa, desigual en el detalle y condicionada por los intereses de quienes ordenaron y cumplimentaron la averiguación. El silencio sobre una determinada práctica no equivale a su inexistencia, como tampoco la falta de aprobación formal convierte necesariamente a una hermandad en marginal o inactiva. Idéntica prudencia requieren algunas cantidades, no siempre expresadas bajo criterios contables homogéneos. Con tales reservas se aborda aquí el conjunto formado por las localidades de la Huerta y el Campo recogidas en la documentación estudiada, dejando para un trabajo específico futuro Alcantarilla y Javalí Nuevo. La delimitación responde únicamente a razones de método. Se trata, en último término, de recuperar, desde una escala cercana, algo de aquella compleja relación entre parroquia, comunidad y territorio mediante la cual la devoción adquiría forma, presencia y duración en la Murcia de 1771.

Parroquia y territorio. La implantación cofrade en la Huerta y el Campo de Murcia

La geografía confraternal de la Huerta y el Campo de Murcia difícilmente puede separarse de la organización parroquial que daba consistencia religiosa al territorio y proporcionaba a sus habitantes uno de sus principales marcos de referencia. No era, desde luego, una particularidad exclusiva de estos lugares. En el conjunto del antiguo reino, la parroquia constituía con diferencia el asiento más frecuente de las hermandades, pues Arias de Saavedra y López Muñoz situaron en iglesias parroquiales el 78,9 % de las corporaciones conocidas, frente a porcentajes sensiblemente menores en conventos y ermitas. En los medios rurales esta vinculación adquiría aún mayor relieve, ya que el templo reunía funciones que excedían ampliamente la celebración litúrgica y acababa convirtiéndose en uno de los centros más constantes de la vida comunitaria. Allí encontraba la cofradía su asiento natural y, con él, un ámbito estable desde el que ordenar sus obligaciones, atender capillas y lámparas, custodiar imágenes y objetos de culto, disponer solemnidades y sostener misas, sermones y aniversarios que acompañaban el calendario parroquial[7].

7 La estrecha vinculación entre cofradía, parroquia y vida comunitaria durante la Edad Moderna ha sido ampliamente destacada por I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, «Las cofradías



Lámina 1. JOSÉ MARÍA SOBEJANO. Procesión por la Huerta de Murcia (1878).
Colección Particular.

Esa estrecha relación puede seguirse con particular claridad en la documentación de 1771, donde parroquias, anejos y ayudas de parroquia atendían a poblaciones de entidad muy diversa y daban cobertura religiosa a un poblamiento desigual. La presencia confraternal alcanzaba también a lugares de dimensiones modestas. Beniel y Beniaján contaban con tres cofradías cada una, otras tantas Aljucer; Alquerías, Algezares y Javalí Viejo reunían cuatro, mientras La Ñora alcanzaba las seis. Corvera y San Javier tenían dos, El Palmar una y Pacheco tres, según el recuento establecido por Arias de Saavedra y López Muñoz a partir del informe del intendente [8]. Nada

y su dimensión social…» ob. cit., especialmente pp. 200-203 y 228-231; e idem, «Las cofradías españolas en la Edad Moderna desde una óptica social. Tres décadas de avance historiográfico». *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* nº 27 (2017), pp. 11-50. Ambos trabajos insisten en la extraordinaria difusión de estas asociaciones, su participación en el culto público, el mutualismo y su inserción en las formas ordinarias de sociabilidad religiosa. Para Murcia, la centralidad parroquial resulta particularmente acusada, pues el 78,9 % de las cofradías cuya sede pudo determinarse se encontraba establecido en iglesias parroquiales. I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ MUÑOZ, «Religiosidad popular e Ilustración…» ob. cit., pp. 77-78.

8 I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ MUÑOZ, «Religiosidad popular e Ilustración…» ob. cit., pp. 75-77. Los autores subrayaron la amplia implantación de las cofradías murcianas tanto en el ámbito urbano como en el rural.

parece indicar, por tanto, una correspondencia mecánica entre el peso demográfico de una población y la densidad de su tejido confraternal[9].

El número, sin embargo, explica poco por sí solo. Santomera resolvía en una única hermandad los cultos del Santísimo Sacramento y de las Benditas Ánimas del Purgatorio, mientras El Palmar contaba únicamente con la dedicada a estas últimas; en Beniel, Beniaján o Aljucer las devociones se distribuían entre corporaciones distintas y La Ñora desplegaba un cuadro mucho más amplio. Pacheco ofrece otra solución, con Sacramento y Rosario reunidos bajo una misma asociación, y todavía más expresiva resulta San Javier, donde una de sus cofradías comprendía conjuntamente el Santísimo Sacramento, las Ánimas y la Concepción de Nuestra Señora. Bajo cifras semejantes podían esconderse, así, formas muy diferentes de organizar el culto. No parece aventurado relacionar esas combinaciones con las posibilidades efectivas de cada comunidad para sostener las obligaciones que llevaba consigo una hermandad. Fundar asociaciones diferentes para cada advocación exigía recursos, responsables y continuidad; reunirlas permitía concentrar esfuerzos sin renunciar a cultos que, atendidos por separado, quizá hubieran resultado más difíciles de mantener. El expediente no explica las razones de cada caso y conviene no forzarlo, pero sí permite reconocer una notable capacidad de adaptación a circunstancias locales muy diversas[10].

Tampoco la regularidad jurídica establece una frontera segura entre unas corporaciones y otras. De las 568 hermandades murcianas para las que Arias de Saavedra y López Muñoz pudieron precisar este extremo, el 64,26 % contaba con aprobación eclesiástica, mientras casi una tercera parte carecía de ella[11]. La Huerta y el Campo participan plenamente de esa situación. No tenían autorización formal la sacramental de Alquerías, las cofradías del Rosario y del Santísimo Sacramento de Javalí Viejo ni varias de las establecidas en La Raya y Puebla de Soto, aunque nada de ello impedía que celebrasen funciones, reuniesen limosnas o confiasen su gobierno a mayordomos.

---

9 La relación entre entidad demográfica y densidad confraternal no resultaba proporcional, pues algunas poblaciones de reducidas dimensiones reunían un número de hermandades relativamente elevado. I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ MUÑOZ, «Religiosidad popular e Ilustración…» ob. cit., p. 77.

10 Esa concentración de varias advocaciones en una misma corporación formaba parte de la diversidad organizativa del asociacionismo confraternal durante el Antiguo Régimen y de su capacidad para acomodarse a circunstancias sociales, económicas y devocionales distintas. I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, «Las cofradías y su dimensión social…» ob. cit., pp. 189-232; e idem, «Las cofradías españolas en la Edad Moderna…» ob. cit., pp. 11-50.

11 I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ MUÑOZ, «Religiosidad popular e Ilustración…» ob. cit. De las 568 corporaciones murcianas para las que pudo determinarse su situación jurídica, el 64,26 % disponía de aprobación eclesiástica, mientras casi una tercera parte carecía de ella. La regularización y el control jurisdiccional de las hermandades constituyeron una de las preocupaciones centrales del reformismo del siglo XVIII. Sobre la tensión entre autonomía confraternal y supervisión de las autoridades reales y eclesiásticas, véanse I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, «Las cofradías españolas en la Edad Moderna…» ob. cit.; D. CARBAJAL LÓPEZ, «La reforma de las cofradías en el siglo XVIII: Nueva España y Sevilla en comparación». *Estudios de Historia Novohispana* nº 48 (2013), pp. 3-34.

Aquello que desde la administración podía aparecer como anomalía jurídica formaba parte, en la práctica, de costumbres suficientemente asentadas como para desenvolverse con normalidad. La vida efectiva de una hermandad no dependía siempre de la regularidad de sus títulos; podían bastar la devoción de los vecinos, unos responsables dispuestos a hacerse cargo de ella y los recursos necesarios para que, cumplido el ciclo del año, volviera a celebrarse la fiesta.

Mayor aún era la identificación con el ámbito parroquial cuando la hermandad asumía una advocación íntimamente asociada al templo que la acogía. San Bartolomé en Beniel, Nuestra Señora de Loreto en Algezares, el Rosario en La Alberca y Pacheco, Nuestra Señora del Socorro en La Ñora o la Purísima Concepción en Javalí Viejo no eran cultos indiferentes al lugar donde recibían veneración. La corporación daba entonces forma ceremonial a una identificación ya expresada por la advocación de la iglesia, solemnizándola mediante misa, sermón y procesión y haciendo concurrir en una misma celebración templo, imagen y comunidad[12].

Por encima de estas diferencias locales reaparecen con notable insistencia el Santísimo Sacramento, las Benditas Ánimas del Purgatorio y el Rosario, unas veces como hermandades independientes y otras unidos entre sí o incorporados a títulos distintos. Esa recurrencia no uniformaba el territorio, sino que proporcionaba un fondo común sobre el que cada parroquia introducía sus propias modulaciones. La distinta frecuencia de las funciones, la periodicidad con que regresaban al calendario y las obligaciones que llevaban aparejadas permiten pasar de la geografía de las corporaciones a algo menos visible y acaso más revelador, el ritmo con que esas mismas hermandades fueron ocupando el tiempo religioso de las comunidades a lo largo del año.

Devociones y ritmos de la vida parroquial

Si la parroquia proporcionaba el marco estable de la actividad cofrade, las devociones llenaban ese marco de tiempos, obligaciones y recurrencias. Por encima de las particularidades de cada lugar, la documentación de 1771 descubre algunas presencias que vuelven con notable insistencia y que, sin agotar el horizonte religioso de la Huerta y el Campo, componían un fondo común sobre el que cada parroquia ordenaba su propio calendario. El Santísimo Sacramento, las Benditas Ánimas del Purgatorio y el Rosario aparecen una y otra vez, unas veces confiados a hermandades propias y otras

12 La coincidencia entre advocación parroquial, hermandad e imagen titular reforzaba la inserción de la cofradía en la vida religiosa local, al hacer concurrir en torno a una misma referencia el espacio del templo, el calendario festivo y la participación colectiva. Sobre la función de estas corporaciones como promotoras del culto público, de las festividades y de formas de identidad grupal, véanse I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, «Las cofradías y su dimensión social…» ob. cit.; e idem, «Las cofradías españolas en la Edad Moderna…» ob. cit.

reunidos entre sí o asociados a títulos diferentes. Esta reiteración adquiere mayor sentido contemplada dentro del antiguo reino, donde, según comprobaron Arias de Saavedra y López Muñoz, las advocaciones marianas y las dedicadas a santos constituían, en términos generales, los grupos más numerosos, mientras las sacramentales y las de Ánimas ocupaban proporciones menores. Entre los cultos de la Virgen, sin embargo, el Rosario sobresalía con claridad, hasta alcanzar setenta y una cofradías[13]. La singularidad de la Huerta y el Campo no reside, por tanto, en la presencia de devociones desconocidas en otros territorios, sino en la frecuencia con que Sacramento, Ánimas y Rosario reaparecen y, sobre todo, en la manera en que sus obligaciones penetraban en el curso ordinario de la vida parroquial.

Dentro de ese calendario, el culto eucarístico ofrecía quizá la secuencia ceremonial más amplia. El Corpus Christi constituía su gran solemnidad, con misa, sermón y procesión, pero la responsabilidad de las sacramentales no concluía con aquella jornada. Beniel, Algezares, La Ñora, Javalí Viejo, Pacheco o San Javier muestran obligaciones relacionadas con la Semana Santa, el Monumento de Jueves Santo, la provisión de cera o el acompañamiento del viático, de manera que la presencia del Sacramento se extendía por momentos muy distintos del año. A la intensidad de las grandes celebraciones se añadía una periodicidad menos espectacular y, justamente por ello, más reveladora. En Beniaján se celebraban doce Minervas al año, y también Algezares y San Javier las incluían entre sus cultos. Estas funciones, propias de la tradición de las cofradías sacramentales, reunían misa, exposición del Santísimo y procesión interior, introduciendo una cadencia mensual que prolongaba la devoción eucarística mucho más allá del Corpus o del Triduo Sacro[14].

Muy distinta era la temporalidad asociada a las Benditas Ánimas del Purgatorio. Pocas advocaciones alcanzan en el conjunto estudiado una implantación semejante. Beniel, Santomera, Beniaján, Alquerías, Algezares, La Alberca, El Palmar, Aljucer, La Ñora, Javalí Viejo, La Raya, Pacheco, Corvera y San Javier documentan asociaciones o cultos vinculados a ellas. La amplitud de la nómina basta para advertir hasta qué punto la preocupación por los difuntos se encontraba incorporada a la experiencia

13 Para el panorama general de las advocaciones confraternales murcianas en 1771, I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ MUÑOZ, «Religiosidad popular e Ilustración…» ob. cit., pp. 78-82. Las advocaciones marianas y las dedicadas a santos constituían los grupos más numerosos, mientras las sacramentales y las de Ánimas ocupaban proporciones menores. Entre las primeras destacaba especialmente Nuestra Señora del Rosario, con setenta y una cofradías.

14 Para las cofradías sacramentales y sus obligaciones cultuales en el ámbito murciano, F.J. DELICADO MARTÍNEZ, «Las Cofradías del Santísimo Sacramento en el Noreste de la Región de Murcia (Jumilla y Yecla) y la Festividad del Corpus Christi», en F.J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía. Vol. II. Devoción y culto general*. San Lorenzo del Escorial, 2003, pp. 953-976. El estudio resulta especialmente útil para contextualizar la celebración de las Minervas, la participación en el Corpus Christi, el acompañamiento del viático y otras obligaciones propias de las hermandades sacramentales.

religiosa de estas comunidades, no solo mediante la función general de noviembre, sino también a través de aniversarios, vigilias, responsos y misas aplicadas por las almas que, en algunos lugares, abandonaban el tiempo excepcional de la conmemoración para instalarse en la propia semana. Alquerías y Algezares celebraban misa cantada cada lunes, Javalí Viejo lo hacía los miércoles y La Ñora añadía celebraciones al alba y al mediodía en los días de precepto. La memoria de los muertos adquiría así una continuidad litúrgica que acompañaba el transcurso del año y ayuda, además, a entender la notable capacidad económica alcanzada por algunas de estas hermandades.

Con el Rosario, el ritmo volvía a cambiar. A la fiesta solemne se añadía un ejercicio capaz de repetirse a diario, cada semana o en determinadas jornadas festivas, con una flexibilidad que permitía acomodarlo a situaciones muy diversas. Su difusión respondía, además, a un proceso de larga duración que, desde la expansión de las cofradías rosarianas tras Trento y Lepanto, había favorecido su implantación parroquial y la reiteración periódica de sus cultos, especialmente en torno a la fiesta de octubre y a los primeros domingos de mes. Durante el siglo XVIII, el desarrollo de los rosarios públicos amplió todavía más esa presencia, trasladando el rezo a las calles y favoreciendo modalidades de prima noche, madrugada o aurora que terminaron por adquirir notable arraigo en distintos territorios españoles[15]. En la Huerta y el Campo, Beniel y Javalí Viejo mantenían el rezo cotidiano en la capilla de la Virgen; en Alquerías adquiría dimensión pública durante los días de fiesta; en Aljucer precedía a la misa dominical del amanecer, mientras San Javier lo sostenía igualmente con regularidad. La extraordinaria difusión alcanzada por esta advocación en el reino ayuda a explicar su presencia, pero son esos usos reiterados los que mejor permiten medir su arraigo. El Rosario podía hacerse presente sin esperar a la solemnidad anual y ocupar, con una constancia mucho más discreta, tiempos de la vida religiosa que otras devociones reservaban a ocasiones extraordinarias.

Sobre ese fondo común se disponían, finalmente, advocaciones propias que introducían en cada población un acento particular. San Bartolomé en Beniel, San Juan y Nuestra Señora del Socorro en Beniaján, Nuestra Señora de la Oliva en Alquerías, Loreto en Algezares, Nuestra Señora del Socorro, San Roque, San Blas y la Purificación en La Ñora, la Purísima Concepción en Javalí Viejo o San Antonio de Padua en La Raya y Puebla de Soto vinculaban la actividad confraternal a cultos

15 Para la expansión histórica de la devoción rosariana y, especialmente, para el desarrollo de los rosarios públicos desde finales del siglo XVII, C.J. ROMERO MENSAQUE, «El Rosario y sus cofradías en Andalucía. Una aproximación histórica». *Hispania Sacra* nº 126 (2010), pp. 621-659. El autor sitúa la consolidación de las cofradías del Rosario desde finales del siglo XV y analiza la transformación experimentada por esta devoción con la difusión de los rosarios públicos y callejeros, especialmente desde 1690, así como su posterior articulación en modalidades horarias diversas y su progresiva incorporación a hermandades parroquiales. DOI: https://doi.org/10.3989/hs.2010.v62.i126.260

estrechamente reconocibles por sus vecinos. De la convivencia entre unas y otras devociones resultaba un calendario denso, nunca idéntico de una parroquia a otra, en el que Corpus y Minervas coincidían con misas de Ánimas, rosarios, festividades marianas y celebraciones titulares. La presencia de las cofradías no se medía únicamente en la brillantez ocasional de una fiesta, sino en esa sucesión de obligaciones que, con intensidades distintas, iban acompasando buena parte del tiempo religioso de la comunidad.

La materialidad del culto

Entre misas, funciones y obligaciones económicas, el expediente de 1771 deja entrever una realidad menos evidente y, para la Historia del Arte, particularmente valiosa. Los gastos hablan de cera y aceite, de lámparas y hachas, de andas, capillas, imágenes, ornatos y Monumentos eucarísticos, objetos y materias cuya importancia no siempre dependió de su permanencia, pues muchos nacieron para transformarse o desaparecer una vez concluida la ceremonia. Lo que la administración registraba como desembolso formaba parte, en realidad, de los medios con que el culto adquiría apariencia y el espacio religioso alteraba, siquiera temporalmente, sus condiciones de percepción. Entre todos ellos, la cera ocupaba un lugar privilegiado. Arias de Saavedra y López Muñoz calcularon, para los casos conocidos del reino, un gasto medio cercano a los 470 reales anuales, casi equivalente al destinado a las propias funciones religiosas, cifra suficientemente expresiva de su importancia[16]. Beniel la necesitaba para el Santísimo, el viático y las ceremonias de Ánimas; en Algezares ardía ante el Monumento del Jueves Santo, acompañaba los rosarios nocturnos y estaba presente en las exequias; La Ñora, Javalí Viejo, Pacheco o San Javier reproducen, con variantes, una práctica semejante. No era siempre la misma luz ni servía a idénticos fines. Las hachas de un entierro, las velas reunidas en torno a la reserva eucarística o aquellas que acompañaban al Santísimo camino de la casa de un enfermo adquirían su sentido en relación con el acto que solemnizaban y, en una sociedad habituada a condiciones de iluminación muy distintas de las actuales, la acumulación de luces debía alterar poderosamente la percepción del espacio, todavía más cuando la ceremonia transcurría de noche. La oscuridad convertía entonces la cera en uno de los elementos capaces de señalar una presencia, distinguir un recorrido o concentrar la mirada.

16 I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ MUÑOZ, «Religiosidad popular e Ilustración…» ob. cit. El gasto en cera constituía uno de los capítulos más importantes de las economías confraternales y podía alcanzar cantidades próximas a las destinadas a las propias funciones religiosas. Para la significación litúrgica de la luz y los debates suscitados en la España ilustrada en torno a su uso, véase J.J. ALIAGA CÁRCELES, «El *Tratado de la Sagrada Luminaria* de Juan González Villar (Madrid, 1798): una controversia sobre las luces en la liturgia en la España de la Ilustración». *Carthaginensia. Revista de estudios e investigación* nº 63 (2017), pp. 181-201.



Láminas 2 y 3. TALLER MURCIANO. Media Luna de la Virgen del Rosario de Algezares (1767). Iglesia de Nuestra Señora de Loreto, Algezares (Murcia).
Fotografía de José Miguel López Castillo

La iluminación permanente introducía, en cambio, otro tiempo del culto, más silencioso, aunque no menos significativo. La hermandad del Rosario de Alquerías sufragaba el aceite de la lámpara de su capilla; también lo hacía la de Algezares, mientras en Pacheco la corporación del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora del Rosario mantenía dos lámparas encendidas. Entre la solemnidad de la cera consumida y la continuidad del aceite se desplegaban así dos modos distintos de presencia, el excepcional de la fiesta y aquel otro, discreto y cotidiano, que mantenía visible el ámbito devocional cuando la ceremonia había terminado. Las capillas participaban de esa continuidad. Allí se concentraban una imagen, una lámpara, unas prácticas determinadas y los cuidados necesarios para sostenerlas. En Beniel, el Rosario se rezaba a diario en la capilla de la Virgen; en Alquerías, la hermandad atendía conjuntamente el culto y la luz; San Javier costeaba la cera empleada en el ejercicio cotidiano. No se trataba únicamente de pequeños recintos arquitectónicos insertos en la iglesia. El uso reiterado les confería una identidad propia dentro del espacio parroquial y los convertía en lugares reconocibles para los fieles. A ese cuidado ordinario podían sumarse reparaciones y adquisiciones, pues el estudio general del expediente recoge obras en capillas y compras de enseres de culto que llegaron, en ciertos casos, a superar ampliamente los mil reales. La documentación de la Huerta y el Campo no conserva siempre noticias de igual precisión, pero sí permite advertir que la vida material de estos espacios exigía una inversión continuada, ligada tanto a su conservación como al ejercicio de la devoción que albergaban.

Particular interés reviste la forma en que comparecen las imágenes. Apenas interesan al redactor del expediente por su autor, antigüedad o mérito artístico; aparecen, en cambio, en uso, y acaso ahí radique una de las mayores virtudes de la fuente. Se las encuentra en sus capillas, rodeadas de luces, conducidas en procesión o colocadas sobre andas, de manera que aquello que se pierde en información formal se gana en conocimiento de su existencia ceremonial. La festividad de la Purificación en Algezares conserva, a este respecto, una noticia de singular viveza. Entre los gastos de la cofradía de Nuestra Señora de Loreto figuraban las tortadas y los pichones dispuestos sobre las andas de la imagen. No debieron de ser elementos secundarios para quienes preparaban la ceremonia, sino parte de la apariencia asumida por la Virgen en aquella jornada, recordándonos que una escultura podía ofrecer al fiel una imagen distinta según el tiempo litúrgico, los adornos y las ofrendas incorporadas a su presentación. Las andas hacían posible, además, una transformación esencial, pues la imagen abandonaba la quietud del altar y se convertía en presencia móvil. Trasladarla exigía prepararla para otra forma de contemplación y permitía modificar su apariencia mediante luces, textiles, flores u objetos relacionados con la festividad. Su historia material no terminaba, pues, en la talla o la policromía, sino que comprendía también esos estados transitorios que únicamente existían mientras duraba el rito.

En Algezares, esta dimensión procesional conserva además una prolongada vigencia, pues la festividad de la Candelaria sigue celebrándose con la salida de la imagen de la patrona, manteniendo viva una relación entre advocación, imagen y comunidad que el expediente permite reconocer ya en el siglo XVIII.

También la arquitectura parroquial quedaba sometida a transformaciones pasajeras. Durante la Semana Santa, las hermandades sacramentales de Beniel, Algezares y Javalí Viejo atendían al Monumento y a la cera destinada a iluminarlo. Levantar, adornar y alumbrar aquella arquitectura efímera era, según demuestra el propio expediente para el conjunto murciano, una de las obligaciones características de estas corporaciones[17]. Por unos días, el templo alteraba su fisonomía habitual y concentraba en torno a la reserva eucarística luces, ornatos y objetos dispuestos para una ceremonia extraordinaria. Fuera de la iglesia, la fiesta podía recurrir a medios igualmente efímeros. Nuestra Señora de la Oliva de Alquerías celebraba la Purísima Concepción y la Asunción con misa, sermón, procesión y fuegos artificiales; pólvora, luminarias y música figuraban precisamente entre aquellos desembolsos que la sensibilidad reformista tendía a censurar como superfluos[18]. La distancia entre ambas miradas resulta reveladora. Lo que para la administración podía representar un gasto innecesario contribuía, para la comunidad que lo sufragaba, a separar la fiesta del tiempo ordinario y a otorgarle la brillantez que convenía a la advocación celebrada.

De esa convivencia entre duración y fugacidad dependía buena parte de la experiencia material del culto. La lámpara permanecía; la cera se consumía. La capilla conservaba durante años su función, mientras el Monumento se levantaba y desmontaba; la imagen volvía a su altar después de haber adquirido sobre las andas una apariencia excepcional. Lo estable y lo pasajero no constituían, por tanto, realidades opuestas, sino formas complementarias de una misma experiencia ceremonial. Mucho de cuanto registra el expediente no ha sobrevivido porque nunca fue concebido para hacerlo. Quedan, cuando existen, las imágenes y los espacios; se han perdido las luces, los adornos, las disposiciones temporales y muchas de las circunstancias

17 Sobre la significación de los Monumentos de Semana Santa como arquitecturas efímeras y su integración en el aparato ceremonial de los templos, véanse J. RIVAS CARMONA, «La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata», en G.A. RAMALLO ASENSIO (coord.), *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 493-530; e idem, «El Sepulcro, el Monumento del Jueves Santo», en *Camino de paz. Mane nobiscum Domine* (Catálogo). Ourense, 2005, pp. 379-388.

18 La crítica reformista dirigió buena parte de sus objeciones hacia aquellos gastos confraternales considerados excesivos o ajenos a la sobriedad que debía presidir el culto, entre ellos la abundancia de cera, luminarias, música, pólvora y otros elementos festivos. I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, «La religiosidad popular en la España del siglo XVIII…» ob. cit.; I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *La represión de la religiosidad popular…* ob. cit.

que determinaron su percepción. Las cuentas de 1771 permiten recuperar algo de esa dimensión fugitiva y devolver a las obras una parte de la vida que tuvieron antes de convertirse, para nosotros, en patrimonio.

Cuando la devoción sale a la calle

La vida religiosa de la comunidad no concluía en los límites físicos de la parroquia. Buena parte de las ceremonias promovidas o sostenidas por las cofradías encontraba precisamente en la salida al exterior una de sus manifestaciones más visibles, al trasladar imágenes, luces, insignias y objetos litúrgicos desde el templo hacia calles y caminos que, durante el tiempo de la ceremonia, adquirían una condición distinta. Corpus Christi, rosarios públicos, procesiones titulares, celebraciones de Semana Santa o acompañamientos del viático respondían a finalidades muy diversas, pero todos compartían esa capacidad de proyectar el orden ceremonial de la parroquia sobre el espacio cotidiano. No se trataba, además, de una práctica menor. Arias de Saavedra y López Muñoz documentaron actos externos de culto en cerca del treinta por ciento de las cofradías recogidas en el expediente murciano. Entre las procesiones conocidas predominaban las marianas y patronales, con un 34,1 %, seguidas por las del Corpus Christi, con un 22,6 %, las de Semana Santa, con un 19,3 %, los acompañamientos del viático, con un 13 %, y los rosarios callejeros, con un 7,4 %[19]. La Huerta y el Campo participaban, por tanto, de un comportamiento ampliamente extendido, aunque la escala local permite apreciar mejor la diversidad de tiempos, recorridos y usos asociados a ese movimiento.

Entre las formas de proyección exterior del culto, las hermandades sacramentales ofrecen uno de los ejemplos más claros. Beniaján, Algezares, Aljucer, La Ñora, Pacheco y San Javier participaban en la procesión del Corpus, una de las grandes solemnidades del calendario parroquial, en la que el Santísimo abandonaba el interior de la iglesia para hacerse presente de manera pública ante la comunidad. Muy distinta era la marcha del viático. En Beniel, Algezares, La Ñora, Javalí Viejo y Pacheco las sacramentales atendían su acompañamiento cuando el Sacramento era llevado a un enfermo. Frente a la fecha fija del Corpus, el viático respondía a una necesidad imprevisible y dirigía la acción litúrgica hacia un domicilio concreto, incorporando durante unas horas el trayecto entre iglesia y casa al propio desarrollo del rito. El expediente guarda silencio sobre muchos detalles de estos recorridos y no permite reconstruirlos con la precisión que exigiría conocer calles, distancias o itinerarios establecidos. Sí permite advertir,

19 I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ MUÑOZ, «Religiosidad popular e Ilustración…» ob. cit. Los autores documentaron actos exteriores de culto en cerca del treinta por ciento de las cofradías murcianas estudiadas; entre las procesiones conocidas predominaban las marianas y patronales, seguidas por las del Corpus Christi, Semana Santa, viático y rosarios callejeros.

en cambio, que el desplazamiento no era un simple tránsito entre dos puntos, sino parte sustancial de la ceremonia.

Con el Rosario cambiaban tanto la frecuencia como la manera de ocupar el espacio. Su presencia callejera se inscribía en la amplia expansión alcanzada por los rosarios públicos desde finales del siglo XVII, cuando el rezo adquirió en España una acusada dimensión exterior y llegó a articularse en modalidades de tarde, prima noche, madrugada y aurora[20]. Romero Mensaque ha señalado la importancia de esa progresiva apropiación del espacio cotidiano por unos cortejos que, ligados inicialmente a marcos conventuales y misionales, terminaron por arraigar profundamente en parroquias y comunidades locales. En la Huerta y el Campo, Alquerías sacaba el Rosario a las calles durante los días festivos; en Aljucer precedía a la misa dominical del amanecer; Javalí Viejo mantenía igualmente su recorrido público y San Javier lo incorporaba a determinadas jornadas. La reiteración modificaba además la naturaleza misma del recorrido. Frente a la solemnidad anual del Corpus o de una fiesta titular, el Rosario podía regresar semana tras semana y convertir determinados trayectos en ámbitos familiares de la devoción. No sabemos hasta qué punto esos itinerarios fueron fijos, pero su periodicidad basta para reconocer una relación reiterada entre práctica religiosa y espacio ordinario.

Durante la Semana Santa, en cambio, el movimiento ceremonial se concentraba en una secuencia más breve e intensa. Beniel y Algezares documentan procesiones nocturnas del Jueves Santo; en La Ñora intervenían varias hermandades, mientras Pacheco y San Javier asumían diferentes funciones propias de esos días. La transformación del templo durante el Triduo Sacro encontraba así una prolongación exterior que alteraba durante unas jornadas el ritmo habitual de la población. Algo semejante sucedía con las procesiones marianas y patronales. Nuestra Señora del Rosario en Beniel y Algezares, Loreto en esta última localidad o la Purísima Concepción en Javalí Viejo abandonaban el ámbito habitual del altar o la capilla con ocasión de sus fiestas y se ofrecían a una contemplación distinta, vinculada ya no a la quietud del espacio devocional, sino a la presencia pública de la imagen ante la población que la veneraba. Algezares conserva, además, un testimonio material especialmente elocuente de esa dimensión procesional. Nuestra Señora del Rosario posee un importante ajuar de plata destinado a su exorno, fechado hacia mediados del siglo XVIII y formado mediante el esfuerzo conjunto de la cofradía y de los devotos. Estas piezas contri-

20 C.J. ROMERO MENSAQUE, «El fenómeno de los rosarios públicos en España durante la época moderna. Estado actual de la cuestión». *Revista de Humanidades* nº 19 (2012), pp. 87-115. El autor analiza la generalización desde finales del siglo XVII de los rosarios públicos o callejeros y distingue modalidades ordinarias y extraordinarias, con salidas de tarde, prima noche, madrugada y aurora. La práctica trasladaba el rezo desde el interior de iglesias y conventos al espacio cotidiano de calles y plazas, donde adquiría una dimensión comunitaria particularmente acusada.

buían a modificar la apariencia de la imagen cuando abandonaba su emplazamiento habitual y comparecía ante la comunidad revestida con una magnificencia acorde con la solemnidad de la fiesta. La procesión implicaba, por ello, no solo movimiento, sino también una preparación material específica y una manera distinta de ofrecer la imagen a la mirada [21].

La diversidad de estas ceremonias impedía que todas ocuparan el territorio del mismo modo o con idéntica frecuencia. Unas veces la parroquia se proyectaba sobre el conjunto de la comunidad; otras alcanzaba la intimidad de una casa; en ocasiones la imagen recorría el lugar una sola vez al año y en otras el Rosario repetía su presencia con una cadencia mucho mayor. En un medio articulado por parroquias, anejos y ayudas de parroquia, esa movilidad adquiere especial interés, aunque la documentación no permita saber hasta dónde llegaban los cortejos ni qué relación mantenían con las zonas de poblamiento más disperso. La experiencia religiosa no terminaba, sin embargo, en la puerta de la iglesia. Desde ella partían las ceremonias y hacia ella regresaban después de haber incorporado, aunque fuera por unas horas, calles, caminos y casas al horizonte devocional de la comunidad. Los espacios seguían siendo los mismos, pero no eran percibidos de igual manera mientras los recorría el Santísimo, avanzaba un Rosario o pasaba una imagen titular. La cofradía hacía posible esa alteración temporal mediante la organización, los recursos y la continuidad que exigía cada salida.

Recursos para sostener la cofradía

Buena parte de la vida cofrade de la Huerta y el Campo se sostuvo sobre economías modestas, poco inclinadas a la acumulación y, en no pocos casos, carentes de un patrimonio estable. Ello no impidió que las hermandades mantuvieran con notable regularidad misas, procesiones, sufragios y festividades, porque la continuidad del culto descansaba menos en la posesión de rentas que en la capacidad para reunir recursos cuando eran necesarios. Limosnas, aportaciones de los hermanos, derramas y desembolsos de quienes aceptaban hacerse cargo de la mayordomía componían una economía muy dependiente de la participación de la propia comunidad. El comportamiento no difería sustancialmente del observado por Arias de Saavedra y López Muñoz para el conjunto del reino, donde solo una parte de las corporaciones murcianas disponía

21 La proyección de las ceremonias confraternales sobre el espacio exterior y su capacidad para conferir temporalmente una significación religiosa distinta a calles y plazas han sido analizadas para otros ámbitos hispánicos por F. FERNÁNDEZ BASURTE, «Espacio urbano, cofradías y sociedad». *Baetica. Estudios de Historia Moderna y Contemporánea* nº 19/2 (1997), quien interpreta las procesiones como una extensión del ámbito religioso sobre el territorio de la comunidad y como una forma de integración del espacio mediante la acción ritual. https://doi.org/10.24310/BAETICA.1997.v2i19.569

de ingresos procedentes de haciendas, censos o propiedades, mientras la demanda pública de limosnas, documentada en torno al 41 % de las cofradías y mayordomías estudiadas, constituía uno de los procedimientos más habituales y podía practicarse en calles, campos o puertas de iglesia [22]. Más que un recurso ocasional, la limosna establecía así una relación directa entre el sostenimiento del culto y la contribución de los vecinos.

La desigual capacidad económica de unas corporaciones respecto de otras se advierte con claridad en las cifras locales. En Beniel, la cofradía del Santísimo Sacramento reunía entre seiscientos y setecientos reales al año; la de las Benditas Ánimas, entre cuatrocientos y quinientos, y el Rosario alcanzaba cantidades semejantes a la sacramental. Santomera sostenía su única hermandad con unos quinientos reales, mientras en Beniaján las limosnas del Santísimo rondaban los trescientos y no siempre bastaban para atender sus obligaciones. Más modesta era la situación de La Alberca, con alrededor de ciento cincuenta reales para Sacramento y Rosario y apenas sesenta para las Ánimas. Alquerías y Algezares, por su parte, documentan corporaciones capaces de reunir sumas superiores, alcanzando en esta última localidad la sacramental unos dos mil reales anuales. Tales diferencias no modifican, sin embargo, la lógica general de estas economías, pues incluso allí donde las cantidades eran mayores el sostenimiento del culto seguía dependiendo en buena medida de recursos movilizados periódicamente.

Junto a la limosna actuaban otras formas de contribución. En San Javier, la cofradía que agrupaba Santísimo Sacramento, Ánimas y Concepción exigía diez reales a cada cofrade, mientras la del Rosario percibía real y medio de tarja anual. El expediente general distingue además cuotas de entrada, ordinarias y extraordinarias, así como derramas destinadas a repartir determinados gastos entre los miembros, fórmulas que reducían la dependencia exclusiva de la cuestación y proporcionaban cierta continuidad a unas economías expuestas por naturaleza a la irregularidad. Dentro de ese entramado adquiría especial relieve la figura del mayordomo. Su cometido no se reducía a llevar cuentas o custodiar fondos, pues debía reunir limosnas, organizar celebraciones y, cuando el dinero faltaba, suplirlo con su propio caudal. En Aljucer, cuatro mayordomos asumían cada año los gastos del Corpus; en La Ñora y Javalí Viejo varias hermandades descansaban igualmente sobre aportaciones personales de quienes ocupaban el cargo. La renovación anual de la mayordomía, frecuente en el reino, convertía esa responsabilidad en una forma recurrente de participación y, aunque la documentación no permita reconstruir con seguridad el prestigio social que

22 I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ MUÑOZ, «Religiosidad popular e Ilustración…» ob. cit. El estudio pone de manifiesto el limitado peso de los ingresos procedentes de patrimonios estables y la importancia alcanzada por las limosnas, cuotas y otras aportaciones en el sostenimiento ordinario de las cofradías murcianas.

pudiera acompañarla, sí muestra que exigía capacidad de gestión y, con frecuencia, disponibilidad económica. La Ñora lo ilustra con especial claridad. La cofradía del Santísimo Sacramento carecía de rentas fijas y sus aproximadamente quinientos reales de gasto recaían sobre los mayordomos; algo semejante sucedía con Nuestra Señora del Socorro, San Roque, la Purificación y San Blas o el Rosario.

La ausencia de un patrimonio consolidado no debe confundirse, por tanto, con debilidad. La estabilidad de muchas de estas corporaciones dependía de la posibilidad de activar periódicamente una red de contribuciones y responsabilidades capaz de responder a las necesidades del culto. Mientras hubiera vecinos dispuestos a dar limosna, hermanos obligados a contribuir y mayordomos capaces de completar lo necesario, la fiesta podía volver a celebrarse. El destino mismo del dinero confirma esa naturaleza circulatoria. Las hermandades de Ánimas ofrecen quizá el ejemplo más claro. En Alquerías, los ingresos servían para sufragar misas al alba en los días de precepto, una misa cantada semanal, la función general de difuntos, la cera y las exequias; si quedaba remanente, se aplicaba a nuevos sufragios. Beniel seguía una pauta semejante. El excedente no tendía necesariamente a convertirse en reserva, sino que regresaba a la finalidad religiosa que justificaba la existencia de la hermandad.

A esa circulación de recursos se incorporaban también las propias instancias parroquiales. En Beniel, la fábrica de la iglesia aportaba veinte ducados para las funciones de San Bartolomé y de la Ascensión, noticia que muestra hasta qué punto podían converger medios de distinta procedencia cuando se trataba de sostener celebraciones pertenecientes a la vida común de la parroquia. Limosnas, cuotas, derramas, aportaciones de mayordomos y ayudas de fábrica componían así una economía menos asentada en la propiedad que en la capacidad de movilizar recursos. El dinero entraba y salía con rapidez, absorbido por misas, sermones, cera, procesiones, sufragios y mantenimiento del culto, y en esa facultad para transformar contribuciones a menudo modestas en celebración colectiva descansaba buena parte de la continuidad confraternal.

La cofradía ante la muerte

La muerte constituía uno de los momentos en que la pertenencia confraternal adquiría una significación más concreta y visible, pues entonces se activaban obligaciones asumidas durante la vida y que la corporación debía cumplir cuando uno de sus miembros desaparecía. El expediente de 1771 insiste en la asistencia a los entierros, en la provisión de cera, en las misas, vigilias, responsos y aniversarios aplicados por los hermanos fallecidos, prácticas que no correspondían únicamente a las asociaciones de las Benditas Ánimas del Purgatorio, sino que aparecen igualmente en hermandades sacramentales, marianas o patronales. Arias de Saavedra y López Muñoz señalaron para el conjunto murciano la amplitud de este repertorio funerario, en el que el ca-

dáver podía ser acompañado por la propia corporación, cubierto con paños, vestido con hábitos facilitados para la mortaja y solemnizado mediante luces y sufragios. El entierro tampoco ponía término a esa relación. Misas de réquiem, responsos y aniversarios prolongaban después la memoria del hermano y la incorporaban a los ritmos litúrgicos de la asociación, de modo que el fallecimiento no suponía una ruptura inmediata con quienes habían compartido durante la vida devociones, obligaciones y responsabilidades.

Especial intensidad adquirían estas obligaciones en las hermandades de Ánimas. En Beniel acudían a las exequias y celebraban una novena anual de misas cantadas, destinando además los remanentes de sus ingresos a nuevos sufragios; Alquerías costeaba misa cantada, vigilia y responso, junto con el acompañamiento funerario; Algezares mantenía un aniversario general con vísperas, nocturno, misa, sermón y responsos, mientras La Ñora añadía a la asistencia a los entierros un aniversario por cada hermano fallecido y una actividad litúrgica sostenida a lo largo del año. Javalí Viejo combinaba igualmente aniversario general, misa semanal y presencia en las exequias. Más revelador todavía es comprobar hasta qué punto semejantes obligaciones desbordaban ese ámbito específico. Nuestra Señora de Loreto y el Rosario de Algezares, Nuestra Señora del Socorro, San Roque, la Purificación y San Blas o el Rosario de La Ñora, así como la Purísima Concepción y el Rosario de Javalí Viejo, atendían también a sus hermanos difuntos mediante acompañamientos y sufragios. La muerte pertenecía, por tanto, a una cultura confraternal común y no a una especialización reservada a las hermandades de Ánimas.

A esa continuidad entre vivos y muertos correspondían obligaciones precisas que podían adquirir incluso una traducción económica inmediata. Cada fallecimiento ponía en marcha una cadena de actuaciones que implicaba presencia corporativa, gasto, oración y memoria; el expediente general documenta además cuotas extraordinarias exigidas con motivo de la muerte de un hermano y destinadas a costear misas por su alma. La reciprocidad resultaba evidente. Quienes contribuían durante la vida sostenían un sistema del que esperaban beneficiarse llegado el momento de su propia muerte. Conviene hablar aquí de solidaridad ritual con mayor propiedad que de asistencia en sentido amplio, pues la fuente no permite reconstruir siempre otras formas de ayuda material, mientras registra con claridad luces, acompañamiento, sufragios y memoria. La cofradía aseguraba así que el individuo no quedara desligado de la comunidad religiosa en el trance final y que su recuerdo permaneciese sujeto a unas obligaciones compartidas.

El cortejo funerario añadía a esa continuidad espiritual una dimensión pública. La presencia de los hermanos, las insignias corporativas, las hachas y los blandones hacían reconocible la pertenencia del difunto y conferían a las exequias una forma

propia. Arias de Saavedra y López Muñoz documentaron para el reino ceremonias en las que estos elementos alcanzaban considerable desarrollo y, aunque las noticias de la Huerta y el Campo sean menos prolijas, permiten advertir una voluntad semejante de presencia corporativa. A ello se sumaban las funciones generales de difuntos, en las que el recuerdo dejaba de corresponder a un individuo concreto para extenderse a una comunidad de muertos incorporada periódicamente a la liturgia de los vivos. Las Ánimas ocupaban aquí un lugar principal, aunque las honras generales aparecen también en otras asociaciones, haciendo de la memoria una práctica estable del calendario confraternal y prolongando por otras vías los vínculos entre generaciones. Esa relación entre pertenencia y recuerdo de los muertos conoció además una larga pervivencia en determinadas tradiciones de la Huerta. En El Palmar y Javalí Viejo, localidades presentes ya en la documentación de 1771, se documentan entre los auroros misas, salves y visitas a los cementerios en memoria de los hermanos fallecidos, prácticas que testimonian la persistencia de una misma asociación entre hermandad, sufragio y memoria [23].

Ser cofrade significaba, en consecuencia, bastante más que compartir una advocación o concurrir a una festividad. Implicaba contribuir económicamente, aceptar cargos, acudir a juntas, participar en ceremonias y responder, llegado el momento, ante la muerte de los demás miembros. La renovación de mayordomos, las cuotas, las derramas, las reuniones generales y los sufragios formaban parte de una misma experiencia asociativa en la que gobierno, culto y memoria permanecían estrechamente enlazados. Cuando uno de los hermanos fallecía, la corporación actuaba en nombre del grupo y prolongaba ritualmente su pertenencia. Es en esa respuesta colectiva, más que en formulaciones generales sobre cohesión o convivencia, donde mejor se advierte hasta qué punto la cofradía había arraigado en la vida de la comunidad parroquial.

Conclusiones

El examen de la Huerta y el Campo de Murcia confirma la amplia implantación del asociacionismo religioso ya señalada para el conjunto del reino, aunque la reducción de escala descubre una realidad mucho más matizada de lo que permiten advertir las cifras generales. El número de cofradías no basta para medir por sí solo la intensidad de la vida confraternal, pues unas poblaciones distribuían cultos y obligaciones entre varias asociaciones mientras otras los reunían bajo una misma corporación. Cada

23 N. LÓPEZ NÚÑEZ, «Los Auroros de la Región de Murcia en el Ciclo de difuntos», en F.J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. San Lorenzo del Escorial, 2014, pp. 433-442, especialmente pp. 435-438. El autor documenta entre las prácticas de las hermandades de auroros murcianas el canto de salves en los cementerios y la celebración de misas por los hermanos fallecidos. Para El Palmar y Javalí Viejo, véanse especialmente pp. 436-437.

comunidad articuló de manera distinta sus devociones, sus recursos y sus responsabilidades, dentro siempre de una trama parroquial que proporcionaba estabilidad al culto y continuidad a unas prácticas adaptadas a circunstancias locales muy diversas.

Sacramento, Ánimas y Rosario reaparecen con especial insistencia, aunque nunca de manera idéntica. Su presencia se combinaba con advocaciones titulares y cultos de arraigo local que conferían a cada parroquia una fisonomía propia y componían calendarios religiosos de notable densidad. Tampoco la modestia económica de muchas hermandades impidió la regularidad de sus funciones. Limosnas, cuotas, derramas y aportaciones de mayordomos permitían reunir los medios necesarios para celebrar, iluminar, acompañar, procesionar o sufragar, de manera que la continuidad confraternal dependía menos de la acumulación de rentas que de la capacidad para movilizar recursos y responsabilidades cuando el culto los reclamaba.

Bajo las cuentas, las obligaciones y los gastos aflora, además, una dimensión especialmente fértil para la Historia del Arte. Imágenes iluminadas y conducidas sobre andas, lámparas, ornatos, capillas, Monumentos efímeros, procesiones y acompañamientos sacramentales devuelven a las obras una parte de las condiciones en que fueron vistas, utilizadas y comprendidas. La experiencia artística no residía únicamente en la permanencia del objeto, sino también en su capacidad para cambiar de apariencia, desplazarse, recibir nuevos adornos, integrarse en una determinada ceremonia o transformar, aunque fuese por unas horas, la percepción del templo y del espacio exterior. Buena parte de esa historia fue necesariamente transitoria y, precisamente por ello, apenas puede recuperarse hoy sin una documentación capaz de conservar la huella de aquello que estuvo destinado a consumirse, desmontarse o desaparecer.

De todo ello emerge una imagen de la cofradía más rica que la ofrecida por su mera condición asociativa. A través de ella se sostenía el culto, se ordenaban recursos, se atendían imágenes y espacios, se organizaban recorridos y se prolongaban las obligaciones de pertenencia hasta la muerte y la memoria. El expediente de 1771 conserva así mucho más que la noticia administrativa de unas asociaciones religiosas. En sus páginas permanece la huella de una forma de vivir la devoción en la que parroquia, comunidad, materia y territorio se encontraban profundamente entrelazados. La Huerta y el Campo de Murcia permiten contemplar esa trama desde una escala cercana y comprender hasta qué punto la vida religiosa del Setecientos se construyó también mediante luces, recorridos, objetos, contribuciones y recuerdos compartidos.

Investigación y asistencia técnica para la restauración y armonización del pianoforte de mesa histórico de Tadeo Tornel de 1784. Un tesoro organológico nacional

Research and technical support for the restoration and harmonization of Tadeo Tornel's historic 1784 square piano. A national treasure of organology

¶ Víctor Javier Martínez López
Universidad de Murcia

Resumen: Este estudio analiza el pianoforte de mesa construido por Tadeo Tornel en Murcia en 1784, considerado el más antiguo de factura española conservado actualmente en territorio nacional. Se examinan su contexto histórico, sus características organológicas y su relación con la difusión del modelo inglés de acción simple durante el último cuarto del siglo XVIII. La investigación atiende asimismo a la figura de Tornel y a su lugar dentro de los primeros desarrollos del pianoforte en España. Especial atención recibe el proceso de restauración integral emprendido en 2026, orientado a conservar la mayor cantidad posible de elementos originales y a recuperar su funcionalidad sonora. El estudio defiende así una intervención capaz de conciliar conservación material, rigor histórico y recuperación del sonido como parte del valor documental del instrumento. Su incorporación al Museo Arqueológico Los Baños de Alhama de Murcia permite reconocerlo como una pieza excepcional del patrimonio organológico español.

Palabras clave: Tadeo Tornel; pianoforte de mesa; organología; restauración; patrimonio musical; Alhama de Murcia.

Abstract: This study examines the square piano built by Tadeo Tornel in Murcia in 1784, regarded as the oldest surviving Spanish-made instrument of its kind currently preserved in Spain. It considers its historical context, organological features,

and relationship with the spread of the English single-action model during the final quarter of the eighteenth century. The article also addresses Tornel's career and his place within the early development of the pianoforte in Spain. Particular attention is devoted to the comprehensive restoration undertaken in 2026, aimed at preserving as much original material as possible while recovering the instrument's sound-producing function. The study therefore advocates an approach capable of reconciling material conservation, historical accuracy, and the recovery of sound as part of the instrument's documentary value. Its incorporation into the Museo Arqueológico Los Baños de Alhama de Murcia confirms its exceptional significance within Spain's organological heritage.

Keywords: Tadeo Tornel; square piano; organology; restoration; musical heritage; Alhama de Murcia.

Las colecciones del Museo Arqueológico Los Baños de Alhama de Murcia, atesoran un importante pianoforte de mesa de factura española fechado sobre una ornamentada etiqueta de estilo barroco en el año 1784, lo que lo convierte en el más antiguo pianoforte de mesa español conservado en nuestro país, y por tanto en una pieza única y de referencia con enorme valía organológica.

El instrumento fue construido en 1784 por el murciano Tadeo Tornel, el cual nos presenta un pianoforte de mesa de acción simple al modelo inglés, al estilo Zumpe, es decir una mecánica percutora sin escapes con una extensión de teclado de casi cinco octavas (G1-F5) con uñetas de ébano para los naturales y hueso para los sostenidos, y dos cuerdas por cada nota, contando con bordones en la primera octava. El cuerpo del mueble de nogal y paredes lisas descansa sobre una solera de pino y cuenta con un atril interior en forma de hoja de pergamino. Contaba con dos pedales, el de resonancia y el de sordina que podían ser accionados a través de la chambrana del instrumento, hoy desaparecida.

Actualmente el pianoforte de Tadeo Tornel es propiedad del Ayuntamiento de Alhama de Murcia, y su custodia el Museo Arqueológico de los Baños. En el año 2026 el Ayuntamiento decide emprender la restauración[1] integral del instrumento, en el que previamente se habían realizado trabajos de consolidación, para su puesta en valor en el reciente y actualizado espacio museístico del Museo Arqueológico y consigue ligar históricamente al constructor Tadeo Tornel con Alahama de Murcia en el entorno social y cultural de finales del siglo XVIII, con un instrumento singular y único. Su recuperación implica además de la exhibición de una pieza excepcional, de

1 Actualmente el instrumento se encuentra en fase de restauración y no ha sido presentado oficialmente. El proyecto de restauración ha sido posible gracias al Exmo. Ayuntamiento de Alhama de Murcia.

importancia mobiliaria de extrema rareza, como documento histórico, la recuperación del sonido original como documento histórico sonoro.

Descubrimiento y puesta en valor. Tadeo Tornel

El instrumento fue localizado y estudiado por el investigador murciano Enrique Máximo García [2] en el mercado anticuario en el año 2005-2006. Máximo, conocedor de su importancia histórica no dudó en informar y poner en valor a dicho pianoforte de mesa. Estudió en profundidad el Pianoforte-clave-órgano [3] construido en 1777, también de Tadeo Tornel que atesora el Museo de Bellas Artes de Murcia y profundizó en la figura singular de su constructor. No es mi intención en este artículo narrar la vida y proezas de Tadeo Tornel, simplemente me permito citar datos aportados por el profesor Máximo García en su artículo para la revista de la Universidad de Murcia Imafronte *«Tadeo Tornel, Inventor de Ynstrumentos de música».*

Tadeo Tornel nace en 1729 en Alhama de Murcia, municipio de la Región de Murcia, la primera aparición relacionada con la música es de 1770 como músico de la capilla del convento de Corpus Christi, religiosas agustinas. En 1779 reside en la calle Larga a la cual se agregará en 1781 otra casa con corral que linda con la calle Angosta. Tornel, el cual se declara «Ynventor de instrumentos» se convierte en personaje ilustre y miembro de la Real Sociedad de Amigos del País junto al imaginero Francisco Salzillo. Realizó al menos 28 instrumentos musicales de los que conocemos solamente tres, siendo el primero solamente por fuentes documentales:

1.- El clave construido en 1774 para la catedral de Orihuela [4]
2.- El pianoforte-clave-órgano construido en 1777 actualmente en el Museo de Bellas Artes de Murcia. MUBAM. Sin duda, y fuera de los grandes órganos eclesiásticos con los que cuenta el patrimonio organológico de la Región de Murcia, el instrumento más importante e insólito por incluir mecánica de macillos en un clave habitual, lo que lo convierte y según la hipótesis del profesor Máximo García en el clave encargado para la Casa Riquelme, donde a finales del siglo XVIIII incluye

2 Enrique Máximo García (1954-2008), musicólogo murciano y profesor colaborador de la Universidad de Murcia, destacó por sus estudios sobre órganos y organeros. E. MÁXIMO GARCÍA, *El órgano Merklin Schütze de la Catedral de Murcia*. Murcia, 1990.

3 E. MÁXIMO GARCÍA, «Tadeo Tornel, «ymbentor de ynstrumentos de música»». *Imafronte* nº 15 (2000), pp. 167-181.

4 Por el escribano Juan Ramón de Rufete se da fe de que el canónigo D. Ramón Albornoz, asimismo provisor y vicario general de la diócesis, junto al regidor D. Joseph Balaguer, ambos vocales de la Junta de Fábrica, en virtud de la comisión que se les había conferido el veintitrés de diciembre para la compra de un clave, habían viajado hasta Murcia, en compañía del organista D. Manuel Campos, «en solicitud de su ajuste y compra con el artífice Dn. Thadeo Tornel, la que había hecho efectiva». E. MÁXIMO GARCÍA, «Tadeo Tornel…», ob. cit., pp. 167-181.

en su inventario «un clave de marca mayol; con macillos y plumas y numerosos registros, valorado en 6500 reales de vellón»

3.- El pianoforte de mesa construido en 1784 del Museo Arqueológico de Los Baños de Alhama de Murcia, de indudable importancia por tratarse del testimonio de pianoforte de mesa más antiguo conocido en España, aunque hay que matizar esta afirmación.

Breve historia de los orígenes del pianoforte inglés «Square Piano»

El mecanismo consistente en incluir macillos percutores que permitían graduar el sonido surgió en Florencia de manos de Bartolomeo Cristofori (1655-1731), conservador de la colección de instrumentos musicales de Fernando III de Medici, al que en 1711 presentó un instrumento de tecla con mecánica de macillos percutores articulados, con apagadores independientes, al que llamó «*Arpicembalo di nuova inventione, che fa' il piano, e il forte*»: un clave que permitía graduar el sonido. El instrumento no gozó de la simpatía de la sociedad del momento. Años más tarde será Johann-Gottfried Silbermann (1683-1753), constructor de clavecines quien trabaje sobre la idea de Cristófori, considerado como el maestro de los 'padres' del *square piano* aunque el instrumento seguía siendo rechazado por la corte de Berlín [5]. Con la Guerra de los Siete Años, Silbermann cerrará su taller. Serán sus discípulos quienes desarrollen la idea del square piano, le debemos a Johannes Zumpe, Americus Backer y Johann-Andreas Stein [6]. Conocidos como los '*Twelve Apostles*', Americus Baker, Friederich Beck, Adam Beyer, Gabriel Buntebart, Christopher Ganer [7], George Garcka, John Geib [8], Meincke Meyer, Johannes Pohlmann, Georg Schöne, Gabriel Buntebart y Johannes Zumpe que aparecen instalados en Londres a partir de 1755-1760 como fabricantes de instrumentos de tecla, «el arte sonoro de la madera» según el musicógrafo Burney [9]. Cuarenta años antes había emigrado con gran éxito a Londres el suizo Burkat Tshudi, ebanista y proveedor de Haendel, para el que trabajarían, a partir de 1758, Johannes Zumpe, John Broadwood y Robert Stodard (asociado a su vez con éste último), el italiano Muzio Clementi, John Ramsey y el francés Sebastian Erard [10] desarrollaron el

5 En 1736 será el propio Johan-Sebastian Bach, ante la corte de Federico II de Prusia, quien valorará negativamente el instrumento, al que consideraba demasiado rudimentario.

6 Muy valorado por su acción alemana o vienesa, hacia 1770 los instrumentos de Stein gozaban del agrado del joven Mozart, de su padre Leopold y del propio Haydn.

7 Ganer trabajó como pianero para la firma Longman & Broderip.

8 Patenta la doble acción para «square piano» en 1786. Trabajará como pianero para la firma Longman & Broderip.

9 C. BURNEY, *History of Music*. Londres, 1782.

10 Huido de la Revolución francesa e instalado en Londres, regresa más tarde a París en 1783. Fue quien desarrolló el gran piano de concierto. Introduce la acción de doble escape para pianos de cola.



Lámina 1. Vista general del pianoforte de mesa de Tadeo Tornel (1784), desde arriba. Museo Arqueológico Los Baños, Alhama de Murcia.

fortepiano con éxito. Serán los responsables de su aparición y evolución en la segunda mitad del siglo XVIII hasta mediados del siglo siguiente.

A pesar de existir dos núcleos de producción importantes, los realizados en la ciudad de Viena y los de factura inglesa construidos en Londres, en los que nos centramos. Se sabe de la existencia de rudimentarios pianos cuadrados desde 1740, como el conservado en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg realizado por Johan Söcher en 1742 o por el artículo de la '*Cyclopaedia*' de Ree[11], donde Burney reseña que en 1752 se había introducido el nuevo instrumento por Samuel Crisp, quien encargó la construcción de un piano cuadrado al sacerdote inglés Wood, residente en Roma. Sea como fuere, el pianoforte genuino es fruto del trabajo común que desarrollarán desde 1760 los oficiales de Silbermann, destacando al más notorio de todos ellos, Johannes Zumpe, creador en parte del nuevo instrumento y responsable de su éxito musical y social.

Contextualizando, no podemos pasar por alto las facilidades constructivas que la Revolución Industrial ofrecía en la gran metrópolis de Londres, aspectos que aprovecharon los grandes maestros artesanos (pianeros) para confeccionar la máquina más perfecta y equilibrada. El pianoforte de mesa, con sus mejoras evolutivas, gozó de un protagonismo sin precedentes hasta la mitad del siglo XIX, donde las mejoras técnicas le hacen derivar en el piano que hoy día conocemos, con sus distintas variantes.

11 A. REES (ed.), *The Cyclopaedia; or, Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*. Londres, 1802-1820.

Origen del Pianoforte en España

Volviendo al punto anterior, es necesario aclarar la antigüedad del instrumento de Tadeo Tornel de 1784 como el más antiguo conservado en España, y es que el pianoforte de mesa de factura nacional más vetusto conocido data de 1781, tres años antes, lo que lo convierte en el pianoforte de mesa más longevo conocido en la Península Ibérica, construido por el artesano Juan del Mármol en Sevilla en el año 1781[12], pero atesorado hoy en la colección permanente del Museo Nacional de Música de Portugal en su nueva sede, el Palacio de Mafra, siendo en territorio español el pianoforte de Tadeo Tornel el más antiguo conservado[13]. Aunque ya vemos en el clave de Tornel de 1777 el mecanismo de macillos percutores que nos puede recordar al pianoforte de cola atribuido a Francisco Pérez Miraval, el que fuera maestro del gran constructor también de claves y pianofortes Juan del Mármol mencionado anteriormente. Fermín Arana de Varflora menciona a Mármol y a su maestro Miraval dentro de su obra *Hijos de Sevilla Ilustres en Santidad, Letras, Armas, Artes, ó Dignidad* publicada en Sevilla en el año de 1791. Se cita:

> *«Don Juan del Marmol nació en Sevilla el año de 1737. Desde joven adquirió conocimeintos sobre la construcción de Claves, baxo la dirección de D. Francisco Perez Mirabal, Artifice de ellos en dicha Ciudad. Dióse á la Musica y partes de la Matematica, que podían conducir á perfeccionarle, y disponerle á la fabrica de dichos instrumentos. Mirabal no fabricaba mas que Claves de plumas, y Pianos grandes, según se hacían en Italia y Alemania, y estos fueron los primeros que construyó el nuevo Artifice, que después consiguió fabricar los Forte Pianos, no fabricados hasta aquel tiempo mas que en Inglaterra.»*

Es de necesidad mencionar a Juan del Mármol cuando hablamos de Tadeo Tornel, ya que fue Mármol quien introdujo los conocimientos necesarios avenidos de Inglaterra para la confección, diseño y construcción de los pianofortes de mesa al modelo o gusto anglosajón. Tornel sin duda fue conocedor de esta sabiduría y técnica necesaria para la ejecución real más allá de la idea intelectual, ambos convivieron y trabajaron en el mismo oficio durante la segunda mitad del siglo XVIII, ambos constructores de claves que finalizan su carrera construyendo pianofortes de mesa con mecánica

12 El pianoforte de mesa de Juan del Mármol conservado en el Museo Nacional de Música de Portugal (inv. MNM 0430) presenta una etiqueta con la siguiente inscripción: «JUAN DEL MARMOL EN SEVILLA–Pensionado por el Rey Nuestro Señor – Año de 1781 – N 166». El instrumento fue restaurado en 2025 por Víctor Javier Martínez López y forma parte actualmente de la colección permanente del Museo Nacional de Música de Portugal.

13 V. J. MARTÍNEZ LÓPEZ, «El pianoforte de mesa ibérico más antiguo conocido. Una pieza mobiliaria, organológica y antropológica excepcional en el Museo Nacional de Música de Portugal. Restauración, recuperación, conservación y exhibición». *Res Mobilis* vol. 14, nº 21.2 (2026), pp. 52-69, https://doi.org/10.17811/rm.14.21.2.2026.52-69



Lámina 2. Etiqueta del pianoforte de mesa de Tadeo Tornel (1784). Museo Arqueológico Los Baños, Alhama de Murcia.

inglesa al modelo Zumpe[14], ambos trabajaban para la alta sociedad del momento, Mármol, natural de Sevilla (1737), con taller en la Plazuela de los Refinadores[15] de la misma ciudad, trabajó bajo el auspicio de la Corona española al servicio del monarca Carlos III y Carlos IV, así rezan sus etiquetas y cartelas *«Pensionado por el Rey Nuestro Señor» 16 ;* y Tornel trabajó bajo el mecenazgo de una de las familias más notorias de la sociedad murciana, la Casa Riquelme.

Hemos de pensar, que el comercio marítimo y la conexión con Inglaterra cruzaban e intercambiaban caminos culturales, aquí las Islas Canarias juegan un papel fundamental. Conocemos varios instrumentos de origen inglés, concretamente avenidos de talleres de Londres, que se conservan en las islas, tal es el caso Tenerife donde la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel conserva una representación de pianofortes de gran importancia organológica. Entre ellos destacan un

14 Johannes Zumpe es considerado como el padre de los pianos de mesa, square pianos, dotados de acción simple que consiste en una mecánica percutora de un solo golpe o acción integrada en la pala de la tecla por medio de una varilla de metal provista de un macillo o cabeza que golpea directamente la cuerda interrumpida por apagadores situados horizontalmente respecto al mueble.

15 *Gaceta de Madrid*, nº 36, 6 de mayo de 1783, p. 402.

16 *Gaceta de Madrid*, nº 87, 26 de octubre de 1779, p. 770.



Lámina 3. Pianoforte de mesa de Longman and Broderip (1776-1782). Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Santa Cruz de Tenerife.

pianoforte de mesa temprano de la firma Longman and Broderip, y un pianoforte de gabinete de la importante firma John Broadwood and Sons.

Recuperando unas líneas de un artículo anterior[17], nos interesa especialmente el pianoforte de mesa de Longman and Broderip por tratarse de un testimonio único, que observado en detalle, delata aspectos técnicos en su construcción que nos ayudan a entender y estudiar a fondo la evolución de este significativo instrumento musical que revolucionó el panorama cultural en la sociedad europea de la segunda mitad del siglo xviii y gran parte del siglo xix. El instrumento fue construido en Londres entre 1776 y 1782, y tras muchas décadas sin uso, en el verano de 2023 se procedió a su estudio en profundidad y posterior restauración gracias al empeño y tesón de la Real Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel dirigida por Rosario Álvarez[18]. Una restauración conservacionista, a cargo de un servidor, que ha respeta-

17 V. J. MARTÍNEZ LÓPEZ, «Un pianoforte de mesa inglés temprano de Longman and Broderip en la RACBA». *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel* nº 16 (2023), pp. 99-107.

18 Rosario Álvarez Martínez (1949), de formación humanística y multidisciplinar, es doctora en Historia del Arte y catedrática de Historia de la Música. Ha sido profesora superior de piano en el Real Conservatorio de Música de Madrid y actualmente dirige la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel (RACBA).



Lámina 4. Juan del Mármol. Pianoforte de mesa (ca. 1790). Galería de las Colecciones Reales, Madrid.

do la totalidad de los elementos conservados en el instrumento, aplicando idénticas técnicas y materiales que en su construcción original, y que finalizó en octubre de 2023 con un concierto inaugural en la sala de música de la RACBA. Actualmente, el pianoforte de mesa de Longman and Broderip se encuentra en perfectas condiciones de uso, ofreciéndonos un testimonio único de la sonoridad musical de la época en la que fue concebido y recuperando un nuevo documento histórico sonoro.

Otros ejemplos es el pianoforte de mesa de Broadwood de la primera mitad del siglo XIX conservado en la Real Sociedad Económica de Amigos del País en La Laguna de Tenerife, o el pianoforte de gabinete de Collard and Collard, igualmente construido durante el siglo XIX en la Casa Museo de Colón en Gran Canaria. Lo que bien refleja esta actividad comercial y permanencia de instrumentos musicales de origen anglosajón es la relación y conexión con la península y sus extensiones en lo que respecta a la construcción de estos instrumentos musicales en particular. El pianoforte de mesa se convierte en el instrumento de moda y referente de la sociedad

Quede constancia de nuestro agradecimiento a Rosario Álvarez y Conrado Álvarez por su labor en el estudio, conservación y recuperación del patrimonio organológico.



Lámina 5. TADEO TORNEL. Pianoforte de mesa (1784). Museo Arqueológico Los Baños, Alhama de Murcia.

ilustrada española del último cuarto del siglo xviii y durante todo el siglo xix, y tanto Juan del Mármol como Tadeo Tornel representan los cimientos de la expansión del pianoforte de mesa en España.

Bajo mi opinión, los mejores ejemplos por significativos e importancia histórica de pianofortes de mesa nacionales construidos en la segunda mitad del siglo xviii o principios del siglo xix lo encontramos en el pianoforte de Juan del Mármol (ca. 1790) de las Colecciones Reales, actualmente en exposición permanente de la Galería de las Colecciones Reales [19] de Patrimonio Nacional, en el pianoforte de mesa de Juan del Mármol de 1781 del Museo Nacional de Música de Portugal, el pianoforte de mesa de Tadeo Tornel de 1784 del Museo Arqueológico de Los Baños de Alhama de Murcia, el pianoforte de mesa de Francisco Flórez ca. 1795-1800 de las Colecciones Reales actualmente en el Palacio Real de Madrid [20] y el pianoforte de mesa de Hosseschrueders [21] de la Casa Museo José Zorrilla en Valladolid [22].

19 Galería de las Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, inv. 1003346, planta -2, dedicada a la dinastía borbónica. Pianoforte de mesa de Juan del Mármol, ca. 1790, de acción simple inglesa, ornamentado mediante la técnica de piqué, consistente en incrustaciones de oro y nácar sobre planchas de carey. La decoración fue reaprovechada de un clave napolitano de época de Carlos III.

20 Patrimonio Nacional, Colecciones Reales, inv. 10090903. Pianoforte de mesa de Francisco Flórez, ca. 1795-1800, de acción simple inglesa, conservado actualmente en la Sala de Estucos del Palacio Real de Madrid. Presenta una ornamentación basada en medallones o camafeos de porcelana con marcos dorados y alusiones a Carlos IV y María Luisa de Parma, además de un rico repertorio de marquetería.

21 Aunque era de origen holandés, instaló su taller y desarrolló su actividad en Madrid, en la calle de Hortaleza, por lo que sus instrumentos pueden considerarse de factura nacional.

22 Actualmente se encuentra en estado de uso y, con motivo del aniversario del dramaturgo vallisoletano, se organiza anualmente un repertorio de música para pianoforte que permite escuchar el sonido original de un pianoforte de mesa Hosseschrueders y de un arpa Challiot de acción simple.

El Pianoforte de mesa de Tadeo Tornel: curiosidades técnicas

Desde su descubrimiento por el profesor e investigador Enrique Máximo y su adquisición por parte del Ayuntamiento de Alhama de Murcia, pasarían muchos años hasta su puesta a punto. En 2009 recibirá la visita del experto en claves André Extermann y del investigador y profesor Alejandro Massó [23], los cuales realizaron un minucioso estudio y reportaje fotográfico de gran valor patrimonial. Años más tarde, el instrumento será sometido a una restauración conservacionista solamente para consolidar partes del mueble y dotarlo de una chambrana donde apoyarlo. Gracias a estos trabajos y estudios previos se ha procedido, con la labor e inestimable esfuerzo del Ayuntamiento de Alhama de Murcia, a su restauración total en el año 2026 coincidiendo con la remodelación y nuevo proyecto museográfico del Museo Arqueológico de Los Baños, donde el pianoforte de Tornel tendrá un lugar destacado y apropiado para su puesta en valor y conservación a futuras generaciones, recuperando su aspecto original sin perder un ápice como documento histórico y contando con su maravilloso y especial sonido histórico que nos traslada a épocas anteriores donde los salones barrocos gozaban del agrado y gusto de la sociedad.

Técnicamente, como hemos mencionado en las primeras líneas de este artículo, estamos ante un instrumento musical de tecla y cuerda, un pianoforte de mesa construido por el artesano Tadeo Tornel en 1784. Posee mecánica de acción simple inglesa al modelo Zumpe, es decir carece de escapes, y pose cabezas de macillos percutores forradas en varias capas de piel. El teclado cromático de casi cinco octavas (G1-F5) con palas de madera y uñetas de ébano para los tonos naturales y hueso de fémur de vaca para los tonos sostenidos. El teclado presenta una peculiaridad que llama la atención, las dos primeras notas están unidas en una única tecla, es decir, el G y A de la primera octava elevan un solo martillo y golpean a dos bordones afinados en una sola nota. Esto se debe a un error en el diseño del mueble y calibración del cordaje que Tadeo subsana con esta curiosa inventiva. Como hemos mencionado posee un cordaje de dos cuerdas por nota siendo de hierro las octavas más agudas, latón las intermedias y bordones con la espiga y lazo habitual en los teclados españoles con alma de latón y espiga en estaño. Mecánicamente posee sistema de apagadores horizontales con ejes de pergamino y flejes superiores de barba de ballena, al modelo Zumpe y Mármol, y dos pedales encargados de la resonancia y sordina. El mueble es sencillo, madera de nogal en líneas rectas sobre solera de pino y tapa armónica de abeto rojo

23 Expreso mi especial agradecimiento al profesor e investigador Alejandro Massó por haberme brindado la oportunidad de acompañarle durante los estudios del pianoforte de mesa de Tadeo Tornel y del pianoforte-clave-órgano conservado en el Museo de Bellas Artes de Murcia. A quien fue mi mentor y maestro, mi más sincero afecto y gratitud.

con la nomenclatura germánica de las notas musicales en tinta china. Es sobre esta tapa donde localizamos la etiqueta de estilo barroco donde reza:

D. TADEUS
TORNEL
me Fecit in Civitatis
Murciensis Añ de 1784
28

En la parte inferior del instrumento presenta señales de haber tenido patas enroscadas con rosca de madera, pero también señales de poseer una chambrana con bandeja hueca en el centro y cuatro patas unidas entre sí en forma de H. Por coherencia histórica la segunda opción es más habitual y parece encajar con la ubicación original de los dos pedales. En la cajuela, que es la parte izquierda según se mira, no hay hueco para albergar los habituales tiradores que actuaban como pedales por lo que me inclino por una chambrana unida por una barra donde se ubicarían los dos pedales. Por lo demás el instrumento sigue los patrones característicos de la época, a excepción de su atril, de gran tamaño y en forma de pergamino abierto, algo que llama la atención. Posee una guillotina plana, sin cartela ni ornamentación al igual que sus tapas principales de nogal de paredes lisas sujetas mediante bisagras de latón.

Restauración. Valoraciones a tener presentes. Trabajos realizados

Reseñar que todos los trabajos de restauración acometidos son 100 % reversibles, con idénticas técnicas y materiales empleados en su origen, siendo fiel a su construcción, no alterando el documento histórico que representa el instrumento musical. Todas las neutralizaciones son discernibles y han sido debidamente documentadas en el informe detallado de restauración. El criterio empleado consiste en una restauración conservacionista, donde permanecen el 100 % de las piezas conservadas originales, que permiten el uso sonoro del instrumento musical.

Conviene dejar muy claro aquí que apostar por el uso sonoro de los instrumentos musicales históricos no significa en absoluto el desinterés de la pieza como documento histórico. Al contrario, profundizamos más, llegamos más lejos, aportando el sonido original de estos objetos diseñados y concebidos principalmente para producir sonidos armoniosos, instrumentos que han convivido y formado parte de nuestra sociedad, de nuestra cultura. Se trata en definitiva de sumar al patrimonio material (los instrumentos) el patrimonio inmaterial (los sonidos) que estos nos proporcionan. De aquí la importancia de realizar una restauración conservacionista responsable y bien documentada. Y es precisamente su estudio en profundidad el que determinará, según el estado de conservación estructural del instrumento, si podrá ser sometido a



Lámina 6. Francisco Flórez. Pianoforte de mesa (1795-1800).
Colecciones Reales, Palacio Real de Madrid.

tensiones y por tanto a su uso sonoro. Destacar y reseñar que en tal caso en el que el instrumento se encontrara seriamente dañado orgánicamente, no se aconseja su uso sonoro, sino su consolidación y conservación. Pero por otra parte, en el caso de una estructura saneada, su uso mejorará progresivamente el instrumento y ayudará a su conservación. Respetar el documento histórico es primordial, por esta razón el rigor histórico y profesionalidad en intervenciones son fundamentales, tratar el instrumento musical desde la óptica de la Historia del Arte y de la Musicología, ofreciendo un diálogo entre lo material e inmaterial, sin olvidar el objetivo principal para el que fue concebido: producir música.

Los trabajos comienzan documentando fotográficamente el estado del instrumento para proceder al desmontaje de las partes móviles desarmables: tapas, guillotina, bastidor, teclado, apagadores, mecánica percutora, y finalmente cordaje, se ha procedido a la limpieza integral de todos sus elementos, así como la recuperación y salvaguardia de las partes mecánicas que descansaban en su interior. Una vez atildado y reagrupado, se ha procedido a la catalogación y salvaguardia de sus elementos.



Lámina 7. Estado de la tapa armónica, el clavijero y el lateral del pianoforte de mesa de Tadeo Tornel (1784) antes de la restauración. Museo Arqueológico Los Baños, Alhama de Murcia.

La tabla de armonía, de abeto (*epicea*), presentaba grandes grietas longitudinales, y una carencia en la pared derecha. Se ha consolidado mediante tiras o tacos de abeto antiguo 'en punta de diamante'. Ha sido necesario descolar la tapa armónica para su restauración conservando la etiqueta original *« D. TADEUS TORNEL me Fecit in Civitatis Murciensis Añ de 1784 . 28»*. La fina tapa de armonía, de 3 mm de espesor ha sido reparada en su totalidad conservando el abeto primitivo y encolada mediante cola orgánica a la estructura revisada y subsanada. El lateral de la pared derecha del clavijero estaba encolada al cuerpo del mueble con cola blanca, por lo que ha sido necesario descolar y limpiar a fondo para aplicar cola orgánica de nervios.

De tamaño decreciente según su lugar, de mayor a menor, dotados de varilla de madera de nogal, eje de pergamino, cabezas apagadoras de piel de antílope amarillo y flejes de barba de ballena, se han recompuesto y alineado la fila de apagadores según su posición, hidratado las cabezas percutoras y dotado de flejes de ballena para obtener la pulsación precisa original. La mecánica de los apagadores de estilo inglés Zumpe basan su empuje mediante la oscilación de la tecla que hace subir el apagador y por tanto libera la cuerda en sonido. Para que ese apagador decline a su estado normal es impulsado por tiras de barba de ballena colocadas sobre una pieza de madera horadada

en la pared trasera del instrumento. Solamente se conservaban pequeños fragmentos que han sido neutralizados por ballena original obtenida de un corsé.

La mecánica es de acción simple inglesa, con apagadores en suspensión y macillos con varias capas de cuero, accionados sin escapes. Es decir, de escape simple. Van fijos a una regla de caoba mediante colas de cuero que hacen de bisagra. Esta regla, a su vez, se fija a la estructura del mueble mediante varios tornillos embutidos originales. Para evitar alabeos, cimbreos y oscilaciones. Es preciso la hidratación en la totalidad de los cueros de los ejes y las cabezas percutoras para armonizar, uno a uno, todos los macillos percutores para un correcto y homogéneo empuje y golpeado, así como una agradable pulsación, neutralizando los faltantes e hidratando los existentes en las pieles de reposa teclado, moscas y mosquitos, ejes, pivotes y cabezas. Respecto al teclado se han neutralizado las uñetas faltantes y se ha procedido a su nivelado y armonización.

El verdadero dilema se encontraba en su clavijero y clavijas. Muchas de las clavijas que presentaba embutidas sobre el clavijero eran reemplazo de las originales, éstas de mayor diámetro. El problema más significativo de los instrumentos con clavijero de madera es la avería que puede manifestar al armonizar una clavija. La clavija, que se encuentra embutida sobre la madera, por el uso continuado comienza a dilatar la madera, haciendo imposible tensarla ya que se revuelve sobre sí misma. La práctica habitual era sustituirlas por otras de mayor diámetro y volver a embutirlas sobre el madero que conforma el clavijero. En nuestro caso el estado era absolutamente ruinoso. Contenía numerosas clavijas no originales, de diversos periodos y diámetros que han machacado el casco del clavijero. La falta de clavijas también es notable. El éxito de la restauración reside en esta pieza, un madero sólido que contiene y soporta toda la tensión del instrumento.

Por este motivo se han retirado las clavijas no originales para macizar el hueco cilíndrico sobre el taco de madera de haya para volver a colocar clavijas idénticas o análogas a las originales existentes. Al igual ocurre con las cuerdas. Las cuerdas recuperables presentaban trazas de óxido por lo que es necesario proceder a su limpieza y recolocación en su lugar correcto. El cordaje de hierro para las primeras octavas, latón y bordones de lazo abierto con alma de latón y estaño para el lazo.

El trabajo de carpintería y ebanistería no ha resultado fácil, más de dos siglos hacen combar al instrumento. Esto se hace patente en el cierre de las tapas que no repliegan correctamente. Se han ajustado las tapas y se han eliminado las bisagras de acero inoxidable y tornillería con cabeza de estrella no originales, y han sido reemplazar por bisagras y tornillería análogas a los originales. Una vez finalizados los trabajos en el mueble se ha procedido a remover el barniz original a muñeca para mantener su pátina original barnizando aquellas partes desaparecidas.

Por último y tras estudiar su cordaje, se plantea su afinación siguiendo los modelos habituales empleados en el siglo XVIII. *Werckmeister en comma pitagórica* (1/4 de comma mesotónica), diseñado en 1691 por Andreas Werckmeister.

Epílogo

La restauración promovida por el Ayuntamiento de Alhama de Murcia ha permitido recuperar una pieza excepcional del patrimonio organológico español y devolver al pianoforte de mesa construido por Tadeo Tornel en 1784 una parte esencial de su condición histórica. Su incorporación a la nueva musealización del Museo Arqueológico Los Baños de Alhama de Murcia hará posible contemplarlo como objeto material e instrumento sonoro, restituyendo una dimensión inseparable de la función para la que fue concebido. Tras más de dos siglos de historia, el pianoforte de Tornel deja así de ser un testimonio silente para recuperar, junto a su presencia material, la voz sonora para la que fue creado.

El templo de Nuestra Señora de la Salceda: El legado de Justo Millán en Las Torres de Cotillas

The Church of Our Lady of La Salceda: The legacy of Justo Millán in Las Torres de Cotillas

¶ Álvaro Hernández Vicente
Universidad de Murcia

Resumen: El templo de Nuestra Señora de la Salceda constituye uno de los episodios más singulares de la arquitectura religiosa murciana de finales del siglo XIX. Levantado inicialmente a finales del Setecientos, su avanzado deterioro motivó una profunda intervención proyectada por Justo Millán desde 1896. El estudio de la documentación conservada permite reconstruir el proceso constructivo, las dificultades económicas y técnicas de la obra y la red de apoyos políticos, eclesiásticos y particulares que hizo posible su ejecución. El proyecto incorporó soluciones historicistas de inspiración medieval junto a una fachada vinculada a la tradición barroca murciana. Especial relevancia adquirieron el mecenazgo de José María D'Estoup y la configuración del espacio devocional dedicado a la Virgen de la Salceda. La destrucción de 1936 alteró profundamente aquel conjunto arquitectónico y artístico, cuya recuperación desde 1940 abrió una nueva etapa marcada por la intervención de escultores como Juan González Moreno.

Palabras clave: Justo Millán; Las Torres de Cotillas; arquitectura religiosa; historicismo; Virgen de la Salceda; patrimonio devocional.

Abstract: The Church of Our Lady of La Salceda constitutes one of the most distinctive episodes in late nineteenth-century religious architecture in Murcia. Originally built in the late eighteenth century, its advanced state of deterioration led to an extensive renovation designed by Justo Millán from 1896 onwards. The surviving documentation makes it possible to reconstruct the building process, the financial and technical difficulties surrounding the works, and the network of political, ecclesiastical and private support that enabled their completion. The

project combined historicist solutions inspired by medieval architecture with a façade rooted in Murcia's Baroque tradition. Particular significance was assumed by the patronage of José María D'Estoup and the configuration of the devotional setting dedicated to Our Lady of La Salceda. The destruction of 1936 profoundly altered the architectural and artistic ensemble, whose reconstruction from 1940 onwards marked a new phase, with the participation of sculptors such as Juan González Moreno.

Keywords: Justo Millán; Las Torres de Cotillas; religious architecture; Historicism; Our Lady of La Salceda; devotional heritage.

A finales del siglo XVIII, las continuas riadas que asolaban Cotillas, el señorío de los Calvillo, hicieron que la población que se concentraba en torno a una pequeña ermita, se fuera trasladando a una zona de interior llamada Las Torres de Fuentes. Aquel templo originario, del que existen referencias documentales desde al menos el siglo XV, estaba dotado de una campana que había sido traída de la Catedral en tiempos del obispo Fernández de Angulo, unas puertas realizadas en 1551 por Jerónimo Quijano bajo encargo de doña Ginesa Corella, esposa de Juan Pérez Calvillo y un retablo con columnas salomónicas y ornato de «medio relieve de grueso de rippia», obra del retablista Ginés Pérez de Mena[1] en el año 1698 por orden del fabriquero, Bartolomé de la Fuente, por el precio de mil reales de vellón[2]. El retablo no medía más de 3,17m de alto por 2,72 metros de ancho, lo que permite apreciar el reducido tamaño de aquella primitiva ermita que, sin duda, ya se encontraba consagrada a la Virgen de la Salceda.

El traslado a las Torres de Fuentes culminó con el levantamiento de otra pequeña ermita, con un par de capillas y tres altares donde se instaló la iglesia de la antigua Cotillas. El obispo López Gonzalo, en 1795, consintió la construcción de un nuevo templo que atendiera las necesidades de este núcleo de población, una vez constatados los pocos vecinos que quedaban en Cotillas, tras numerosas peticiones del concejo:

> *«También consta probada la importantísima necesidad de socorrer este pueblo del pasto espiritual, (…) pues doscientos diez y ocho vecinos y más de nuevecientas almas, se ven por tantos años sin este consuelo, en un término tan vasto y abundante*

1 Gabriel Pérez de Mena se encontraba recomponiendo en aquel momento la cajonería de la sacristía de la Catedral de Murcia, que había sido dañada por un incendio. No hay testimonio documentado sobre ningún otro retablo de su autoría que se haya conservado, salvo la constatación del uso de las columnas salomónicas que empleaba de manera común en sus diseños. De la Peña Velasco, C. (1992), El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785, Murcia: Cajamurcia, pág. 180.

2 Archivo General de la Región de Murcia, esno. de la Rosa, prot. 1661, 14 de febrero de 1689, s.f.

rodeado del rio de mula, del segura y de la rambla salada cuyos torrentes y aluviones impiden el transito.» [3]

Tal como recoge Montes Bernárdez [4], extraído del apunte de Ramos Rocamora: «En 7 de diciembre de 1795, el Ilmo. Sr. Obispo D. Victoriano López Gonzalo, obispo de Cartagena, concedió la licencia para mudar la Parroquia de Cotillas a las Torres, y en 30 días levantaron la iglesia; y cada vecino le daba de comer a los albañiles, y el día 31 de enero de 1796 dijeron la primera misa y pusieron el sacramento».

«Una Hermita Capaz para cubrir las necesidades, que en efecto se hallan remediadas, y se ha aumentado y cubierto dos Capillas, Sacristía, y Contrasacristía, Torre para las Campanas, y un Zementerio Ventilado para enterrarse sus Vecinos...» [5]

La rapidez con la que se levantó el templo a finales del siglo xviii y del que se constata una portada sencilla neoclásica, responde a la necesidad de dar cobertura religiosa a más de mil almas que no podían asistir a misa por la distancia con la ermita de Cotillas. La existencia de Pascual Fernández Briceño presbítero y fabriquero durante la segunda mitad del siglo xviii fue clave para el desarrollo de la nueva iglesia. La iglesia fue levantada frente al palacio del Marqués de Corvera, una tipología de casa-torre con montera que durante el siglo xix desarrolló unos cuidados jardines delanteros divididos en parterres, aislados de la calle principal por una tapia. El nuevo núcleo comenzaba a configurarse a través de sus principales elementos que jerarquizaban el espacio. No sería hasta el año 1888 cuando la iglesia de Las Torres dejaría de pertenecer a la parroquia de Alguazas como una ayuda de parroquia [6].

La familia D'Estoup había comenzado a emerger con esplendor y reputación a finales del siglo xviii, teniendo su casa señorial en el margen norte de la plaza de Santa Eulalia de Murcia, el actual llamado palacio Meoro. Junto a él, poseían en Las Torres de Cotillas numerosos terrenos, entre ellos un palacete de recreo, alejado de la concepción barroca de la casa-torre, en un entorno ajardinado del que partía el llamado «carril de las Palmeras» hacia la estación de ferrocarril. Ambas viviendas sumaban una valiosa pinacoteca y una gran biblioteca, especialmente en Las Torres, de la que la tradición oral, consultada, afirma que estuvo ardiendo durante días tras su asalto y quema por los milicianos en la Guerra Civil.

---

3 Archivo Diocesano de Cartagena-Murcia. «Expediente sobre la creación de la parroquia de Las Torres de Cotillas», nº 1, 11 de febrero de 1975. Carta del Concejo al Obispo de Cartagena solicitando la creación de la parroquia y la llegada de un cura.

4 Montes Bernárdez, R., El templo parroquial de Nuestra Señora de la Salceda. Las Torres de Cotillas, 1897-1902, Murcia: Azarbe, 2008, pág. 13.

5 Archivo Diocesano de Cartagena-Murcia. Expediente sobre la creación de la parroquia de Las Torres de Cotillas, n.º 1, 17 de febrero de 1796.

6 Montes Bernárdez, R., Op. Cit., pág. 15.



Lámina 1. Lista de la nave principal y altar mayor del templo de Nuestra Señora de la Salceda. Año 1910. Fuente: Archivo particular del autor.

Llegado el año 1896, José María D'Estoup Garcerán logró hacer realidad la construcción de un templo que estuviera a la altura de las necesidades de Las Torres (referenciadas como Cotillas en los documentos, sin hacer referencia a la antigua población junto al río). Para ello se sirvió de la ayuda del ministro de Gracia y su subsecretario, el murciano García Alix. La rudimentaria iglesia que se había construido en Las Torres en el año 1795 veía su adecentamiento y ampliación hechos realidad un siglo después. La documentación analizada revela que la rehabilitación del templo no fue solo una necesidad técnica, sino una prioridad política que requirió de una aceitada red de influencias. La correspondencia, dirigida en su mayor parte al arquitecto Justo Millán, evidenció la preocupación de las altas jerarquías eclesiásticas —entre ellas el Obispo de Cartagena— por asegurar la consignación presupuestaria necesaria para la obra. La urgencia que manifestaban los remitentes no era nada arbitraria sino que respondía a una coyuntura ministerial inestable, donde la supervivencia de los proyectos dependía estrechamente de la permanencia de los cargos en el Ministerio de Gracia y Justicia. Resulta notable el interés manifestado por los actores políticos de la época, quienes identificaban en la reparación de templos como el de Cotillas o el de Mahora no solo una obligación de culto, sino una oportunidad que veían en estos proyectos

para materializar el apoyo gubernamental en el territorio. Este proceso de activación del expediente, que incluía la reserva de 25.000 pesetas presupuestadas, muestra cómo la gestión del patrimonio arquitectónico se integraba en las relaciones entre la Iglesia y el Estado de la Restauración.

Con todo esto, el encargado de diseñar la nueva iglesia de Cotillas fue el hellinés Justo Millán[7], arquitecto afamado por remodelaciones de los teatros Concha Segura de Yecla o Julián Romea de Murcia, y plazas de toros como la de Cieza, Abarán o Murcia, incluso el propio Teatro-Circo Villar, así como diversas fachadas de importantes templos murcianos. Contribuyó, además, a la obra de palacios nobiliarios como el de los Condes de Roche o los Barnuevo. Lo que no podía llegar a imaginar es que la construcción de la iglesia de las Torres vendría repleta de problemas, pues en 1899, otro incendio en el teatro Romea le obligó a dedicarse por completo a él y olvidarse de la construcción de la parroquia. El impulso del obispo Bryan Livermore, con su visita a la localidad, hizo que la inestabilidad existente se equilibrara a favor del proyecto, hospedándose en casa de los Starico que tenían posesiones en el corazón de las huertas al este del municipio, con capilla incluida donde dijo misa. Estos personajes se unían a los alcaldes existentes, los constructores y el mismísimo sacerdote, don Leandro, quienes se implicaron en la construcción[8].

El apoyo político obligaba a darse prisa con la ejecución de las obras. El Conde de Tejada, afirma Montes Bernárdez, ofreció su palacete a Justo Millán para alojarse. La memoria redactada por el arquitecto en noviembre de 1896 ofrece un diagnóstico técnico detallado que permite reconstruir la situación de precariedad en la que se encontraba la parroquia dieciochesca de Cotillas. El documento deja muy claro que lejos de tratarse de una intervención estética, el proyecto surgía como una respuesta de emergencia ante un edificio en estado de «ruina avanzada». El levantamiento realizado in situ por el arquitecto reveló una patología estructural severa. La falta de una bóveda sólida, unida a la degradación de las cubiertas de madera y la rotura generalizada del tejado, había permitido la entrada de agentes atmosféricos, exacerbando el deterioro de los elementos portantes. Especialmente crítica era la situación del presbiterio y la sacristía, identificados en el informe como las zonas con mayor riesgo de colapso. Asimismo, el reconocimiento técnico puso de manifiesto un problema recurrente en las construcciones de la época, la falta de cimentaciones adecuadas frente a la humedad, la cual se filtraba por diversas partes del edificio, comprometiendo la estabilidad de los muros laterales y los arcos de la nave central.

7 «Carta del Obispo de Cartagena al Arquitecto Justo Millán, 31 de julio de 1896», en Archivo Municipal de Hellín, Fondo Arquitecto Justo Millán, sig. 07.09.01, carpeta «Correspondencia acerca de la reparación de la Parroquia de Las Torres de Cotillas.

8 Montes Bernárdez, Op. Cit., pág. 35.

Frente a esta situación, la propuesta técnica descartó la construcción de un nuevo templo, una opción económicamente inviable que habría disparado los gastos, y optó por una «reparación integral». La estrategia proyectada consistió en un plan de acción escalonado que consistiera en el levantamiento y refuerzo de muros, construcción de una bóveda de medio punto rebajado mediante estructura de madera y yeso, y una renovación total de la carpintería. Destaca, además, la inclusión de una medida de seguridad como es la instalación de un pararrayos en la torre tras haberse registrado daños por descargas eléctricas en dos ocasiones previas.

No obstante, cuando el arquitecto revisó la iglesia[9] que se había levantado a finales del siglo XVIII, indicó que el templo no tenía valor artístico alguno, sino que se encontraba al borde de la ruina, por lo que las primeras actuaciones consistieron en demoler elementos deteriorados como arcos y bóvedas, reforzar los pilares y la torre de campanas, así como rehacer de nuevo la fachada que amenazaba ruina. Los planos conservados sobre la iglesia neoclásica muestran una estructura del espacio que Justo Millán no estaba dispuesto a desaprovechar y sobre la cual fue trazando el nuevo templo. La memoria técnica, al detallar el cronograma de actuación, muestra una gestión eminentemente práctica, priorizando la reparación de la nave central y la colocación de la cubierta, para luego descender hacia las dependencias auxiliares como la sacristía, dejando para una fase final las labores en las bóvedas y el pavimento. Este planteamiento denota una clara estrategia de «conservación por fases», característica de los proyectos eclesiásticos decimonónicos, donde la escasez de fondos obligaba a segmentar las intervenciones para asegurar la estanqueidad y seguridad del edificio, incluyendo el apuntalamiento preventivo de las zonas vulnerables a las vibraciones. Asimismo, la propuesta introducía una cláusula de flexibilidad con previsión de imprevistos en el presupuesto, una garantía para evitar la parálisis de la obra por falta de crédito y proteger la inversión del Estado[10].

El proyecto de Justo Millán supuso una ruptura con la tipología predominante en el Reino de Murcia durante la Edad Moderna, caracterizada por la continuidad de esquemas barrocos[11]. En el contexto del historicismo decimonónico, el arquitecto planteó para Las Torres de Cotillas una planta inspirada en las iglesias de peregrinación románicas o catedrales góticas, con girola, aunque desprovista de un transepto marcado. El diseño proponía una iglesia parroquial de tres naves longitudinales articuladas mediante arcos de medio punto y bóvedas de arista reforzadas con arcos fajones. La

9 «Memoria», en Archivo Municipal de Hellín, Fondo Arquitecto Justo Millán, sig. 07.09.01, carpeta «Correspondencia acerca de la reparación de la Parroquia de Las Torres de Cotillas.

10 Íbid.

11 A este respecto conviene consultar el trabajo de RIVAS CARMONA, J., «Las iglesias barrocas de la ciudad de Murcia: consideraciones sobre su significación y arquitectura», Imafronte, nº 19-20, 2007-2008, págs. 395-410, donde son perceptibles todas las pautas oportunas sobre la tradición arquitectónica de los templos murcianos barrocos, sus esquemas, disposiciones y trazados.



Lámina 2. Imagen y templete de Nuestra Señora de la Salceda. 1910.
Fuente: Archivo particular del autor.

cabecera, definida por una girola con arcos abiertos al presbiterio, entroncaba con referentes medievales como los monasterios de Santa María de Veruela y Santa María la Real de Oseira, o las trazas renacentistas presentes en el presbiterio de la catedral de Granada. Cabe destacar que el arquitecto se mostró siempre favorable a levantar arcadas abiertas, como bien proyectó en su diseño para un Panteón de Hombres Ilustres de planta centralizada.

La nave principal, cubierta a dos aguas, alcanzaba una altura de 9,50 metros. La propuesta arquitectónica se caracterizaba por su sobriedad, prescindiendo de una ornamentación escultórica superpuesta. El interés plástico residía en la línea de cornisa, que enfatizaba la longitudinalidad del espacio, y en la sencillez de los capiteles sobre las pilastras adosadas. Asimismo, la configuración de las bóvedas de arista, iluminadas por pequeños ventanales dispuestos en lunetos, generaba un ritmo visual que otorgaba elegancia al interior. La austeridad de los paramentos, completamente encalados, se rompía únicamente mediante una policromía aplicada en la línea de cornisa. Dos

franjas en dorado y azul celeste, cromatismos marianos en honor a la Virgen de la Salceda, recurso, además, recurrente en la arquitectura religiosa de la huerta murciana.

Este diseño que, además, se reforzaba por las tesis desarrolladas durante la última etapa del siglo XIX, viene marcado por la influencia que recibía el culto a la Virgen de la Salceda, originaria de las tierras de la Alcarria, donde se levantaba un monumental complejo conventual franciscano, dotado de una gran iglesia de peregrinación y un Vía Crucis que recorría las zonas aledañas en mitad de una espesa arboleda. Este santuario que, además, poseía una gran capilla repleta de reliquias, se había convertido en un importante centro de peregrinaciones durante toda la Edad Moderna, en torno a la devoción mariana que había acabado arraigando en la antigua Cotillas. Esta influencia pudo dar lugar a la aparición de un Vía Crucis que se distribuía a lo largo de la calle lateral del templo torreño, emulando, si acaso, el estereotipo del santuario levantado entre Tendilla y Peñalver en la provincia de Guadalajara, llegando, en este caso, hasta el camposanto.

Junto a los pormenores del diseño, acompañaba una sucesión de problemas derivados del entendimiento entre los contratistas, el arquitecto y el resto de involucrados, en los que se utilizaban materiales de mala calidad como quedó patente en el pavimento, también se pagaba mal o no se ejecutaban al ritmo deseado las obras de la iglesia. La propia esposa de don José María D'Estoup, doña Amparo Barrio [12], tuvo que intervenir y cartear a don Justo Millán rogándole que pusiera una solución a la torpe y obstaculizada fábrica del templo. Las quejas documentadas denuncian un profundo malestar en la población convirtiendo lo que debía ser una mejora del «culto divino» en una fuente de disgusto. La iglesia se veía terminada con algunos malos resultados que estaban generando controversias como el pavimento realizado en piedra machacada, pero con poco cemento y repleto de desniveles. La sacristía estaba casi levantada en barro y los constructores, ante la labor de la albañilería, ponían el grito en el cielo a través de distintas cartas ante un Justo Millán, desaparecido de la obra. El arquitecto, en un manifiesto hartazgo por esta obra, respondió en una carta al sacerdote que se encomendara a Dios, frente a sus quejas por el acabado [13].

El proyecto, originalmente concebido como una intervención integral tras el diagnóstico de ruina técnica, se vio condicionado por una ejecución que excedió ampliamente los plazos previstos. Tras cuatro años de trabajos, las comunicaciones de 1901 dan cuenta de la concesión de una prórroga de tres meses, subrayando la inestabilidad en el cumplimiento de los hitos temporales. Este retraso cronológico no fue un hecho aislado, sino la consecuencia de una deficiente supervisión de los contratistas, quienes,

12 «Carta de doña Amparo Barrio a Justo Millán, 31 de julio de 1896», en Archivo Municipal de Hellín, Fondo Arquitecto Justo Millán, sig. 07.09.01, carpeta «Correspondencia acerca de la reparación de la Parroquia de Las Torres de Cotillas.

13 Montes Bernárdez, R., Op. Cit., pág. 45.

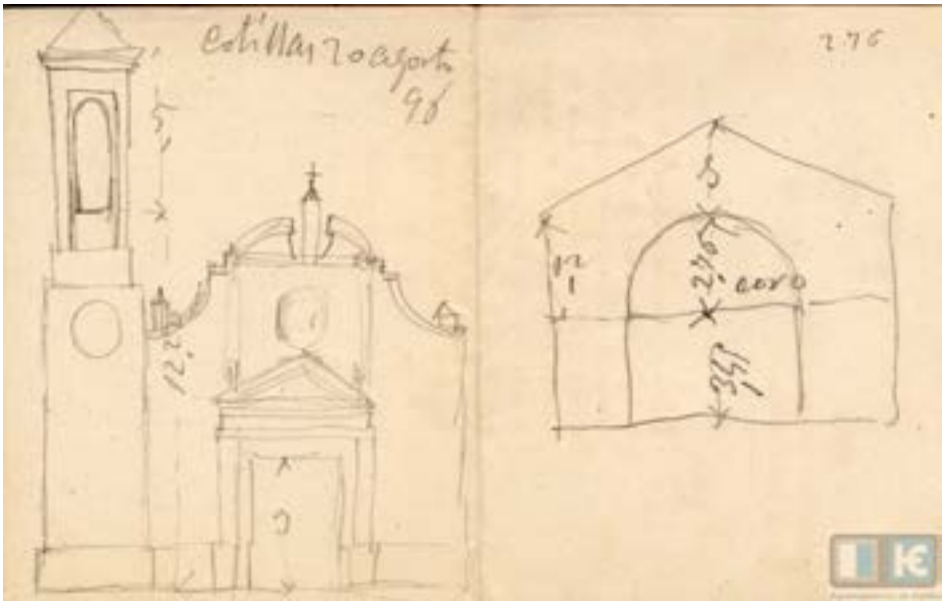


Lámina. 3. Diseño de fachada para el templo de Nuestra Señora de la Salceda. Dibujo de Justo Millán. Fuente: Archivo Municipal de Hellín

según los testimonios, ejecutaban las labores «tarde y mal», contraviniendo el rigor exigido por el pliego de condiciones técnicas. El punto de mayor tensión se localizó en la materialización del pavimento. Las disputas entre responsables de la gestión como Isidro Padilla y Justo Millán, evidencian cómo las decisiones técnicas —como el uso de hormigón hidráulico frente a la «losa del Javalí» prescrita contractualmente— estaban supeditadas a la disponibilidad de capital y al acopio previo de materiales. La persistencia en intentar modificar la ejecución a mitad del proceso no solo generó ineficiencias, sino que supuso un sobrecoste evitable de 400 pesetas, ilustrando la vulnerabilidad presupuestaria del proyecto ante imprevistos técnicos.

El éxito de la obra dependió, de forma determinante, de la intervención de actores locales. La citada correspondencia privada de Amparo Barrio D'Estoup y D. Leandro Sánchez, el párroco, revela el ejercicio de un «control social» sobre la gestión patrimonial. Ante la inoperancia de los mecanismos administrativos para corregir las deficiencias de los contratistas, fueron las figuras locales quienes, apelando a la responsabilidad moral y al mantenimiento del «culto divino», ejercieron la presión necesaria para desbloquear los expedientes. El pavimento del templo fue ejecutado con materiales inadecuados —piedra machacada y cemento de baja calidad—, lo que provocó desniveles superiores a un centímetro por metro cuadrado. Tras concluir los trabajos, la superficie presentó un agrietamiento generalizado, siendo tratada mediante

«riegos» prolongados de agua y cemento para ocultar las fisuras, lo cual derivó en una humedad extrema que ascendía hasta tres o cuatro palmos por los muros.

Se documentó el uso de «casi barro» en elementos constructivos, posteriormente ocultado con un ligero baño de yeso, dejando visibles las maderas de las bovedillas. Ante las advertencias, la respuesta del contratista fue de desdén, instando a recibir la obra en el estado en que se encontrara, sin posibilidad de enmienda. La situación generó una «indignación» generalizada en la población y entre las figuras locales, incluyendo al cura y José María D'Estoup, quien había financiado patrimonio mueble del altar mayor. El altar mayor permanecía en Murcia, retenido bajo la condición de que no sería trasladado hasta que el arquitecto Justo Millán recepcionara la iglesia y regularizara la situación. Para octubre de 1901, la Alcaldía urgía la presencia de D. Justo Millán en el pueblo, coincidiendo con una visita familiar de D. José M. D'Estoup, con el fin de resolver finalmente la situación del emplazamiento del altar mayor y cerrar un expediente que, lejos de ser una mejora, se percibía como una «burla» y una «provocación» al pueblo de Cotillas.

Respecto al mobiliario que había encargado José María D'Estoup, consistente en un altar con templete para la Patrona, sugiere el profesor Rivas Carmona, podrían estar ligados al taller del propio Justo Millán, ya que no sólo actuaba como arquitecto, sino que se ocupaba frecuentemente del diseño del mobiliario, en este caso litúrgico, que iría en el centro del altar mayor como si se tratase de un baldaquino para ser visto en cada uno de sus lados, algo que encajaba completamente con el diseño de girola abierta al presbiterio. Sin embargo, el señor D'Estoup mostraba su disconformidad con que el presbiterio tuviera acceso a través de los arcos de la girola, señalando que:

> *«Resulta mezquino el tránsito que por la espalda le rodea, a más el aire que corre y la falta de educación de gentes del campo hacen tan poco independiente el altar mayor que se ha pensado en tabicar los tres arcos centrales poniendo una puerta en el de la espalda para servicio y que esta quede cubierta por el tabernáculo. Este pensamiento que es el mío, del Sr. Cura y de los principales del pueblo.»* [14]

El arquitecto solucionó el descontento proponiendo la instalación de rejas. Con esto queda constatado que tanto el diseño de la girola abierta como el diseño del templete formaban parte de una concepción conjunta y preconcebida del propio arquitecto. Sin ir más lejos, la capilla del Santísimo sería abierta en el centro de la girola, suponiendo esta una posición en eje con el altar mayor, la nave central y por ende, la puerta de acceso al templo. De esta forma, los fieles podrían adorar al santísimo desde la nave central, visible a través del arco central del presbiterio, reforzando

14 «Carta de don José María D'Estoup a Justo Millán, 4 de diciembre de 1901», en Archivo Municipal de Hellín, Fondo Arquitecto Justo Millán, sig. 07.09.01, carpeta «Correspondencia acerca de la reparación de la Parroquia de Las Torres de Cotillas.

la idea de longitudinalidad, como un eje que desembocaba en el sagrario como fin último de la concepción del templo, por otro lado, visto ya en templos catedralicios donde las capillas inmediatamente detrás del presbiterio albergaban la reserva del Santísimo, por algo se insinúa en este estudio el semblante catedralicio que Justo Millán deseó otorgar en su trazado.

El baldaquino o templete, «tabernáculo» según la correspondencia, realizado a la Virgen de la Salceda, era el único elemento destacado de mobiliario que lucía en aquella iglesia recién terminada. Sin embargo, tampoco fue un capricho del arquitecto sino una línea simbólica que unía constantemente con la potente devoción alcarreña. La Virgen de la Salceda del convento de Tendilla, con apenas unos pocos centímetros de tamaño, se encontraba custodiada en un pequeño templete sostenido por pares de columnas en las esquinas y una cúpula abombada, diseño en el cual se inspiraba el templete encargado para la iglesia de Las Torres. Con esto quedaba constatado que toda la grandeza visible en la tradición secular de aquellos vecinos y devotos de Guadalajara se quería emular de una forma inequívoca en el templo y adorno de la Virgen de la Salceda torreña.

El templo, pese a las tensiones técnicas, los retrasos y las deficiencias denunciadas por los vecinos, se consolidó como un referente arquitectónico de la Restauración en la comarca. La intervención de Justo Millán, aunque lastrada por la ejecución material de los contratistas, logró dotar a Las Torres de Cotillas de una infraestructura religiosa acorde con las aspiraciones devocionales de su burguesía local y la pujanza de la advocación mariana. La combinación de historicismo estilístico, soluciones espaciales de raigambre medieval y la persistencia de los mecenas locales configuró un episodio clave en la arquitectura eclesiástica de finales del siglo XIX en la Región de Murcia. Si en algo hay que hacer especial hincapié, es en el proyecto de fachada que Justo Millán había realizado para el templo, un diseño claramente traído del barroco murciano, una influencia directa de la iglesia parroquial de Santa Eulalia de Murcia, con la silueta sinuosa y elegante, rematando con las sutiles curvas y contra curvas que habían marcado la estética del segundo tercio del siglo XVIII. El mecenazgo continuo de José María D'Estoup y la ubicación de su vivienda familiar en la plaza de Santa Eulalia, podría sugerir sin una base constatable, la explicación a la inclinación por este diseño, sabiendo que no era en absoluto el estilo de fachada que acostumbraba a realizar el arquitecto Justo Millán en los templos que levantaba o reformaba.

Tras la inauguración y consolidación del templo a principios del siglo XX, la iglesia de Nuestra Señora de la Salceda albergó un rico patrimonio mueble e imaginería que configuró su espacio devocional en torno a unas doce capillas. La imagen de la Virgen de la Salceda había sido traída desde los talleres valencianos de Pío Mollar, al igual que el Corazón de Jesús y el Corazón de María que le acompañaban a ambos lados del altar.

La iconografía no respondía a los modelos de la Virgen alcarreña ni en tamaño ni en características formales, sino a un concepto inédito para esta advocación, ideado por la suavidad dulce de la escuela valenciana que, como es sabido, tenía sus modelos y fuentes de inspiración en la pintura y escultura sevillana del siglo XVII, especialmente la derivada de los pinceles de Murillo.

Si analizamos detenidamente los grabados en los que aparece la Virgen de la Salceda de Tendilla, en alguno se deja entrever la existencia de un árbol bajo sus pies. Sin embargo, la iconografía que salió de los talleres de Pío Mollar nada tenía que ver con la Salceda que había sido centro de un gran complejo de peregrinaciones, pues aquella imagen se representaba de pie, con el Niño en el lado contrario y la indumentaria completamente distinta; había que ir más allá y buscar las fuentes de inspiración propias de la escuela valenciana: Murillo y sus distintas versiones de la Virgen con el Niño, generalmente sedentes y dulces. Pero existe un condicionante que conviene tener en cuenta para este estudio: la obra «Historia del Monte Celia de Nuestra Señora de la Salceda» de don Pedro González de Mendoza, arzobispo de Granada. En el interior de su libro tercero aparece un grabado donde, con actitud maternal y amorosa, aparece la Virgen sobre la copa del sauce, asistiendo a los dos caballeros que narra la leyenda de la aparición, mientras que al fondo aparece todo el complejo del monasterio. Al pie del sauce, una inscripción dice lo siguiente: «vuestra hermita [sea] la planta por quien pueda ser Loreto de España la Salzeda[15]».

¿Acaso la Virgen de la Salceda que salió de los talleres de Pío Mollar no es una recreación casi exacta de la Virgen de Loreto, patrona del Aljarafe sevillano? Esa inspiración directa tenía la respuesta en esta obra del arzobispo de Granada, don Pedro González de Mendoza. La identificación de la Virgen de la Salceda como «Loreto de España» va más allá de una simple analogía geográfica y puede entenderse como un proceso de translatio numinis o transferencia de sacralidad. Mediante esta formulación, habitual en la retórica del Siglo de Oro, la estampa devocional presenta el santuario franciscano como uno de los grandes centros de la cristiandad y establece una relación directa entre ambas advocaciones. La taumaturgia, la efectividad intercesora y el prestigio soteriológico asociados a la Santa Casa de Loreto se proyectan e imbuyen directamente en la imagen castellana. Este solapamiento entre ambas devociones se vio facilitado tanto por afinidades etimológicas y topográficas —el asentamiento prodigioso de la divinidad sobre un soporte vegetal, el lauretum italiano frente al salcetum alcarreño— como por la necesidad de ofrecer al fiel un altar doméstico depositario de las mismas virtudes y privilegios espirituales que el célebre santuario transalpino; de ahí que, con buen criterio y profundo sentido de la intelectualidad del arte, el maestro valenciano

15 González de Mendoza, P. (1616) Historia del Monte Celia de Nuestra Señora de la Salceda, Granada: Muñoz impresor de libros. Grabado págs. 324-325.

tuviera en cuenta este aspecto para buscar un referente iconográfico en una escultura que estuviera bajo la advocación de Loreto.

No hay constancia de una escultura o grabado previo a esta imagen, aunque la Salceda ya era la titular del templo cuando se encontraba en el emplazamiento anterior de la antigua Cotillas. Tampoco destaca ni se encuentra referencia alguna en obras murcianas de la época barroca. En la obra de Don José de Villalba y Corcoles, el Pensil del Ave María, en el que hace un recorrido por toda la geografía del viejo Reino de Murcia, analizando una por una las imágenes y representaciones de la Virgen en el año 1730, llama la atención el hecho de que visite numerosas aldeas de escasos habitantes, ermitas recónditas y que prácticamente no se escape ninguna población de su lista; citando cite Molina de Segura, Ceutí, Lorquí, Alguazas, Javalí Viejo o Alcantarilla y que Cotillas no sea ni nombrada. Lleva a pensar que no existía imagen alguna que produjera el interés del autor para plasmarla en su obra mariana. No obstante, a modo de dejar inconclusa esta incógnita cabe afirmar que en los planos de reforma de Justo Millán, el templo primigenio contaba con un nicho en el muro o retablo mayor, desconociendo por completo cual fuera la imagen que presidía el altar mayor.

A pesar de conocer la profundidad de estos tintes iconográficos tan interesantes para entender el propio templo, esta breve etapa de esplendor quedó truncada trágicamente una mañana del mes de agosto de 1936, cuando el templo fue asaltado y saqueado en el contexto del estallido de la Guerra Civil. Las imágenes sagradas, junto con indumentaria textil, enseres y alhajas, fueron sacadas al exterior, saqueadas y otras, pasto de las llamas, mientras los altares y retablos resultaban arrancados de sus paramentos. Las pérdidas fueron documentadas en el inventario parroquial de aquel año, valoradas en unas 225.000 pesetas. El edificio, despojado de su función sagrada, fue incautado y reconvertido en «Casa del Pueblo» de la UGT hasta el final de la contienda. Los daños materiales afectaron gravemente a la estructura arquitectónica proyectada por Justo Millán, destacando especialmente el derribo deliberado de la parte superior del campanario, la pérdida de las campanas y la alteración espacial mediante el levantamiento de tabiques y muros divisorios. Al igual que ocurrió con diversas ermitas de la localidad, como la ermita de la Cruz convertida en barbería, o la de San Pedro en almacén, las cuales se destrozaron e incendiaron también las imágenes y sus ropas, al igual que se desmontaron y destruyeron los altares produciendo daños graves en los edificios[16].

En el inventario de patrimonio destruido se encontraba el templete y la Virgen de la Salceda, titular del templo, de factura valenciana, además de una docena de advocaciones que nunca más volvieron a ocupar sus emplazamientos originales. Entre ellas el Corazón de Jesús y el Corazón de María que flanqueaban el altar mayor, así como un Crucificado, una Virgen de la Fuensanta de la que sobrevivió la efigie

16 FR,AHN,R-87/8 / Averiguaciones realizadas por el Fiscal Instructor de la Causa General de Murcia sobre los hechos delictivos cometidos en Las Torres de Cotillas durante la Guerra Civil. 11/10/1940.

del Niño Jesús, San José, San Antonio, Nuestro Padre Jesús, San Antonio Abad, San Juan Evangelista, la Inmaculada, la Virgen del Carmen, la Virgen de los Dolores, el Cristo Yacente y una Virgen del Rosario de los cuales no existen referencias visuales que pudieran sugerir una valoración artística y patrimonial[17].

El vacío religioso y material provocado por el conflicto bélico comenzó a revertirse a partir de 1940, año en el que la parroquia acometió un nuevo esfuerzo económico para restituir a su titular. Se encargó una nueva imagen de la Virgen de la Salceda al insigne escultor Juan González Moreno, quien basó su creación en la iconografía de la pieza destruida en 1936. Esta nueva efigie, que procesionó por primera vez en octubre de 1941, presentaba una factura muy similar a la anterior, si bien incorporaba los matices y sellos de identidad propios del genio escultórico que comenzaba a fraguar el artista, marcando un hito en la renovación devocional del municipio. La década de los cuarenta se consolidó así como un periodo prolijo en la recuperación del patrimonio escultórico y la restitución de las devociones locales. Junto a la obra de Juan González Moreno, que también recuperó la devoción a la Virgen de los Dolores con una magnífica talla de 1942, otros grandes maestros contribuyeron a llenar el vacío e imaginería del templo: Gregorio Molera talló una Santa Lucía y un San Juan Evangelista, mientras que la devoción a Nuestro Padre Jesús Nazareno fue recuperada hacia 1945 a través de una efigie concebida en los talleres valencianos de José María Ponsoda —concretamente a cargo de uno de sus oficiales, Francisco Martínez Aparicio—. Esta última incorporación supuso, además, un puente directo de continuidad con aquella escuela valenciana del taller de Pío Mollar que, décadas atrás, había nutrido de piezas clave el templo proyectado por Justo Millán.

El proceso de reconstrucción no solo afectó a la imagen titular y a las tallas devocionales, sino que se extendió de forma transversal a la recuperación de los elementos arquitectónicos y urbanísticos que vinculaban el templo con su entorno histórico. La destrucción sufrida durante la contienda dejó secuelas profundas que obligaron a repensar la fisonomía del edificio, integrando los remanentes de la traza decimonónica de Justo Millán con las necesidades litúrgicas de mediados del siglo xx. De este modo, la parroquia de Nuestra Señora de la Salceda logró recomponer su tejido devocional y material, cerrando un ciclo histórico marcado por la ambición modernizadora de la Restauración, la destrucción de la contienda civil y el auge en la recuperación del patrimonio y de las devociones locales.

17 Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Salceda. Inventario de bienes saqueados o destruidos en la contienda Civil. Año 1939.

«Glorias murcianas»: alegorías pictóricas en el Teatro Romea, el Real Casino de Murcia y el santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta de Algezares

«Murcian Glories»: pictorial allegories in the Romea Theatre, the Royal Casino of Murcia and the Sanctuary of Our Lady of Fuensanta of Algezares

¶ José Miguel López Castillo
Universidad de Murcia

Resumen: En el presente trabajo se exponen las principales pinturas decorativas de la ciudad de Murcia que recogieron los elementos que conformaron la identidad de Murcia durante el siglo XIX: los personajes históricos, el paisaje, los tipos populares, el traje regional, las tradiciones o los hitos arquitectónicos más importantes.

Palabras clave: Arte costumbrista; Identidad; Murcia; siglos XIX y XX.

Abstract: This paper presents the main decorative paintings of the city of Murcia that captured the main elements that shaped the identity of Murcia during the 19th century: historical figures, landscape, popular types, regional dress, traditions and the most important architectural landmarks.

Keywords: Costumbrista Art; identity; Murcia; 19th and 20th Centuries.

Introducción

Creación de los elementos identitarios de Murcia durante el siglo XIX

Tras la división provincial de España a principios del siglo XIX, vino el planteamiento de cómo dotar a los nuevos territorios de valores simbólicos e identitarios. Incluso, la nueva denominación para identificar a algunas recién creadas provincias condicionó la asimilación del territorio y su gentilicio. Por este hecho, se produjo una nueva estructura jerárquica del poder con ciudades-capitales iguales, en donde cada una de las cuales era cabeza visible de un territorio similar[1], como, por ejemplo, la nueva provincia de Guadalajara. En materia pictórica, ya se habían realizado algunas representaciones alegóricas de la nación anteriormente en donde las provincias conformaban aquel conglomerado de antiguos reinos. Un ejemplo palmario de las primeras pinturas de los reinos aparece en la *Alegoría de la Monarquía Española* que el veneciano Giambattista Tiepolo pinta en el salón del trono del Palacio Real de Madrid, y es ahí donde quedan figurados los antiguos territorios hispánicos. De esta manera quedaba manifestada la articulación de una unidad, aunque no como personificaciones independientes de los antiguos reinos. Esto es, el imaginario visual de la nación durante el Antiguo Régimen, en la mayoría de ocasiones, quedaba ligado a la historia, avatares e imagen de la monarquía Hispánica y los territorios en los que reinaba. Por tal motivo y dada la singular articulación de España como nación, las representaciones territoriales también tienen que considerarse aquí como tales, pues su evolución en la historia, hasta la actualidad, cobrará un protagonismo preponderante[2].

En el contexto del nacionalismo isabelino, mucho más triunfalista que el que se experimentaría a finales del siglo XIX, se comienzan a exaltar a los héroes patrios como mecanismo para lograr una identificación con los nuevos ideales nacionales. Uno de los personajes históricos preferidos para encuadrarlo con este ideal nacional fue Cristóbal Colón, cuya biografía se difunde en diversos cuadros de historia durante ese periodo. La imagen del descubridor de América, además, se divulga con la presencia en algunas ciudades de un monumento —cabe recordar el de Barcelona por ser el de mayor envergadura—, en cuyos pedestales también aparecen otros personajes importantes que participaron de aquella legendaria hazaña histórica como, por ejemplo, Hernán Cortés[3].

---

1 C. REYERO HERMOSILLA, «No hay todo sin partes. El reconocimiento visual de la provincia en el siglo XIX», en J.M. BARRAJÓN MUÑOZ y J.A. CASTELLANOS LÓPEZ (coords.), *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural.* Madrid, Silex, 2016, p. 255.

2 C. REYERO HERMOSILLA, *Alegoría, nación y libertad: El olimpo constitucional de 1812.* Madrid, Siglo XXI, 2010, pp. 26-27.

3 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. IÑESTA MENA (coord.), *El arte en tiempos de cambios y crisis: y*

Para poder conformar durante este siglo no solo la identidad nacional, sino también la de las nuevas demarcaciones políticas de España en provincias, fue necesario saber sobre qué cimentarla y sobre qué interesaba que estuviera construida, en función a su cultura, idiosincrasia, arte, historia…, pero también se debía determinar quiénes la construyeron. Para este cometido, doctos y estudiosos comenzaron a idear un imaginario colectivo para cada territorio. Diversos euritos murcianos —Javier Fuentes y Ponte, Andrés Baquero Almansa, José Martínez Tornel, Pedro Díaz Cassou, entre otros —, basándose en estos preceptos, se unieron a esta corriente y vieron que para la política estaba Floridablanca, para las letras Saavedra Fajardo mientras que para las artes Salzillo, y de este modo comenzaron a vertebrar la genealogía cultural e identitaria de este territorio del Levante por medio de algunos de sus personajes más ilustres[4]. Esta fue una de las formas de interpretar y redescubrir el pasado mediante los héroes, hazañas o figuras célebres, señalando los méritos y la diferencia, en este caso de la provincia de Murcia, pues en el devenir del progreso decimonónico se instaba, en un primer caso, a una unidad territorial, espiritual y cultural, y en un segundo término, se intentaba definir durante esta centuria la personalidad y la singularidad del pueblo[5]. Así mismo, el propio pueblo quedaba representado por medio de los tipos populares, el traje regional, las tradiciones, los ritos ancestrales[6] o el propio paisaje de la Huerta de Murcia, todo contemplado desde un punto de vista cultural.

El nuevo aparato alegórico del Estado moderno también conforma un discurso visual basado en la Antigüedad. El apasionamiento hacia la mujer que se vive durante el siglo XIX permite caracterizar a las provincias y a la nación como un ser vivo[7]. Es así como en el Romanticismo se acuñan unos arquetipos femeninos por medio de

otros estudios sobre Extremadura. Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2011, p. 35.

4 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, Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia, 2005, p. 44.

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

6 No se debe olvidar que durante la Restauración en España también se produce un importante renacimiento religioso, ya promulgado en ese momento por las élites dominantes. Y Murcia no queda al margen del resto del país. Durante la segunda mitad del siglo XIX se experimenta una explosión de piedad personal, una forma de espiritualidad que paga tributo al individualismo romántico, polifacética, sencilla, asequible y cargada de emoción. De este modo, las festividades religiosas tienen en este momento una notable resonancia, en este caso la Semana Santa es la que se lleva la primacía y en la que se conserva el esplendor procesional. Véase: 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, Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia, 2004, pp. 57-86.

7 C. REYERO, *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1870.* Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2015, pp. 45-65.

las artes y la literatura [8]. En estos nuevos modelos, basados en ejemplos de alegóricas clásicas mezclados con las colecciones de tipos populares que derivaron de la de Cano y Olmedilla [9], aparecen mujeres, esencialmente, y hombres vestidos a la usanza tradicional de cada territorio, actuando en muchas ocasiones como alegorías representativas de cada provincia. Conviene recordar a este respecto una de las grandes empresas literarias del periodo de la Restauración borbónica, *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas* (1872-1873) de Miguel Guijarro, donde cada tipo popular femenino viene a identificar a su provincia mediante el traje regional. En este caso, la obra presenta una lámina realizada por el pintor oriolano Joaquín Agrasot, titulada *Labradora de la huerta,* que responde a una representación femenina que, además, actuaría como una alegoría representativa de la provincia de Murcia por ir vestida al modo regional [10]. Poco después, también surge otra obra literaria de similares características, *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881), editada por Faustina Sáez de Melgar, en la que nuevamente se representa a otro tipo popular femenino como la representación personificada del territorio. Este último grabado es realizado por el dibujante y litógrafo barcelonés Eusebio Planas y Franqueza [11]. La prensa ilustrada de este periodo, además, publica numerosas láminas, algunas de ellas son reinterpretaciones de los ya citados y otros *ex novo,* de tipos populares que acompañan a textos que hacen referencia a la historia, las costumbres o idiosincrasia de cada provincia.

Así mismo, el propio paisaje que conforma la comarca conocida como Huerta de Murcia ha quedado durante el ochocientos como un entorno natural y cultural representativo de la provincia, pues desde época medieval ha sido exaltado por literatos, poetas y, en tiempos recientes, por artistas, como uno de los entornos naturales que identifican a las provincias levantinas. Es por estas razones que durante esta centuria la huerta murciana pasa a conformar el nomenclátor de elementos identitarios en cuanto a representaciones artísticas y de carácter alegórico. De ahí que muchos pintores, dibujantes o fotógrafos del Costumbrismo tomaran como fuente de inspiración este elemento como algo propio de su idiosincrasia. Además de un nutrido

8 J.M. JOVER ZAMORA, G. GÓMEZ-FERRER y J.P. FUSI AIZPÚRUA, *España: sociedad, política y civilización (siglos XIX-XX).* Madrid, Ediciones Debate, 2001, p. 96.

9 J. DE LA CRUZ CANO Y OLMEDILLA, *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehenden todos los de sus dominios.* Madrid, Casa de M. Copín, 1777.

10 Véase: J.M. LÓPEZ CASTILLO, «Las provincias españolas bajo la apariencia femenina: un ejemplo de la representación de las identidades territoriales durante la segunda mitad del siglo XIX». *De Arte: revista de Historia del Arte* nº18 (2019), pp. 157-172.

11 J.M. LÓPEZ CASTILLO, «La identidad de los murcianos en el siglo XIX», en C. BELDA NAVARRO y J. HERNÁNDEZ FRANCO (coords.), *Cosas dignas de memoria.* Murcia, Fundación Cajamurcia, 2025, pp. 138-139.

número de pinturas y fotografías de esta corriente[12], el paisaje también se utiliza en estos momentos como componente simbólico que exalta los valores murcianos. En la obra ilustrada *Mapas generales,* de la segunda mitad del siglo XIX, aparecen unos encabezados que son claramente alegorías de todas las provincias españolas representadas en esta especie de atlas. Además de llevar en el centro el escudo de la capital de la provincia y otras figuras clásica que representan a las Artes, la Industria o las Letras, se exhibe lo más característico de cada territorio. Todas llevan sendos tipos populares, femenino y masculino, que encuadran el escudo, pero en el caso de la representación murciana, titulada *Murcia (Provincia),* aparece figurada la huerta por medio de unas altas palmeras de amplios penachos[13].

Después de los próceres provinciales, los tipos populares, el traje regional y el paisaje murciano otro elemento fundamental que ha servido para vertebrar el imaginario simbólico de Murcia ha sido uno de sus hitos arquitectónicos más importantes: la torre de su catedral. Desde su culminación en el año 1792, es el emblema no solo de la ciudad y la diócesis de Cartagena, sino también el de toda la provincia. Durante la Edad Contemporánea, tanto literatos, poetas o artistas han considerado a esta singular obra como uno de los hitos de la arquitectura provincial más sobresaliente, no solo como un elemento artístico, sino como otro de los factores que ha vertebrado la identidad de Murcia durante todo el siglo XIX hasta nuestros días. Desde esos momentos, la torre de la catedral ha sido representada en multitud de ocasiones en obras artísticas: pinturas, fotografías, grabados, postales, propaganda comercial, etc. Indudablemente, esta divisa pétrea es la que más ha identificado a Murcia desde el siglo XIX gracias al impacto difusivo que ha tenido no solo en el arte, sino también desde la literatura o la prensa. Pero no únicamente desde miras regionales o nacionales, sino también desde el ámbito internacional[14]. Además de las obras que a continuación se tratarán, el dibujo titulado *Alegoría de Murcia,* del pintor Antonio Meseguer, el cual vino a ilustrar la obra del poeta vallisoletano José Zorrilla titulada *De Murcia al cielo* (1888), también se puede considerar como una representación alegórica en la que Meseguer añade la huerta, los tipos populares o la torre de la catedral[15].

---

12 Recuérdese las obras de los pintores murcianos José María Sobejano, Adolfo Rubio, Manuel Picolo, Enrique Atalaya, José María Alarcón, Antonio Gil Montejano, Inocencio Medina Vera, entre otros, y los fotógrafos Jean Laurent o Juan Almagro. En todas estas obras de carácter costumbrista, la huerta pasa a tener una especial relevancia desde el punto de vista cultural e identitario.

13 Véase: J.M. LÓPEZ CASTILLO, ««… en la murciana huerta»: representación y evocación de un paisaje de oasis español». *Anales de Historia del Arte* nº31 (2021), pp. 283-309.

14 Véase: J.M. LÓPEZ CASTILLO, «La torre de la catedral de Murcia en los imaginarios colectivos del siglo XIX», en R. EZQUERRO JIMÉNEZ y A.C. RODRÍGUEZ GUERRA (eds.), *El mundo hispánico a debate: enfoques, interdisciplinariedad y humanidades digitales.* León, Universidad de León, 2022, pp. 139-155.

15 J.M. LÓPEZ CASTILLO, «La identidad de los murcianos…», ob. cit., p. 143.

Las pinturas alegóricas en el Teatro Romea y el Real Casino de Murcia

La pintura decorativa de este periodo incorpora en su temática como recurso identitario y alegórico todos los elementos que se han señalado anteriormente, especialmente el paisaje y el tipo popular, como los más identificativos del territorio. Es de las manifestaciones plásticas que más acentúan la relación entre los aspectos costumbristas y el arte[16]. Dos ejemplos destacables por su especial significancia se ubican en sendos edificios memorables para la ciudad de Murcia: el Teatro Romea y el Real Casino de Murcia. En el primero, destacan las decoraciones alegóricas basadas en el paisaje, el tipo popular femenino como alegoría clásica y la torre de la catedral. En el segundo se exaltan de manera explícita a los próceres murcianos. La primera obra la realiza el pintor Antonio de la Torre con la colaboración de otro de los más destacados pintores de finales del Costumbrismo murciano, Inocencio Medina Vera, y es la definitiva decoración que tras el tercer incendio del inmueble corona el techo del gran patio de butacas desde el año 1900 (lám. 1)[17]. Esta decoración se podría dividir en tres registros. El primero, se corresponde con una escena central en la que, al modo clásico, se representa a una alegoría exaltadora de las artes escénicas. En el espacio que ocupa el amplio celaje, aparece un grupo de figuras femeninas donde visualmente están los símbolos que se identifican con la alegoría como son las máscaras de la comedia y la tragedia, la lira, los pequeños amorcillos y las musas. En ese grupo central, los amorcillos sujetan el busto del actor nacido en Murcia que da el nombre definitivo al teatro, Julián Romea Yanguas (1813-1868)[18].

La segunda parte, que sería la más interesante por la temática que se trata en este trabajo, corresponde a la representación de una alegoría de Murcia. Esta escena ocupa el registro inferior medio izquierdo, y quedan figurados tres de los elementos identitarios más utilizados durante esta centuria: la huerta y la torre de la catedral como telón de fondo, y el tipo popular, en este caso femenino. Si en la parte central aparecen las figuras femeninas clásicas, en este sector las tres mujeres vestidas con el traje regional vienen a actuar de la misma manera que las anteriores. Las musas significan el mundo de la escena, mientras que los tres tipos populares femeninos representarían a la propia ciudad, su huerta y las tradiciones más ancestrales, es decir,

16 M.A. GUTIÉRREZ GARCÍA y M.I. DURANTE ASENSIO (dirs.), *El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente.* Murcia, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2009, p. 51.

17 M. PÁEZ BURRUEZO, *Un ciclo pictórico regional. Murcia 1800-1930.* Murcia, Pictografía, 2012, p. 124.

18 Durante la visita de la reina Isabel II, junto al rey consorte, Francisco de Asís de Borbón, la infanta Isabel y el príncipe de Asturias, el futuro Alfonso XII, en octubre de 1862 es inaugurado el nuevo teatro para la ciudad de Murcia, el cual se nombró en aquel momento como Teatro de los Infantes, aunque posteriormente pasaría a llamarse con otros nombres hasta llegar al definitivo de Romea.



Lámina 1. ANTONIO DE LA TORRE e INOCENCIO MEDINA VERA.
Techo del Teatro Romea (detalle), 1900. Foto: Joaquín Zamora. Teatro Romea de Murcia.

todo lo relacionado con el acervo murciano. Por último, la tercera y última parte de esta alegoría quedaría distribuida alrededor de toda la obra principal, y tiene que ver con la representación de los retratos de los más destacados literatos o dramaturgos del panorama español.

Muy parecida a la anterior, aunque de unos años atrás, pues fue la ganadora del concurso convocado en 1880 para decorar el techo del teatro tras el segundo incendio, se conserva el boceto realizado por el pintor Manuel Picolo López. En este, en un amplio celaje sobre el que se intuye de fondo la catedral de Murcia, aparecen diversos personajes centrados sobre un balaustre de resulta perspectiva. El eje central de la composición lo marca una matrona que simboliza una alegoría de Murcia, sobre una cartela que hace alusión al nombre del teatro, Romea, portando en su mano derecha una corona de laurel bajo la que están representados los personajes ilustres o, como también se las denominó en aquel momento, las «glorias murcianas» de la provincia como el pintor Nicolás Villacis, el licenciado Francisco Cascales, el conde de Floridablanca o Jacobo de las Leyes. La matrona apoya su mano izquierda sobre el escudo de la ciudad, al tiempo que, y esto es lo que interesa señalar, esta representa

una alegoría de la huerta personificada, nuevamente, por otra figura femenina vestida con la indumentaria tradicional con un cesto de flores y frutos[19].

En otras pinturas alegóricas, como es el caso de la que decora el salón de baile de Casino de Murcia, también aparece cierta complacencia barroca y romántica por las representaciones de paisajes exóticos, los cuales crean un seductor ambiente festivo de deslumbrante teatralidad escenográfica[20]. En este caso concreto, interesa tratar no el tema central que decora este suntuoso espacio, pues su temática paisajística intenta recrear precisamente una pintura decorativa y alegórica que, por medio del paisaje, pretende representar a los cuatro continentes: África, América, Asia y Europa. Asimismo, al modo clásico, también se debía dar cabida en las alegorías de esta decoración a grupos que representasen a la Música y la Danza, acompañados por ornamentaciones florales, guirnaldas y balaustradas. Pero la temática que la directiva del casino idea para enriquecer este salón también debía contener las cuatro artes liberales encarnadas por cuatro matronas clásicas que aludiesen a la Arquitectura, la Pintura, la Escultura y la Música.

En la Murcia de la segunda mitad del siglo XIX, dentro de un contexto en el que la aristocracia y burguesía local parece tener una saneada economía, se experimentan los primeros homenajes a los grandes próceres murcianos y, además, todo esto viene acompañado de una gran actividad cultural (Juegos Florales, exposiciones, recitales poéticos, publicaciones sobre biografías de los personajes ilustres, entre otras más actividades), y es así como surge la pintura decorativa que se trata a continuación. Por tales motivos, la alta sociedad murciana demanda un espacio que esté acorde a sus nuevas necesidades, por lo que se quiere enriquecer aún más el edificio que da cabida a este estrato social. Así, en 1875 la junta directa del Casino de Murcia quiere decorar de manera deslumbrante su gran salón de baile. Para llevar los trabajos decorativos se propone al pintor catalán afincado en Murcia Manuel Sanmiguel[21], quien finalmente sería el encargado de ejecutar el trabajo, poniéndole la condición que debía estar finalizado para los Juegos Florales de 1876. Además de Sanmiguel, también intervine

19 M.E. GUTIÉRREZ GARCÍA y M.I. DURANTE ASENSIO (dirs.), ob. cit., p. 397.

20 J. PÉREZ ROJAS, «1805-1930: un tiempo de estancamiento y evolución. Arquitectura y Urbanismo», en F. CHACHÓN JIMÉNEZ; A. SEGADO DEL OLMO; M.M. AYALA JUAN; F. FLORES ARROYUELO; J.L. GONZÁLEZ ORTIZ y C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL (dirs. y coords.), *Historia de la Región Murciana.* Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, pp. 181-243.

21 Este reconocido artista trabaja, además, en las decoraciones de otros edificios importantes de la provincia de la misma tipología, como en la decoración del techo del Teatro Vicó de Jumilla. Véase: S. SANTOS GÓMEZ, M. SAN ANDRÉS MOYA y R. CHÉRCOLES ASENSIO, «La pintura del techo del Teatro Vicó de Jumilla (Murcia). Estudio histórico y material». *Ge-conservación* nº16 (2019), pp. 106-118.

de manera considerable otro segundo artista, un pintor murciano de prestigio ya reconocido en aquellos años como lo era el ya citado pintor Manuel Picolo [22].

A Picolo [23] es quien se le atribuye, en parte, la pintura del recubrimiento del techo que consta de los dos grandes grupos alegóricos de la Música y la Danza que aparecen en los extremos, mientras que Sanmiguel completaría el resto de la obra. De la parte pintada por este último artista interesa destacar la temática de esta, pues responde a las premisas identitarias que se comenzaban a mostrar en diversas representaciones plásticas de la segunda mitad del ochocientos: los próceres provinciales. En las cuatro esquinas, cual pechinas de una cúpula, quedan enmarcados en cornucopias pintadas cuatro retratos de personajes de Murcia relacionados con el arte, la escena y la política [24], a saber, Francisco Salzillo y Alcaraz (1707-1783), principal exponente de la escultura religiosa española del siglo XVIII (lám. 2), y el pintor del Siglo de Oro Nicolás Villacis (1616-1694). Mientras que Julián Romea Yanguas representa el mundo del teatro y ocupa uno de los tondos, en otro óvalo aparece el político más destacado del siglo XVIII, secretario de Estado del rey Carlos III, José Moñino y Redondo (lám. 2), conde de Floridablanca (1728-1808).

22 L. MADRID, «Los ilustres murcianos del salón de baile del Casino», *Revista Cultural del Real Casino de Murcia,* https://www.rcmagazine.es/los-ilustres-murcianos-del-salon-de-baile-del-casino/ (21 de mayo de 2026).

23 Manuel Picolo también interviene en las decoraciones pictóricas de otras estancias del Casino, como el salón del café y dos estancias adyacentes a este, el salón de tertulia y el salón del tresillo. En 1880, Picolo realiza para estos espacios la decoración de tres grandes alegorías: para el salón del café una decoración alegórica del té y el café, para el salón del tresillo la Fortuna y en el salón de la tertulia quedaron representadas las alegorías de las Artes y el Comercio. J.C. CARTAGENA SEVILLA, «Los orígenes del Real Casino de Murcia», en J.J. GARCÍA HOURCADE, E. CASTAÑO RUIZ, R. FRESNEDA COLLADO y J.C. CARTAGENA SEVILLA, *Edificios con historia.* Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2015, pp. 85-126.

24 M.L. LÓPEZ MARTÍNEZ, «Restauración de los lienzos del salón de baile del Real Casino de Murcia por ASOARTE», *La Hornacina,* https://www.lahornacina.com/dossiermurcia7.htm (20 de mayo de 2026).



Lámina 2. MANUEL SANMIGUEL. Detalle dos medallones del techo del salón de baile del Real Casino de Murcia (Salzillo y Floridablanca), 1876.
Foto: Juan Cánovas. Revista Cultural del Real Casino de Murcia.

De entre las figuras más destacadas que se recuperaron del pasado histórico de Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX, como se ha señalado al inicio de este trabajo, Francisco Salzillo es uno de los más exaltados en este periodo. Coincidiendo con la conmemoración del primer centenario de su muerte, los principales literatos de Murcia como Javier Fuentes y Ponte, Andrés Baquero Almasa, Ricardo Sánchez Madrigal, Pedro Díaz Cassou, el conde de Roche, José Martínez Tornel, José María Ibáñez García o Isidoro de la Cierva ya en las primeras décadas del siglo XX, entre otros tantos, vertebran la biografía del más insigne imaginero de este territorio hasta ese momento. Además, se difunden sobremanera en la prensa las obras más icónicas de Salzillo, las de la procesión del Viernes Santo murciano, lo que deriva en un inmenso interés por la Semana Santa de Murcia en el resto de España[25]. También el escritor y diplomático Diego Saavedra Fajardo (1584-1648) es el segundo personaje que fue redescubierto para la sociedad murciana en ese momento al conmemorarse el tercer

25 Véase: J.M. LÓPEZ CASTILLO, *Murcia en el imaginario de la nación española de la Restauración: la construcción de una identidad local y regional* (tesis doctoral). Universidad de Murcia, Murcia, 2023.

centenario de su nacimiento [26]. Con motivo de los fastos realizados para ambos próceres hubo numerosos actos como veladas poéticas, juegos florales, exposiciones artísticas [27], adornos urbanos, levantamientos de monumentos, etc., amén de numerosos textos publicados en obras, revistas y prensa sobre sus biografías.

En el mismo Casino de Murcia existen cuatro cuadros realizados en torno a 1893 por otro de los grandes pintores del Costumbrismo murciano, Obdulio Miralles, que representan la alegoría de las cuatro estaciones y que actualmente se pueden contemplar en la sala de armas de dicho inmueble. Miralles, en un homenaje a su tierra en clave costumbrista, recurre como muchos pintores de esta centuria a la tradición pictórica del pasado para representar los momentos del año por medio de la figura femenina, pero también recoge en estas obras las distintas clases sociales. Aquí se hace uso nuevamente del tipo popular como alegoría. La alegoría de *La Primavera* es representada por medio de un tipo femenino que define a las clases acomodadas de Murcia, siendo la única que hace referencia a este estrato social. Las otras tres alegorías quedan identificadas con las clases medias y populares de la provincia. *El Verano* es representado por una joven con una indumentaria de clase media/popular, pues viste a la moda internacional que en casi todas partes de Europa se usaba, salvo por el pañuelo de Manila que es la prenda que le añade el color castizo de lo español. Por su parte, *El Otoño* es el tipo femenino genuinamente murciano, ya que aparece vestida con el traje regional: refajo listado bordado en lanas o sedas de colores, pañuelo de seda adamascado, armador, camisa de manga larga y esparteñas. Para representar la estación más fría del año, *El Invierno,* Miralles traslada al espectador a los tipos populares femeninos del interior de la provincia, o más bien a los de otras provincias más relacionadas con el campo y con climas más fríos como la vecina Albacete, donde viste prendas con tejidos más gruesos y aparece más tapada, lo que la relacionada con el tipo genuinamente pastoril que ya había sido difundido en las colecciones de grabados de Cano y Olmedilla, Antonio Rodríguez, Juan Carrafa y José Ribelles, entre otras [28].

---

26 Véase: A. HERNÁNDEZ VICENTE, «Don Diego Saavedra Fajardo: actos y festejos en la ciudad de Murcia por el tercer aniversario de su nacimiento», en M.M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ (eds.), *«Yngenio et arte»: elogio, fama y fortuna de la memoria del artista.* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2018, pp. 376-395; J.M. LÓPEZ CASTILLO, *Murcia en el imaginario…,* ob. cit.

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

28 M.L. LÓPEZ MARTÍNEZ, «Obdulio Miralles: alegorías de las Cuatro Estaciones», *La Revista Cultural del Real Casino de Murcia,* https://www.rcmagazine.es/obdulio-miralles-alegoria-de-las-cuatro-estaciones/ (20 de mayo de 2026).

La decoración pictórica de cúpula del santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta de Algezares (Murcia)

Antes de avanzar en este epígrafe, es necesario señalar que ya se han realizado diversos estudios que han nutrido considerablemente a la historiografía murciana sobre la historia del santuario de la Fuensanta, la imagen de la patrona de Murcia [29], patronazgo, culto, devoción [30], rogativas, romerías [31], etc. En la actualidad, se cuentan con investigaciones que incluyen trabajos sobre los orígenes, evolución y avatares del templo [32], como también sobre la reconstrucción del santuario tras la Guerra Civil [33]. En el presente subapartado tampoco se pretende realizar un estudio dedicado a la biografía y obras del pintor Pedro Flores, pues sobre estos asuntos ya existe también una nutrida historiografía [34]. Definitivamente, lo que se quiere testimoniar es la gran aportación que el pintor murciano, uno de los más importantes e internacionales de la Murcia de la primera mitad del siglo xx, ha dado en materia de pintura alegórica a la capital del Segura, pues la temática que plasma en la cúpula de este templo aglutina en sí misma, de manera conjunta y unitaria, todos los preceptos decimonónicos sobre la identidad murciana

29 Véase: J.A. DE LA RIVA, *Historia de Nuestra Señora de la Fuensanta de Murcia.* Murcia, ed. fac. de *El Diario*; J. VILLALVA y CORCOLES, «Pensil del Ave María. Historia sagrada de las imágenes de María Santísima». *Revista Murciana de Antropología* nº9 (2002 ed. fac.), pp. 1-2018; J. FUENTES y PONTE, *Ligeros apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen.* Murcia, Imprenta de *El Diario,* 1885; G. RAMALLO ASENSIO, «La imagen y legendaria, de aparición o factura milagrosa. Imágenes con vida. Imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco», en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *La catedral guía mental y espiritual de la Europa barroca católica.* Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 37-102.

30 Véase: J.M. LOZANO PÉREZ, *Ntra. Sra. de la Fuensanta Patrona de Murcia. Crónica documentada de su antiguo culto y devoción.* Murcia, Corte de Ntra. Sra. de la Fuensanta, 2015.

31 Véase: J.M. ANTÓN HURTADO, *De la Virgen de la Arrixaca a la Virgen de la Fuensanta.* Murcia, Universidad de Murcia, 1996.

32 Véase: J. FUENTES y PONTE, *España Mariana. Provincia de Murcia.* Murcia, Diego Marín, 2014 (ed. fac.); J. BALLESTER, *La Virgen de la Fuensanta y su santuario del monte.* Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1972; M.C. DE LA PEÑA VELASCO, *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785.* Murcia, Asamblea Regional, 1992; A. PÉREZ CRESPO, *La Virgen de la Fuen Santa, Patrona de Murcia.* Murcia, Amigos de Mursiya, 2005; M. MUÑOZ CLARES, «Para ser leído. Para ser contado. (Ciclos iconográficos en los santuarios murcianos)». *Imafronte* nº19-20 (2008), pp. 253-271; S. ALMANSA (coord.), *Fuensanta. La Virgen Patrona de Murcia.* Murcia, Fundación Caja Mediterráneo, 2017.

33 Véase: M.D. PIÑERA AYALA, «El legado de Juan González Moreno en la restauración del santuario de la Fuensanta. Un templo renovado». *Murgetana* nº149 (2023), pp. 211-232; M. LÓPEZ ALCÁZAR, «La reconstrucción del santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta de Murcia (1939-1962)». *Cangilón* nº42 (2025), pp. 123-136.

34 Véase: M. PÁEZ BURRUEZO, «Pintura», en F. CHACÓN JIMÉNEZ, A. SEGADO DEL OLMO, M.M. AYALA JUAN, F. FLORES ARROYUELO, J.L. GONZÁLEZ ORTIZ y C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL (dirs. y coords.), *Historia de la Región Murciana* Tomo X. Murcia, Ediciones Mediterráneo S.A., 1980, pp. 327-363; M. PÁEZ BURRUEZO, *Un ciclo pictórico regional…,* ob. cit.; J.M. HERVÁS AVILÉS, *Pedro Flores entre la Generación del 27 y la Escuela de París.* Murcia, Consejería de Cultura y Educación y Cajamurcia, 1997; *Obras y recuerdos de un artista en París: Pedro Flores. Las costumbres murcianas* (Catálogo). Murcia, 2021.

que artistas y literatos del Costumbrismo desarrollaron durante ese siglo y en multitud de obras.

Sin ahondar en toda la información que recoge la bibliografía sobre la reconstrucción —arquitectura, escultura y decoración— del santuario de la Fuensanta tras la Guerra Civil, es preciso partir del año 1946 para establecer, dentro del mandato de la primera junta que se creó en 1939 para la restauración del santuario, la génesis de lo que más tarde realizaría Pedro Flores. El 15 de agosto de ese año, se hace público un primer concurso para la decoración pictórica de la cúpula del templo, según lo que la junta había acordado el 10 de ese mismo mes. El certamen se dirige a artistas españoles con unas condiciones específicas que vienen resueltas en ocho puntos. Según lo dispuesto en estas normas, los autores deben tener en cuenta que la pintura ha de realizarse al fresco, teniendo como tema obligatorio la imagen de la Virgen de la Fuensanta, su patronazgo sobre Murcia y su vega. Así pues, queda establecido en la normativa cómo se debían presentar los bocetos, el tamaño, el acompañamiento de una memoria, con un presupuesto no superior a 40.000 pesetas y el plazo de presentación de propuestas [35]. Sin llegar a resolverse el asunto de la pintura para la cúpula durante este primer proceso restaurador, y tras varios acontecimientos, en mayo de 1950 se disuelve la primera comisión y en junio de ese mismo año el que es considerado uno de los personajes más importantes de la restauración del santuario de la Fuensanta, el vicario de la diócesis Juan de Dios Balibrea Matás, propone constituir una nueva para seguir con la labor que José Alegría Nicolás había iniciado al finalizar la guerra. Poco después es cuando se hace público el nuevo concurso para la restauración y ornato del interior del templo, ganándolo los arquitectos Eugenio Bañón y Damián García Palacios bajo la dirección artística del escultor Juan González Moreno [36], figura fundamental para comprender el aspecto que actualmente presenta el santuario y para que Pedro Flores, amigo del imaginero murciano, fuese quien se encargase de la decoración pictórica. José Ródenas, otro gran amigo de Pedro Flores y mecenas del arte, constituye el otro eslabón fundamental para que el artista murciano fuese designado como autor de las pinturas del santuario de la Fuensanta [37].

En la documentación de los fondos del escultor que se conserva en el Archivo General de la Región de Murcia queda confirmado que González Moreno también influye en la decisión de elegir el pintor para los frescos de la cúpula. En un pequeño cuaderno a modo de diario en el que González Moreno anota todas las visitas que

35 *La Verdad:* 15 de agosto de 1946.

36 J. BALLESTER, ob. cit, p. 101.

37 D. VIGUERAS MARÍN-BALDO, «Pedro Flores y las Costumbres Murcianas. Correspondencia entre Pedro Flores y José Ródenas», en *Obras y recuerdos de un artista en París: Pedro Flores. Las costumbres murcianas* (Catálogo). Murcia, 2021, p. 9

realiza casi a diario al santuario durante todo el proceso, señala que el 23 de enero de 1960 le acompaña Pedro Flores para ver la cúpula. Seguidamente, advierte al respecto de la propuesta de Flores como autor de los frescos de la cúpula que *«[…] lo cierto es que en la Junta ha caído bien el que Perico pinte la cúpula, […] para mí es un quebradero de cabeza, aunque de todos los pintores murcianos a este lo veo más preparado, sobre todo porque sabe entonar el color, y tiene más imaginación […]».* Además, González Moreno aclara en ese documento que Bartolomé Bernal Gallego, otro de los grandes promotores junto a Juan de Dios Balibrea de la reconstrucción del santuario, quiere que la parte decorativa, escultórica y pictórica estén completadas al mismo tiempo [38].

Una vez que Pedro Flores realiza esta primera visita, comienza de inmediato con los trabajos para elaborar un primer boceto. Tras haber estado en Murcia durante un tiempo y estudiar el espacio que debía pintar, durante su vuelta a París pasa por Madrid y visita en varias ocasiones la iglesia de San Antonio de la Florida, donde se inspirará para la realización de la cúpula de Fuensanta en los frescos del *Milagro de San Antonio* que Francisco de Goya resolvió para la cúpula de este templo en 1798, *«¡Que es poeta en lo bellísimo de pintura!... ¡Qué genio el de don Francisco!».* Una vez en París, en marzo de 1960, Flores le remite a Juan González Moreno el primer boceto. En este, el artista ya propone la temática que pretende desarrollar en la obra, *«como verás, he querido hacer una evocación de la romería, metiendo como homenaje a la Virgen […]».* En esta alegoría que Flores plantea, vienen ya resueltos todos los elementos identitarios que, como se ha visto, habían sido trabajados en otras pinturas del siglo anterior, pues la Virgen de la Fuensanta debía quedar arropada por lo más característico de la esencia murciana: las tradiciones y costumbres, representadas por la propia romería, los auroros y la Semana Santa; pero también por los hombres ilustres de la provincia con la presencia de Salzillo, Floridablanca, Saavedra Fajardo, Villacis, Belluga, Cascales…; y como no los tipos populares, el paisaje de la huerta y el entorno serrano y, dentro de este, los hitos arquitectónicos más sobresalientes como eran la torre de la catedral y el propio santuario. En este primer boceto, según le plantea a su amigo escultor, el paisaje aún quedaba idealizado, pues estaba a la espera de que le enviasen documentos gráficos para poder interpretarlo de manera correcta. Según Flores, para abaratar el importe de su trabajo, la decoración sería al plástico, ya que *«una vez seca se puede lavar sin alterarse»,* puesto que la realización al fresco suponía mucha mayor complicación al tener que necesitar ayuda constante de albañiles. Los honorarios que el pintor propone a la junta por el trabajo que realizaría en la cúpula fueron de 325.000 pesetas, justificando que el pintor madrileño Eduardo Vicente

38 Archivo General de la Región de Murcia (AGRM). Signatura FM,11571/217.

acababa de hacer una decoración para una iglesia y había cobrado 400.000 pesetas, *«ya ves que soy más barato»,* alegaba Flores a su amigo González Moreno [39].

Si hay algo que ha definido las pinturas de Pedro Flores es el estilo propio que desarrolla durante toda su carrera. Ese estilo queda inserto tanto en la cúpula, como en la pintura para el coro del santuario de la Fuensanta. Al parecer, el primer boceto de la cúpula no termina de convencer a González Moreno y los miembros de la comisión, pues en otra carta remitida al director artístico, Flores se lamenta de que lo considerasen con cierta frialdad [40]. El pintor afirma a este respecto de que lo que él proyecta en dicho boceto adolece de mucho realismo, pero *«[…] en mis trabajos yo comienzo por no quererme engañar, y partiendo de una realidad, fantasear, arreglar y amañarla de manera que quede de un realismo mágico y sustancial, es decir, un Pedro Flores».* El propio artista justifica y ratifica su forma y estilo de trabajar, sin pretender hacer una pintura propia del Realismo decimonónico. Al mismo tiempo, aclara que lo tiene todo calculado, pues ha estudiado en profundidad los bocetos de Goya para San Antonio de la Florida. Advierte Flores que la iluminación natural que recibe la cúpula de esa iglesia madrileña por medio de la linterna de la parte central de la cúpula, en el caso murciano, al no tenerla, se debería suplir con luz artificial. En el primer boceto que realiza tiene en cuenta unas medidas erróneas que corregirá a posteriori, lo que le permite incorporar en la obra final muchos más personajes históricos de la identidad murciana *«[…] la Cómica, su marido, Alfonso el Sabio y otros. También el motivo de la romería podría ser más extenso»* [41]. Para esta gran empresa, la más grande que realiza en el final de su carrera profesional y vital, finalmente proyecta varios bocetos en papel donde, como se ha visto, modifica la disposición de los personajes y añade otros, jugando con el color hasta encontrar la composición que él quiere expresar. Utiliza planos con un marcado contraste de color, unifica las figuras en distintos planos y, de esto modo, consigue un contraste de profundidades. Algo característico en la obra de Flores es el remarque de color más oscuro en los contornos de las figuras para lograr aún más un refuerzo visual [42], como se aprecia en toda la galería de personajes, huertanos, próceres, nazarenos o auroros, del primer plano.

---

39 AGRM. Signatura FM,11571/210.

40 Hoy en día, los bocetos definitivos de las pinturas que Pedro Flores realiza para la cúpula y el coro del santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta se conservan en el Museo de la Ciudad de Murcia. Estos bocetos, hasta la década de los 90 del pasado siglo, eran propiedad de Juan de Dios Balibrea. Sus herederas, las hermanas Josefina y Maravillas Giménez Espín, los vendieron durante esos años al Ayuntamiento de Murcia, de ahí que actualmente los custodien la citada institución. Véase: https://museodelaciudad.murcia.es/curiosidades/el-museo-de-la-ciudad-expone-obras-originales-de-pedro-flores?m=8&url=pedro-flores-en-el-museo (9 de junio de 2026).

41 AGRM. Signatura FM,11571/210.

42 P. AYALA MARTÍNEZ, «Pedro Flores, reseña histórica y el Santuario de la Fuensanta», en *Obras y recuerdos de un artista en París: Pedro Flores. Las costumbres murcianas* (Catálogo). Murcia, 2021, pp. 35-36.

En septiembre de 1960, Pedro Flores ya está de nuevo Murcia para comenzar con la pintura de cúpula del santuario [43]. Desde ese momento, según se anuncia en la prensa de aquellos años, el pintor comienza a desarrollar su trabajo, y durante los siguientes meses las visitas de personalidades para contemplar la obra de Flores son constantes. En noviembre, el escritor César González Ruano aparece fotografiado junto al pintor con lo que llevaba pintado hasta el momento [44]. José María Martínez Sánchez-Arjona, ministro de la Vivienda, aprovechando su visita la ciudad a principios de diciembre de ese año, también es otro de los curiosos visitantes que se interesa por contemplar lo que Flores realiza en el santuario [45]. A finales de ese mismo mes, el pintor Benjamín Palencia, amigo de Pedro Flores, también se interesa por la obra de su colega y visita el santuario junto a Juan de Dios Balibrea y Bartolomé Bernal [46]. Alrededor de cuatro meses tarda Flores en pintar la media naranja del santuario de la Fuensanta, ya que desde la prensa se anuncia que el 6 de enero de 1960 la decoración pictórica de la cúpula se había descubierto para que la pudiesen contemplar los miembros de la junta [47]. Los elogios hacia la nueva «apoteosis murciana del siglo xx» comienzan a florecer en las informaciones periodísticas. El citado Benjamín Palencia, quien también está presente, asegura que *«[…] después de Goya, en esta clase de pintura, no creo que se haya hecho obra semejante»* [48].

Según las propias palabras de Flores, ha intentado homenajear con esta pintura a su Murcia, la cual quería *«con toda mi alma».* El tema de la romería no es un simple pretexto para contextualizar a la extensa nomenclatura de personajes ilustres de casi toda la historia de Murcia, sino también para que estuviese presente el pueblo, algo que deja definido en toda la obra. En sí, el propio tema representando, según el artista, es el símbolo de la tradición, y así debía servir para agrupar a muchos siglos de historia local. Pero Pedro Flores no solo incluye a los personajes del pasado legendario de Murcia, algunos de ellos ya citados, sino que incorpora hasta los mismos personajes contemporáneos a él que han intervenido en la reconstrucción del santuario a modo de homenaje para el futuro: el obispo del momento, Sanahuja y Marcé, Juan de Dios Balibrea, González Moreno, José Planes o Antonio Garrigós, entre otros. Flores también aparece como otro personaje de esta gran apoteosis histórica de Murcia, precisamente se pinta, como él mismo indica, dentro del grupo de los auroros [49]. Además de las glorias murcianas que ya se han citado anteriormente, el artista finalmente incluye

43 *Línea:* 14 de septiembre de 1960.
44 *Línea:* 3 de noviembre de 1960.
45 *Línea:* 6 de diciembre de 1960.
46 *Línea:* 21 de diciembre de 1960.
47 *Línea:* 6 de enero de 1961.
48 *La Verdad de Murcia:* 6 de enero de 1961.
49 *Línea:* 7 de enero de 1961.



Lámina 3. PEDRO FLORES GARCÍA. Detalles de la cúpula del santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta (personajes históricos y tipos populares), 1961. Archivo General de la Región de Murcia. Fondo fotográfico: Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia. Colección fotográfica del pintor Pedro Flores. Signaturas DIAPO,006/057 y DIAPO,006/060.

algunos más, como hasta ese momento nadie había incluido en ninguna pintura alegórica. De la parte de los personajes más antiguos aparecen los Cuatro Santos de Cartagena —san Leandro, santa Florentina, san Fulgencio y san Isidoro—, el beato Andrés Hibernón, el obispo Luis Belluga y Moncada o José Antonio de la Riva. Pero junto a estos incorpora a algunos de los principales intelectuales murcianos que vertebraron durante el siglo anterior toda la hagiografía identitaria de Murcia: José Martínez Tornel, Andrés Baquero Almansa o José Frutos Baeza. Otros personajes

destacados como Ricardo Codorníu Stárico, Juan e Isidoro de la Cierva Peñafiel, Juan de la Cierva y Codorníu y José Ibáñez Martín, también son añadidos a esta galería [50].

La pintura de la cúpula se puede dividir en tres grandes grupos de personajes. El primero lo comprende la escena protagonista, la cual se corresponde con el eje longitudinal de la nave y es la que está frente al espectador: la Virgen de la Fuensanta sobre su trono de plata en su multitudinaria romería de septiembre acompañada de miles de fieles, junto al trono aparece retratado el obispo de la diócesis, Sanahuja y Marcé. Llama la atención el fondo que representa uno de los momentos del paso de la romería por la ya desaparecida huerta, así como el tipo femenino que aparece en el primer plano, el cual representa la piadosa costumbre de las madres murcianas de ofrecer a la patrona de la ciudad sus hijos recién nacidos. El segundo registro que se desarrolla a la derecha es la evocación de esas «costumbres murcianas» representadas por los tipos populares vestidos con el traje regional, compuesto por un grupo de huertanos con un carro tirado por bueyes y otros sobre mulas, los cuales denotan la influencia de la pintura costumbrista del siglo XIX que recupera Flores para esta obra (lám. 3). Al fondo, otro hito arquitectónico relevante del paisaje huertano, el santuario. Justo a su lado queda representada alegóricamente otra tradición murciana como es la Semana Santa, mediante diversos nazarenos estantes con los colores de las principales cofradías murcianas de la semana de Pasión. A continuación, y justo enfrente de la escena principal de la Virgen se desarrolla el tercer gran grupo compuesto por los personajes históricos de Murcia. Entre el grupo de nazarenos músicos y los personajes históricos están representados algunos de los eruditos murcianos que conformaron y recuperaron a los símbolos de la identidad, los ya citados Martínez Tornel, Baquero Almansa o Frutos Baeza. Cada personaje histórico lleva una indumentaria o atributo identificativo, a destacar el rey Alfonso X el Sabio, que porta la imagen de la Virgen de la Arrixaca, la histórica primera patrona de la ciudad; el escultor Salzillo que porta uno de los pasos más icónicos de la Semana Santa murciana *La Oración en el Huerto;* Villacis pintando un lienzo de la Virgen o las indumentarias que definen la dignidad, poder y estatus del cardenal Belluga o el conde de Floridablanca (lám. 3). El cuarto grupo, el cual demuestra el interés del pintor por el pueblo y las tradiciones populares de Murcia está compuesto por las famosas campanas de auroros, cuyo renacer coincide con el momento de la restauración del santuario [51]. Dentro de este grupo es donde Pedro Flores elige retratarse, eso sí, de manera muy discreta y en un segundo plano, junto a González Moreno, Juan de Dios Balibrea y Bartolomé Bernal. Todo, como ya se ha mencionado, queda arropado por ese amplio celaje en el que la huerta, con sus barracas, huertos y palmeras de altos penachos ocupan un papel importante y

50 M. LÓPEZ ALCÁZAR, ob. cit., p. 132.
51 M. LÓPEZ ALCÁZAR, ob. cit., p. 131.

definitorio dentro de la propia escena, así como la ciudad de Murcia al fondo con el protagonismo de la torre de su catedral y, por otro lado, el otro tercer hito arquitectónico de la vega del Segura, el castillo de Monteagudo. Como se puede comprobar, Pedro Flores no dejó ni un solo detalle identitario fuera de su gran creación. Bien merecido fue el título que se le adjudica desde la prensa durante esos meses como el *«Goya del santuario de la Fuensanta»,* puesto que sus pinceles exaltaron a Murcia desde la misma Murcia, pero en el característico estilo de Flores, y mostrando, como se ha reseñado, que el artista siente lo popular en todo, pues el mismo artista se sentía popular *«en su físico, en su manera de ser, en sus primeros años…»* [52].

El que Pedro Flores, siendo uno de esos artistas que se relacionan con las vanguardias y que renunciaron a la pintura tradicional del siglo XIX, entre ellas la costumbrista, se acoja para pintar la cúpula del santuario a un tema tan decimonónico como lo era el Costumbrismo no es fruto de una casualidad. Ya desde 1957, probablemente en esa nostalgia persistente hacia la tierra natal, comienza a elaborar unas obras que están basadas en las costumbres de su Murcia [53]. Es entre 1958 y 1959 cuando realiza esta famosa serie de cuarenta óleos de «Costumbres murcianas» que pinta en los veranos de esos años en la costa francesa de Bretaña. *San Blas en Santa Eulalia, El Bando de la Huerta, El desperfollo, La matanza del cerdo, Reunión de nazarenos, Los inocentes,* etc., son algunos de los temas castizos que Flores refleja en esta serie que tienen que ver con las tradiciones populares de Murcia [54]. El artista, consciente o inconscientemente, recupera en pleno siglo XX gran parte de la esencia del Costumbrismo decimonónico que, en clave más moderna, expresa en su gran obra para santuario de la patrona de Murcia y que, probablemente, fuese el culminación a esa serie que había comenzado en años atrás.

52 *Hoja del Lunes:* 9 de enero de 1961.
53 D. VIGUERAS MARÍN-BALDO, ob. cit., p. 11.
54 P. AYALA MARTÍNEZ, ob. cit. p. 34.

Arte, autores y excursiones: El patrimonio de la Región de Murcia en los primeros años del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones (1893-1902)

Art, authors, and excursions: The heritage of the Region of Murcia in the early years of the Bulletin of the Spanish Society of Excursions (1893-1902)

¶ M.ª Dolores Palazón Botella
Universidad de Murcia-Departamento de Historia del Arte

Resumen: La irrupción del excursionismo en el siglo xix supuso una oportunidad para aproximarse a la historia del arte y apuntalar el emergente patrimonio histórico-artístico. España no se quedó atrás en esta tarea, siendo la Sociedad Española de Excursiones testimonio y referente de esta acción, cuya labor refrenda en las páginas de su propio boletín, donde la Región de Murcia, en sus primeros años, tuvo un protagonismo particular. Aproximarse a estos trabajos permite ver el conocimiento que se tenía de los referentes artísticos regionales y comparar semejanzas y diferencias en la forma de proyectar el arte y el patrimonio regional.

Palabras clave: Arte; boletín; excursión; patrimonio; Región de Murcia.

Abstract: The emergence of hiking and cultural excursions in the 19th century provided an opportunity to approach art history and bolster the rising historical and artistic heritage. Spain did not lag behind in this endeavor, with the Spanish Society of Excursions (Sociedad Española de Excursiones) serving as a witness and a benchmark for this movement. Its labor was documented in the pages of its own bulletin, where the Region of Murcia held a particular prominence during its early years. Examining these works allows us to understand the prevailing knowledge of regional artistic landmarks and to compare the similarities and differences in how regional art and heritage were projected.

Keywords: Art; bulletin; heritage; excursion; Region of Murcia.

La Sociedad Española de Excursiones: Origen, objetivos y actividades de una entidad concebida para profundizar en la historia del arte y la defensa del patrimonio histórico-artístico

La España del siglo XIX se abría a las novedades externas lentamente, el desarrollo de la industrialización, los postulados de un nuevo modelo social protagonizado por la burguesía y la difusión de los nuevos medios de comunicación y transporte, ejemplos de prosperidad y cambio, se enfrentaban a un país errático, con una situación política compleja, donde la Iglesia seguía manteniendo su peso y la aristocracia, unos linajes con mayor éxito que otros, trataba de mantenerse ante un momento de cambio en donde el traspaso del modelo agrícola al industrial progresaba según la región del país. En medio de este panorama, de un querer pero no poder en cuanto a seguir los reflejos de los éxitos que la modernización protagonizaba en otros países, asimilar ideas y postulados procedentes del contexto europeo eran a menudo una novedad, y más aún cuando ello sirvió para impulsar el estudio de la historia del arte del país y actuar como baluarte de la salvaguarda de su patrimonio histórico-artístico, lo que hizo la *Sociedad Española de Excursiones*.

La sociedades de excursiones: Contextualización de una propuesta destinada a cambiar la forma de mirar el arte y el patrimonio

El siglo XIX supuso la consolidación del patrimonio histórico-artístico gracias a la exaltación del concepto de «monumento» impulsada por el Romanticismo. Entendido como testimonio de la capacidad humana y reflejo de una época, el monumento fue la base para revalorizar el arte del pasado. El conocimiento del mismo se difundió mediante publicaciones y libros de viajes que, en el caso español, incluyeron repertorios pintorescos donde el arte era el objeto exclusivo de atención. En estos volúmenes, la trascendencia del monumento se proyectó a través de la palabra y las imágenes —litografías y fotografías— que ilustraban lo que los textos trataban de interpretar[1].

Con el auge del ferrocarril y, posteriormente, del vehículo a motor, los viajes y excursiones resultaron más accesibles. La nueva burguesía y la nobleza buscaron vivir las experiencias relatadas y conocer de primera mano las referencias de un pasado que ayudaba a consolidar la idea de nación. En este contexto, el patrimonio cohesionó el sentimiento de identidad nacional y proyectó los rasgos del país. Así, la excursión se convirtió en aliada de la historia del arte y de la salvaguarda patrimonial, encontrando su origen en el auge del excursionismo y el alpinismo de mediados de siglo.

1 I. GONZÁLEZ-VARAS, *Conservación del patrimonio cultural. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Cátedra, 2018, pp. 35-38.

El desarrollo industrial y urbano impulsó la búsqueda de espacios naturales entre las clases elevadas con tiempo y recursos. En este ambiente, la excursión adquirió un nuevo protagonismo gracias a autores de diversos campos (filosofía, pedagogía o literatura, entre otros) que la definieron como una actividad esencial para el aprendizaje directo. Estos postulados se iniciaron con Rousseau (1712–1778), quien defendió el contacto con la naturaleza y el caminar como métodos idóneos de aprendizaje. Posteriormente, el pedagogo Pestalozzi (1746–1827) añadió la necesidad de educar basándose en la experiencia directa, impulsando las excursiones escolares. Por su parte, Humboldt (1769–1859) resultó ser otra pieza clave, pues como científico y explorador entendió que viajar permitía conocer desde el punto de vista científico el mundo, así el viaje ofrecía la posibilidad de recopilar datos, cuestión que, como veremos, sería importante en los club de alpinismo que citaremos a continuación [2]. Mientras que Wordsworth (1770–1850), desde la literatura, dictaminó que la excursión potenciaba la contemplación y las emociones [3]. Estas ideas, solo una porción de los postulados del XIX sobre la excursión, justifican el auge del movimiento excursionista a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

En paralelo, la montaña se convirtió en un icono romántico. El alpinismo representaba un reto frente a una naturaleza incontrolable, lo que fomentó la creación de asociaciones como el *Alpine Club* de Londres (1857). Su primer presidente, John Ball (1818-1889), un naturalista, intentó sumar al carácter lúdico del club un objetivo científico (botánica, geografía y cartografía). Aunque en Londres terminó imponiéndose la vertiente deportiva, este modelo se trasladó a Suiza (1863) y Francia (1874), donde sí se mantuvo la combinación de estudio y deporte a través de sus propias publicaciones [4].

Estas tendencias llegaron a España con una diferencia fundamental: frente a los clubes de alpinismo europeos, aquí se impusieron las sociedades de excursiones. El cambio de paradigma fue trascendente, pues el objetivo principal no fue la alta montaña, sino la historia, la arqueología y el arte nacional. A través de estas excursiones, los socios recopilaban datos que luego difundirían en boletines periódicos.

Este movimiento tomó forma inicialmente en Cataluña, bajo la influencia de la *Renaixença*, que buscaba impulsar la conciencia histórica y artística catalana. Allí surgieron la *Associació Catalanista d'Excursions Científiques* (1876) y la *Associació d'Excursions Catalana* (1878), fusionadas en 1891 en *el Centre Excursionista de Catalunya*. Simultáneamente, el krausismo y la Institución Libre de Enseñanza (1876) integraron la excursión con fines pedagógicos. Estas corrientes influirían en la creación, en 1893,

2 B. DANIEL, «Alexander von Humboldt: Expeditionary scientist», en T. E. Smith, C. E. Knapp (Ed.), *Sourcebook of Experiential Education*. Londres, Routledge, 2011, pp. 107-113.

3 J. KENNETH R., «Wordsworth's Excursion: Route and Destination». *The Wordsworth Circle*, vol. 45, n.º 2, (2014), pp. 106-113.

4 J. MARTÍ-HENNEBERG, «El excursionismo: Entre la ciencia y la estética». *Mundo Científico*, n.º 173 (1996), pp. 962-969.

de la *Sociedad Española de Excursiones* en Madrid, en un momento de gran efervescencia cultural para el país.

La Sociedad Española de Excursiones y su Boletín: Ideario y estructura para aproximarse a la historia del arte de España

Entre 1892 y 1893, España celebró dos grandes eventos culturales: las exposiciones Histórico-Americana y la Histórico-Europea (Madrid). Destinadas a conmemorar el IV centenario del descubrimiento de América y mostrar la evolución artística de Europa y España desde el medievo, su éxito evidenció el interés social por la historia y el arte. Esta coyuntura se vio como una oportunidad para impulsar una entidad que potenciara dicha curiosidad siguiendo la estela de las asociaciones catalanas; así nació en 1893 la *Sociedad Española de Excursiones*.

La Sociedad nacería de la mano de Enrique Serrano Fatigati (1845-1918) [5], catedrático de física y química, ingeniero y naturalista, quien sería su fundador; Adolfo Herrera Chiesnova (1847-1945) [6], militar, historiador, arqueólogo y numismático; y Jerónimo López de Ayala (1862-1934), historiador, escritor, archivero y político, que ostentó los títulos de Vizconde de Palazuelos y Conde de Cedillo. Ellos tres conformaron la primera comisión organizadora, ejecutiva y permanente, siendo, por orden, presidente, vocal y secretario, impulsando una entidad que se mantendría hasta 1954.

De su mano surgió el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Aunque inicialmente su publicación dependía del estado financiero, apareció junto a la Sociedad y se mantuvo —salvo durante la Guerra Civil— con los ajustes propios de su largo ciclo vital. Es una fuente de estudio primordial, pues la finalidad de la Sociedad era incidir en la historia, la ciencia, la literatura y el arte para conocer mejor el país. Para ello, se dividió en secciones homónimas: ciencias históricas, ciencias naturales, literatura y bellas artes.

Para alcanzar sus objetivos, la institución se apoyó en las excursiones, cuyos fines eran:

> *«1.º Popularizar en las localidades visitadas los estudios cultivados, contribuyendo a la cultura general.*
> *2.º Fomentar el amor a los monumentos y coadyuvar a su conservación en acuerdo con las Comisiones provinciales de monumentos históricos y artísticos.*
> *3.º Reproducir monumentos notables mediante el dibujo y la fotografía.*
> *4.º Fomentar la Biblioteca y el Museo de la Sociedad»* [7].

5 B. BODELÓN RAMOS, *Enrique Serrano Fatigati y la Sociedad Española de Excursiones* (Tesis Doctoral), UNED, Madrid, 2015.

6 J. M. ABASCAL PALAZÓN & R. CEBRIÁN FERNÁNDEZ, *Adolfo Herrera Chiesanova, (1847-1925) su legado en la Real Academia de la Historia*. Murcia, Real Academia de la Historia, Gobierno de la Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2006.

7 S/A, «Reglamento de la Sociedad Española de Excursiones». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 1 (1893), pp. 1-4. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1893m3v1n1.gif

Las excursiones, que incluían visitas a museos y colecciones, estaban regidas por criterios gestionados por la propia Sociedad. Los socios, que solo debían abonar una peseta mensual, disfrutaban de descuentos, acceso a la sede, donde se preveía ubicar ya un museo y una biblioteca como se ha visto en los objetivos, y recibir de forma gratuita el Boletín, así como acceder a otras publicaciones, textos en donde se instaba a los propios socios a participar, cuestión que sería apuntalada con la ayuda de la imagen (dibujo y fotografía).

Estas cuestiones permiten observar que la Sociedad nacía con la vocación de conocer, pero también de servir para salvaguardar y conservar los monumentos nacionales. Pues aunque se han enmarcado de forma general los aspectos positivos del momento para el patrimonio histórico-artístico, también conviene remarcar que en España el patrimonio se encontraba amenazado, en parte por las desamortizaciones, que dejaron a su paso un volumen de inmuebles en situación de abandono y degradación. El patrimonio mueble no estaba en mejor situación, se enfrentaba a la disgregación, el expolio y la venta, saliendo, como el inmueble, sin demasiadas dificultades del país. Como forma de solventar en parte estos problemas, se crearon las ya citadas comisiones de monumentos, instituidas para proteger y salvaguardar el patrimonio histórico-artístico nacional, a las cuales la Sociedad quiere ayudar.

Tarea que se vería reforzada con los trabajos publicados en su Boletín. La revista surgió cuando ya no se editaban el *Semanario Pintoresco Español* ni el *Museo Español de Antigüedades*, y aunque existía la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, el texto conmemorativo de su 50 aniversario señalaba que: *«esta nueva Revista, que en su forma gráfica y presentación era mejor que éstas y que se dedicaba al estudio de monumentos y objetos artísticos, vino a llenar un vacío que se sentía en España»* [8]. Así, el Boletín no fue una simple recopilación de impresiones de viaje, ya que pronto incluyó investigaciones independientes de gran precisión firmadas por autores como Diego Angulo Íñiguez, Leopoldo Torres Balbás, Francisco Javier Sánchez Cantón o Elías Tormo. Además, y en paralelo, las visitas, las excursiones y el *Boletín* se completarían con conferencias impartidas por los grandes de la historia del arte de nuestro país en el Ateneo de Madrid. De este modo, la Sociedad y su Boletín se convertirían en un referente para profundizar en la historia del arte y del patrimonio nacional.

8 S/A, «La Sociedad Española de Excursiones en el 50.º aniversario de su fundación». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º L, primer trimestre (1943), pp. 1-4. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1943v50t1.pdf

Año	Mes-N.º Boletín	Título	Autor	Temática-s
MURCIA				
1893	Abril-N.º 2	De la huerta de Murcia	Adolfo Herrera	Literatura etnográfica
1894	Julio-N.º 17	El ingeniero militar Don Sebastián Feringant y Cortés y la Fachada de la Catedral de Murcia. De la obra inédita *Noticias de los Arquitectos Murcianos desde el siglo* XV	Pedro A. Berenguer	Arquitectura, biografía, ingeniería hidráulica, escultura
1894	Noviembre-N.º 21	Literatura Panocha	Pedro Díaz Cassou	Literatura etnográfica
1896	Mayo-N.º 39	Alonso Gil y la Portada de los Apóstoles en la Catedral de Murcia (Fragmento de un libro inédito)	Pedro A. Berenguer	Arquitectura, escultura, restauración
1896	Agosto-N.º 42	Documentos que pueden servir para la historia de la arquitectura en España. La Capilla del Marqués de los Vélez, en la Catedral de Murcia	José Ramón Berenguer	Arquitectura, restauración
1897	Mayo-N.º 51	Foto sillería coro catedral de Murcia	Francisco Valverde y Perales	Sillería, catedral
1897	Mayo-N.º 51	Epigrafía arábiga. Fragmento de monumento sepulcral existente en Murcia	Rodrigo Amador de los Ríos	Epigrafía islámica
1897	Junio-N.º 52	Noticias para la Historia de la Arquitectura en España siglo XVI. Jerónimo Martínez y Jerónimo Guijarro autores de los dos primeros cuerpos de la torre de la Catedral de Murcia (1521-1541)	Pedro A. Berenguer	Arquitectura
1897	Julio-N.º 53	Documentos curiosos para la historia de la arquitectura en España	Pedro A. Berenguer	Catedral, fotografía, arquitectura
1897	Octubre-N.º 56	Noticias para la historia de la arquitectura en España. Siglo XVIII. D. Joseph López. Maestro mayor de la Catedral de Murcia (1720-1795)	Pedro A. Berenguer	Arquitectura, biografía y obras

Año	Mes-N.º Boletín	Título	Autor	Temática-s
1897	Diciembre-N.º 58	Obras de arquitectos pocos conocidos del siglo XVIII. El Altar mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista	Pedro A. Berenguer	Arquitectura, Ramón Berenguer, templete
1898	Diciembre-N.º 70	Noticias para la Historia de la Arquitectura en España. Toribio Martínez de la Vega y el Puente de Murcia	S/A	Arquitectura hidráulica, obra pública
1899	Enero-N.º 71	Noticias para la Historia de la Arquitectura en España. Toribio Martínez de la Vega y el Puente de Murcia	José Ramón Berenguer	Arquitectura hidráulica, obra pública
1899	Abril-N.º 74	Noticias para la Historia de la Arquitectura en España. Siglo XIX. Juan Peralta y Cárceles (1804-1846)	Pedro A. Berenguer	Arquitectura, biografía, obras
1900	Febrero-N.º 84	Noticias para la Historia de la Arquitectura en España (Siglo XVI). El Maestro Jacobo Florentín. Director del primer cuerpo de la torre de la Catedral de Murcia. Cómo ha llegado este nombre a mi noticia	Pedro A. Berenguer	Arquitectura, biografía
1900	Diciembre-N.º 94	Noticias para la Historia de la Arquitectura en España. Jerónimo Quijano (1841)	Pedro A. Berenguer	Arquitectura, biografía
1901	Junio-N.º 100	Noticias para la Historia de la Arquitectura en España. Jerónimo Quijano (1841)	Pedro A. Berenguer	Arquitectura, biografía

MURCIA Y REINO DE MURCIA				
1898	Junio-N.º 64	Noticias para la historia de la arquitectura en España. Siglo XVIII. Don Lorenzo Alonso, restaurador de la Arquitectura de Murcia y su reino (1725-1810)	Pedro A. Berenguer	Arquitectura, biografía, obras

Tabla 1. Relación de trabajos publicados sobre la ciudad de Murcia en el Boletín entre 1893 y 1902.

La Provincia de Murcia en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones: Puntos de interés y temáticas para conocer la situación de su arte y patrimonio (1893-1902)

La Región de Murcia, conformada en estos momentos por las provincias de Murcia y Albacete a raíz de la configuración territorial de Javier de Burgos implantada en 1833, la cual dejaba atrás los reinos, tuvo un protagonismo particular en las páginas del Boletín durante sus primeros años, de 1893 a 1902, marco que nos permite ver el inicio, desarrollo y consolidación de esta propuesta en este territorio. Para ello, se han recogido en dos tablas **(tablas 1 y 2)** los 26 trabajos publicados ubicados por los lugares, las ciudades en este caso donde se ubican obras, autores y episodios históricos recopilados, para a continuación compilar el resto de los datos: año, mes y n.º boletín, título y autor, y el/los tema/s que recogen en ellos, trabajos que se analizan a continuación[9].

Murcia: Arquitectura y arquitectos como protagonistas

La ciudad de Murcia fue la que mayor número de trabajos protagonizó en estos años, donde las crónicas excursionistas no tuvieron cabida, pues aquí el protagonismo fue para estudios de corte local focalizados en tres cuestiones; dos minoritarias, como fueron la literatura etnográfica, detonante de las publicaciones[10], parte destacada de su patrimonio inmaterial, y la epigrafía; las cuales cedieron el protagonismo a la arquitectura (religiosa o pública) y las figuras que estuvieron al frente de la misma

9 Las siguientes notas alusivas al Boletín, dado que las tablas contemplan estos datos, solo se remarca el n.º de páginas y el enlace web a los mismos. Todos los boletines se pueden consultar en abierto en el Dipòsit Digital de Documents de la Universidad Autónoma de Barcelona: https://ddd.uab.cat/record/40577

10 El primero de los trabajos fue el de 1893 (pp. 14-15. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1893m4v1n2.gif?), seguido del de 1894 (pp. 190-191. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1894m11v2n21.pdf).

(arquitectos o ingenieros), donde la escultura, caso de las portadas de la catedral o su torre, también tendría una cuota de participación.

Estos trabajos comenzaron con la catedral de Murcia, obra objeto del mayor número de trabajos, y Feringán. Tras analizar su biografía y su labor como ingeniero hidráulico en el Reino de Murcia, se puso de relieve su fracaso como arquitecto; le pudo la vanidad científica, dando como resultado un retablo en lugar de una obra arquitectónica, como se apreciaba en una fotografía[11]. El texto resultó ser una mordaz crítica a su trabajo en la catedral, incluyendo un apunte sobre Jaime Bort, donde se indicaba que este siguió «*escrupulosamente al diseño de su autor, según testimonios fehacientes, y especialmente el del Sr, Ponzoa, que tuvo ocasión de ver aquel diseño en casa del abogado murciano D. Patricio Ponce, en cuyo poder se conservaba por el año de 1844, circunstancia que coloca por completo al atrevido ingeniero bajo la férula de la crítica*»[12]. De hecho, en 1897, el Boletín reprodujo esa imagen para mostrar los cambios entre el proyecto y lo ejecutado en la fachada y la torre[13], otro de los puntos de interés.

Tras ello, el interés se centró en la portada de los Apóstoles[14] y la capilla del Marqués de los Vélez[15], donde historia, autoría y descripción se unieron a novedosas notas sobre restauración. En la portada, los trabajos partieron de las notas del doctoral Juan Antonio de la Riva; para la capilla, se reprodujeron los documentos que José Ramón Berenguer, arquitecto encargado de su restauración, remitió a Luis Pérez Trigueros, administrador del Duque de Medina Sidonia. Estas fuentes, fundamentales para la historia del arte en Murcia, identificaron a Alonso Gil en la traza de la portada y remarcaron que tras el incendio de la catedral de 1854 se sometió a una restauración que *«alteró en bastante el efecto general de tan bella composición»*[16] recogida en una fotografía.

En la capilla, el interés fue distinto. Berenguer manifestó en su carta de 1873 el encargo de analizar la restauración de los contrafuertes exteriores, cuyos remates estaban muy deteriorados. Trigueros le encomendó la tarea verbalmente, aclarando la falta de fondos para *«una restauración completa y arreglada a las mismas formas y ornamentación aplicadas a los expresados contrafuertes cuando se construyeron, y que todavía se muestran íntegras en los situados al Norte de la expresada capilla»*[17]. Ante esto, el arquitecto optó por *«dejarlos como se encuentran y cubrirlos con unos tejadillos para evitar que las aguas llovedizas continúen infiltrándose en la piedra que los remata,*

11 pp. 120-122. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1894m7v2n17.pdf
12 p. 122. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1894m7v2n17.pdf
13 pp. 95-96. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1897m7v5n53.pdf
14 pp. 46-47. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1896m5v4n39.pdf
15 pp. 91-96. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1896m8v4n42.pdf
16 p. 47. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1896m5v4n39.pdf
17 p. 91. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1896m8v4n42.pdf

contener el daño que tan perniciosa influencia ha ocasionado, y dar lugar a que una venturosa ocasión permita a los ilustres Patronos de tan magnífica Capilla llevar a efecto la restauración que propongo, sin alterar el especial carácter histórico-artístico que distingue a tal monumento» [18]. Sin embargo, la carta fue más allá, pues resultó ser un estudio completo donde Berenguer expuso su visión científica de la restauración: no alterar el original y entender la imbricación de arquitectura y decoración. Este documento, un verdadero compendio sobre intervención patrimonial, se acompañó de imágenes del interior. Un día después, Berenguer remitiría otra reflexión mostrando su perplejidad por la intervención realizada en el tejado, que consideraba una profanación ajena a su lógica. Su veredicto, respaldado por su puesto en la Academia de San Fernando y la Comisión de Monumentos, evidenciaba la distancia entre sus consejos científicos y las soluciones económicas que perjudicaban la esencia patrimonial de la ciudad.

Lo siguiente no fue un texto, sino una imagen de la sillería del coro, procedente del Monasterio de Santa María de Valdeiglesias y regalada por Isabel II tras el incendio de 1854 a la catedral, que se ubicó en la sección de literatura dedicada a su autor, Rafael de León [19]. Tras ella, la epigrafía cobró un breve protagonismo con los restos de un sepulcro musulmán del Museo Provincial, hallado en la catedral durante diversas obras [20]. Finalmente, el papel más destacado, dentro de la sección de la catedral, fue para la torre, que aglutina el mayor número de trabajos en el Boletín dentro de este periodo, con estudios centrados en esclarecer su construcción y los autores que participaron en ella.

Así, en 1897 se defendía que el primer cuerpo de la torre era obra de Jerónimo Martínez y el segundo de Jerónimo Quijano [21], ideas acompañadas por una imagen del primer cuerpo junto a la portada de las Cadenas; con ella, el Boletín ya había ilustrado las tres portadas del templo. Sin embargo, entre 1900 y 1901 esta propuesta cambió al rectificarse los errores previos. La traducción de Vitruvio de Miguel de Urrea permitió fijar, gracias a sus datos autobiográficos incluidos en el proemio de la obra, que la torre fue dirigida por su padre, el maestro Jacobo Florentín, llegado a España en 1520 [22]. Aclarado este punto, el segundo cuerpo protagonizó dos trabajos donde se confirmó definitivamente la autoría de Jerónimo Quijano, analizando su impronta y aludiendo a la finalización de la obra en manos de José López [23].

---

18 p. 91. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1896m8v4n42.pdf
19 S/N. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1897m5v5n51.pdf
20 p. 51. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1897m5v5n51.pdf
21 pp. 74-78. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1897m6v5n52.pdf
22 pp. 34-38. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1900m2v8n84.pdf
23 El primer trabajo se publicó en 1900 (pp. 242-246. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1900m12v8n94.pdf), y el segundo en 1901 (pp. 132-136. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1901m6v9n100.pdf).

Precisamente José López centró un artículo en 1897 por su función de maestro mayor de la catedral. En él se remarcó que su labor a menudo se redujo a la de director de obras y no a la de artífice, como mostraban sus trabajos en la torre —que requirieron la intervención de Ventura Rodríguez— o el segundo cuerpo de la portada de las Cadenas, disputado entre las trazas de Feringán y Baltasar Canestro. Pese a ello, acumuló numerosos proyectos e ideas que corrieron la misma suerte: ser rechazados por problemas económicos, dificultades de proporción o errores en la propuesta de edificación [24].

Tras la catedral, el foco de atención continuó en la arquitectura a través de ejemplos concretos. Fue el caso de Ramón Berenguer, quien ejecutó el altar mayor de San Juan Bautista —realmente un templete auspiciado por el Conde de Floridablanca—, proyecto para el que también José López presentó propuesta. Este estudio buscaba remarcar que el arte del XVIII poseía ejemplos tan destacados como los de épocas anteriores [25]. Asimismo, se dedicó un estudio biográfico y de obra a Lorenzo Alonso (lám. 1), arquitecto y restaurador de la ciudad y del Reino de Murcia [26]. Aunque más representativo fue el trabajo sobre Toribio Fernández de la Vega y el Puente Viejo de Murcia, que supuso el paso de la temática religiosa hacia la obra hidráulica y pública. Aunque en el trabajo de Alonso se había apuntado brevemente a su participación en obras hidráulicas, sería aquí donde el protagonismo hacia ellas, en el ejercicio de este puente, sería total, empleando fuentes diversas para reconstruir su historia en un artículo que se distribuyó en dos números [27].

24 pp. 134-135. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1897m10v5n56.pdf
25 pp. 172-175. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1897m12v5n58.pdf
26 pp. 67-72. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1898m6v6n64.pdf
27 pp. 164-168. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1898m12v6n70.pdf. pp. 179-184. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1899m1v6n71.pdf

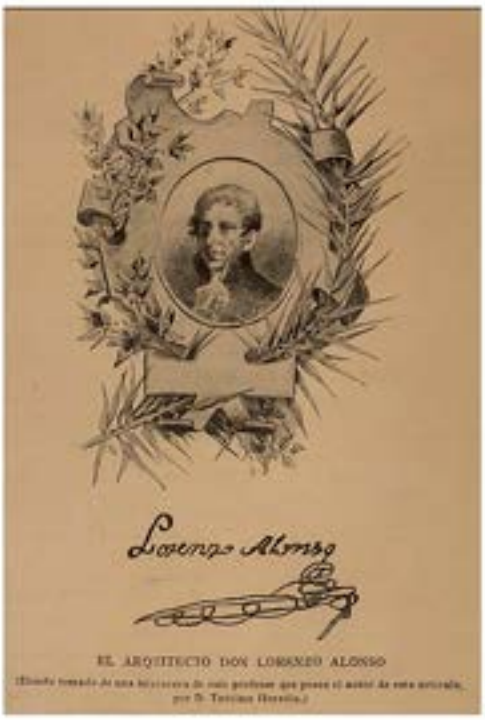


Lámina 1. LORENZO ALONSO. Boletín n.º 64 (1898).

Este trabajo guarda relación con el de Juan Peralta y Cárceles, quien formó parte de la junta creada ante los desperfectos de las riadas en la ciudad en el XIX; ello motivó la búsqueda de información histórica, como el expediente de Fernández de la Vega [28]. Arquitecto formado en Valencia y vinculado a las ciencias exactas, Peralta trabajó en Murcia en puentes y arquitectura doméstica y religiosa, esta última para Gerona y Valencia. Sin embargo, destacan sus obras proyectadas no realizadas, como una iglesia o un «teatro anatómico» (lám. 2) que incluía sala de autopsias, museo y laboratorio. De su faceta teórica, lo más sorpresivo fue el estudio de un puente colgante sobre el Segura encomendado por la «Sociedad Económica Murciana», con la finalidad de «*facilitar la comunicación entre las dos partes de la ciudad que separa el Segura y, sobre todo, el tráfico comercial y agrícola, que, á pesar de las excelentes condiciones que había dado Toribio Martínez de la Vega á su obra monumental, no bastaban para satisfacer las necesidades indicadas*» [29]. Obra que pese a su aceptación, nunca se ejecutó.

28 pp. 42-44. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1899m4v7n74.pdf
29 p. 43. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1899m4v7n74.pdf



Lámina 2. JUAN PERALTA Y CÁRCELES.
Proyecto teatro anatómico, Murcia. Boletín n.º 74 (1899).

Los autores de los estudios, focalizados en la arquitectura recogidos en la tabla 1, remarcan la repetición de nombres y ponen de relieve la estrecha vinculación de los temas tratados con ellos, pues en el caso de José Ramón Berenguer (1816-1884) y Pedro Alcántara Berenguer (1852-1901), pertenecían a una saga de arquitectos, cuya formación, trabajos y estudios les permitieron conocer directamente las cuestiones que plasmaron en las páginas del Boletín.

Lorca: Historia, epigrafía y religión

Lorca, la ciudad de frontera, no podía estar fuera de la temática del Boletín. Es más, la referencia inicial a ella, en este caso, sí que parte de una excursión, toda una novedad, dado que será la única vez en estos años al primar, como hemos visto en el caso de Murcia, los trabajos histórico-artísticos. Así ocurre en el texto de Peñarrubia [30], pues él dice que la ha visitado recientemente, lo que le permite hacer una descripción del lugar, su entorno, y dar cuenta del recorrido que hace desde la

30 pp. 228-232. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1896m2v3n36.pdf

estación de ferrocarril hasta el interior de la ciudad, donde apreció sus fábricas de tintes y tejidos, el puente de Juan Moreno, los blasones de sus casas, el palacio de Guevara, la colegiata, las iglesias de San Pedro, San Juan y Santa María. Pero también constató en ella lo que denominó la profanación, como consideró la conversión en posadas de algunos de sus edificios más notables. Si bien lo negativo también llegaría al castillo, pues: *«Al penetrar en el recinto se experimenta profunda sensación de disgusto y de pena; contémplase con indignación el abandono en que se tiene en nuestra época esta clase de monumentos; piénsase en la inercia é indiferencia deplorable con que los Gobiernos y Corporaciones los miran, permitiendo que gente ociosa é inculta y turbas de muchachuelos conviertan estos sitios en centro de operaciones propias de su afán destructor ó de sus pocos años. Mal concuerda esto con que los naturales tengan en tanta estima, por abolengo, á la fortaleza, cuando no sólo no se han preocupado ni por un momento en este grave y trascendental asunto, debido quizá á la: indolencia que les caracteriza, sino que, que es aún más triste, han consentido se trate de su enajenación, y, si no estoy mal informado, por la insignificante suma de 3.000 pesetas»*[31], cifra que considera que el ayuntamiento podría aportar.

Tras ello la epigrafía y la historia local tomarían el testigo. Inicialmente, en 1897, con un trabajo centrado en una lastra sepulcral ubicada en la etapa islámica que custodiaba en Madrid D. Pascual María Massa, a quien se sugiere que la deposite en el Museo Arqueológico Nacional para cumplir con los ideales de conservación del patrimonio nacional por los que abogaba la Sociedad[32]. En 1900 una nueva lápida funeraria, de la misma época, volvía a centrar la atención de un estudio epigráfico, en este caso la misma se encontraba adornando la caja de la escalera del ayuntamiento de la ciudad y presentaba rasgos similares con la anterior[33]. Junto a ellos la historia sería otro aspecto importante, destacando episodios de su historia medieval, como ocurrió con la presencia de lorquinos en los tercios[34] y las estancias de Boabdil en la ciudad[35]

.El arte sería el cuarto elemento tenido en cuenta a través de estudios concretos centrados en ejemplos religiosos. Esta pequeña serie daría comienzo con la historia del Cristo de Cope[36], imagen venerada en la capilla anexa a la torre vigía de Cope, en la zona de Águilas, donde fue trasladada por los franciscanos desde el convento de Nuestra Señora de las Huertas. La talla, considerada de nula valía artística pero de apreciada advocación, fue brutalmente dañada en una incursión berberisca no datada. Informados en Lorca de ello, el sacristán procedió a rescatar la imagen que

31 pp. 228-232. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1896m2v3n36.pdf
32 pp. 129-132. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1897m10v5n56.pdf
33 pp. 108-111. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1900m5v8n87.pdf
34 pp. 23-25. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1898m4v6n62.pdf
35 pp. 117-120. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1899m7v7n77.pdf
36 pp. 170-172. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1899m8-10v7n78-80.gif

Año	Mes-N.º Boletín	Título	Autor	Temática-s
LORCA				
1896	Febrero-N.º 36	Una visita a Lorca y su castillo	Fernando Peñarrubia	Arquitectura, conservación
1897	Octubre-N.º 56	Epigrafía arábiga. Fragmento de lápida sepulcral, descubierta en Lorca (Murcia)	Rodrigo Amador de los Ríos	Epigrafía islámica
1898	Abril-N.º 62	Los Tercios de Lorca	F. Cáceres Pla	Rebelión pueblos Alpujarra y río Almanzora de 1568
1899	Julio-N.º 77	Boabdil en Lorca	F. Cáceres Plá	Historia
1899	Agosto-Octubre-N.º 78-80	El Cristo de Cope	F. Cáceres Plá	Religión, escultura, devoción
1900	Mayo-N.º 87	Epigrafía arábiga. Fragmento de una lápida sepulcral existente en Lorca (Murcia)	Rodrigo Amador de los Ríos	Epigrafía islámica
1902	Noviembre-N.º 117	Trascoro de la Iglesia de San Patricio de Lorca (Murcia)	F. Cáceres Plá	Arquitectura, escultura
CARTAGENA				
1901	Diciembre-N.º 106	Retablos Españoles Ojivales y de la Transición al Renacimiento. Relieves de Santa María la Vieja de Cartagena, Guardados hoy en el Museo Arqueológico	Enrique Serrano Fatigati	Escultura, relieve, gótico

Tabla 2. Relación de trabajos publicados sobre las ciudades de Lorca y Cartagena en el Boletín entre 1893 y 1902.



Lámina 3. HAUSER Y MENET. Trascoro de la catedral, Lorca. Boletín n.º 117 (1902).

había sido desmembrada, si bien su cabeza se conservó intacta, todo ello se trasladó a las Huertas donde fue *«encarnado de nuevo y puesto en el Real Trono de su Cruz, le colocaron en medio de la reja del coro, en donde se mantuvo con especial consuelo de los religiosos…»*. Este acontecimiento impulsó la veneración del Cristo, ubicado en una capilla propia, la cual el pintor *«José Matheos cubriera al fresco toda esta capilla, representando con la mayor propiedad la fortaleza y sitio de Cope y el ensañamiento de los piratas con el Crucifijo, frescos que desgraciadamente nadie procura su conservación, acabando de deslucir la estética de la capilla en cuestión la innecesaria apertura en ella de un boquete con honores de puerta, llevada á cabo en época no remota»* [37]. De nuevo, la historia, el arte y el estado de conservación de unían, frente a lo expuesto en el último trabajo, centrado en la Colegiata de San Patricio, denominada iglesia y catedral, donde el protagonismo fue para su trascoro o Capilla de la Purísima, inmortalizada en una imagen (lám. 3) [38], destacándose la labor del escultor francés Dupart en la Purísima venerada en su centro.

37 p. 172. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1899m8-10v7n78-80.gif
38 pp. 228-229. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1902m11v10n117.pdf

En este caso, la autoría de los trabajos recayó mayoritariamente en el historiador local Francisco Cáceres Plá (1854-1934) [39], compartiendo este puesto, como en el caso de Murcia, con Rodrigo Amador de los Ríos (1849-1917 [40]), quien acabaría siendo director del Museo Arqueológico Nacional (1911) y un destacado estudioso de epigrafía islámica. De nuevo, como en el caso de Murcia, los autores demostrarían ser los idóneos para tratar los temas analizados en el Boletín.

Cartagena: Un apunte desde el arte medieval

Sorpresivo resulta el caso de la ciudad portuaria, quien a lo largo de estos años solo aparecería con un trabajo breve firmado por Enrique Serrano Fatigati, una novedad, dado que los anteriores se corresponden con autores locales mayoritariamente, que se suma a lo novedoso del tema escogido, puesto que frente a los temas arqueológicos o históricos, donde Adolfo Herrera Chiesnova destacaría, se optó por las tablas del retablo de Santa María la Vieja de Cartagena custodiadas en el Museo Arqueológico Nacional. De ellas se hizo un breve análisis, acompañado de un debate histórico destinado a esclarecer datos sobre el mismo rebatiendo en algunos puntos el trabajo de Manuel Assas, como su cronología, fijada por Serrano en la primera mitad del siglo XIV, así como parte de los elementos que empleó el citado autor para establecer una comparativa entre esta obra y el retablo de Santa Catalina en el claustro de Burgos [41].

Conclusiones

Este breve estudio pone de relieve que la provincia de Murcia fue un foco de interés durante los inicios del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, si bien, la temática se abstrajo de las excursiones, pues solo hemos localizado un caso que pueda adscribirse a ella, al focalizar la atención en estudios destinados a esclarecer episodios clave de su historia del arte, como los que protagoniza la catedral; reconocer las desconocidas figuras de su arquitectura; y mostrar episodios históricos y artísticos locales. Estudios que recogen observaciones y notas de interés que dan cuenta de la situación en la que se encontraba el patrimonio histórico-artístico en esos momentos e incluso, como testimonia el trabajo sobre la Capilla de los Vélez, refrendar una postura propia sobre su restauración.

Todas estas cuestiones demuestran la importancia de este Boletín para conocer el desarrollo de la historia del arte en este territorio, y ver la configuración del ideario

39 J. A. FERNÁNDEZ RUBIO, «Francisco Cáceres Plá: Historiador, ensayista y etnólogo (1854-1934)», *Murgetana* n.º 145 (2021), pp. 113-137. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8223806

40 J. A. ZAPATA PARRA, «Rodrigo Amador de los Ríos y la provincia de Murcia», *Espacio y tiempo en la percepción de la antigüedad tardía: homenaje al profesor Antonino González Blanco*, n.º 23 (2006), pp. 913-936. https://revistas.um.es/ayc/article/view/52421

41 pp. 264-266. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1901m12v9n106.pdf

de conservación y protección que se seguiría ya en el siglo xx. Por ello, es importante aproximarse a sus páginas y dar a conocer su contenido ante la masa crítica de la historia del arte en la actualidad, porque revisar su contenido es saber de dónde venimos y entender la cronología de la conformación del ideario patrimonial que emergió en el XIX, donde la Región de Murcia no estuvo al margen.

El templo de la Asunción de Alcantarilla, símbolo de la «Ciudad Nueva»

The church of the Assumption of Alcantarilla, symbol of the «New City»

¶ Miguel López Alcázar
Universidad de Murcia

Resumen: La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Alcantarilla, símbolo del auge que vivió este municipio tras la Guerra Civil, supuso la cúspide de un periodo esplendoroso a nivel patrimonial para la Diócesis de Cartagena. El proyecto, que contó incluso con el apoyo directo del obispo Sanahuja, reuniría a algunos de los artistas murcianos y valencianos más cotizados del momento, quienes legaron junto a todos los vecinos del barrio uno de los templos más bellos de cuantos se construyeron en el último siglo.

Palabras clave: Nuestra Señora de la Asunción, Alcantarilla, Diócesis de Cartagena, Sanahuja.

Abstract: The church of Nuestra Señora de la Asuncion in Alcantarilla, symbol of the municipality's post-Civil War boom, marked the pinnacle of a period of great splendor regarding the Diocese of Cartagena's architectural heritage. The project, which even enjoyed the direct support of bishop Sanahuja, brought together some of the most highly acclaimed Murcian and Valencian artists of the era. With the local residents, they created one of the most beautiful churches built in the last century.

Keywords: Nuestra Señora de la Asuncion, Alcantarilla, Diocese of Cartagena, Sanahuja.

Orígenes

Apenas siete kilómetros la separan de la capital murciana, pero desde hace siglos, Alcantarilla ha demostrado una destreza asombrosa para forjar una identidad propia, lejos de la idiosincrasia de la vecina ciudad, aunque en determinados aspectos si posean varias características comunes, entre ellas el espíritu tradicional huertano y los vergeles bañados por el río Segura.

La industrialización de la villa germinada en los albores de la pasada centuria y la presencia militar a través del Ejército del Aire tras la Guerra Civil, fueron claves decisivas para impulsar la demografía de este municipio, y por consiguiente su expansión territorial hacia el oeste, traspasando la vía férrea Chinchilla-Cartagena y cercando la que conectaba Murcia con Lorca y la provincia de Granada. Prueba de ello sería la formación del barrio de Campoamor, habitado principalmente por trabajadores de fábricas activas en esta zona, como las conserveras de Cobarro y Caride, o las industrias maderera y cerámica dirigidas en ambos casos por la familia Galindo.

Pero el incremento de la población durante la posguerra, al amparo de un régimen político donde la Iglesia hizo gala de su influencia a gran escala, alentó al clérigo Lorenzo Pastor Puertas a solicitar una división de la jurisdicción parroquial de San Pedro Apóstol, justificada con el distanciamiento existente entre el barrio y el templo mayor de esta urbe (cerca de un kilómetro). En julio de 1949, el alcalde Fulgencio Pérez Almagro ya expuso la intención de erigir «*una iglesia en la parte alta del pueblo, conocida por Campoamor*» en la ceremonia inaugural de la actual Casa Consistorial[1]; pero no fue hasta dos años más tarde cuando el recién nombrado obispo de la Diócesis de Cartagena, Ramón Sanahuja y Marcé, aprobó la constitución de una nueva parroquia.

El jueves 5 de abril de 1951 bendeciría la primera piedra del templo, que ostentaría automáticamente el rango de arciprestal (el cual no posee hoy en día), visibilizando a raíz de ello una significancia institucional e incluso personal con esta magna empresa, definida por él mismo con una célebre frase: «*Es la mejor de la Diócesis construida después de la guerra*»[2]. Y razón no faltaría, compitiendo en relevancia con diversos proyectos centrados en la regeneración del patrimonio religioso, como las reconstrucciones de la parroquia de San Antolín de Murcia (1941-1966) y el interior del santuario de la Virgen de la Fuensanta (1950-1962); pero también liderando un elenco de parroquiales edificadas como respuesta a la expansión urbanística y previas a la reformulación del «Concilio Vaticano II», aunque ninguna alcanzó ni superaría las cotas de magnificencia de Campoamor.

1 *Línea*, 19 de julio de 1949, p. 3.
2 *La Verdad de Murcia*, 24 de marzo de 1964, p. 5.

En cuanto a su titularidad, plantearon consagrarla a San Pancracio de Roma, cuya imagen recibía culto en San Pedro, contaba con su propia cofradía y visitaba el barrio con motivo de su onomástica desde 1947. Sin embargo, la reciente proclamación del «Dogma de la Asunción» por Pío XII truncó esta decisión y la parroquia acabaría dedicándose a la Virgen al año siguiente, por deseo expreso de su ecónomo y más adelante primer párroco: Pedro Pérez García. A cambio, San Pancracio gozaría del patronazgo del núcleo obrero.

El espíritu obrero

Al margen de la lógica implicación del párroco Pérez García y varios bienhechores de la parroquia asuncionista, entre los que descollaron los industriales Ángel Cano Molina y Ángel Galindo Caballero o Santos Gómez Ruiz, sería crucial la implicación absoluta de los obreros y sus representantes para levantar el templo (lám. 1).



Lámina 1. RAMÓN BÁGUENA MARTÍNEZ (planos).
Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. (1951-1958).
Barrio de Campoamor, Alcantarilla. Fotografía: Miguel López Alcázar

En mayo de 1952, la Delegación Comarcal de Transportes hizo un llamamiento al conjunto de afiliados al Sindicato Provincial de Transportes y Comunicaciones, dado que se necesitaba mano de obra para trasladar 3.000 metros cúbicos de piedra a Campoamor, desde las inmediaciones del puerto de la Cadena. Mientras los transportistas residentes en el pueblo se hicieron cargo de la mitad sin coste alguno, a los del resto de urbes murcianas se les expidió una autorización especial para transitar por zona militar, a fin de reducir los tiempos; ofreciendo también la gasolina necesaria para efectuar los dos viajes requeridos como máximo a cada camionero, y eximiendo a éstos del compromiso de efectuar cargas y descargas[3].

En octubre de ese mismo año, coincidiendo con el primer aniversario fundacional de la parroquia, el obispo Sanahuja y Marcé tuvo a bien conceder cien días de indulgencia plenaria a todos los que contribuyesen material o económicamente en la construcción del templo, dirigiendo principalmente esta iniciativa a la clase proletaria. La razón no fue otra que recompensar el sacrificio de los obreros que, una vez terminada su labor diaria en los talleres y fábricas, acudían desinteresadamente a prestar su ayuda en la obra, bautizándose el tiempo dedicado a ello como «jornada del cuarto de hora»[4]. De igual manera, la gracia prometida cuando acechase la muerte fue un medio verdaderamente poderoso para captar nuevos mecenas, lo cual revitalizó el curso de los trabajos[5].

En febrero de 1953, el ecónomo Pedro Pérez García y su feligresía recibieron una feliz noticia que dio algo de respiro frente a la elevada deuda contraída para la edificación de la iglesia, consistente en la concesión de una subvención de 25.000 pesetas por la Junta para la Prevención del Paro Obrero[6].

Un mes después, también se promovió la apertura de una tómbola benéfica a favor del nuevo templo parroquial de Campoamor, en unas antiguas dependencias municipales. Al parecer, la campaña tuvo muy buena acogida y numerosas personas entregaron regalos de notable interés, aunque los más codiciados terminarían siendo doscientas muñecas, las cuales lucían prendas confeccionadas a medida por señoritas de Alcantarilla[7].

Y como colofón a los festejos en honor a San Pancracio, el 17 de mayo, se impulsó una suscripción conocida como el «Día de la Teja», destinada al acopio de tejas para cubrir la techumbre y resguardar el interior de las inclemencias meteorológicas. Solo en aquella jornada, Pérez García dio cuenta de 4.168 tejas[8]; superando las 10.000 en

3 *Murcia Sindical*, 4 de mayo de 1952, p. 2.

4 Entre las decenas de voluntarios, figuró Antonio López López (+1985), abuelo paterno del historiador del arte que firma este artículo.

5 *La Verdad de Murcia*, 9 de octubre de 1952, p. 5.

6 *Línea*, 18 de febrero de 1953, p. 7.

7 *Línea*, 7 de marzo de 1953, p. 7.

8 *La Verdad de Murcia*, 23 de mayo de 1953, p. 5.

tan solo un mes y a espera de recibir el doble millar restante para completar su objetivo[9]. Esta importante campaña, secundada por otras como la del «Día de la Losa», la suscripción para financiar las columnatas o las innumerables cartas de auxilio firmadas por el sacerdote y remitidas a instituciones y párrocos de todo el país, posiblemente tuviese como referencia al muleño

Antonio Sánchez Maurandi y su operación para reedificar San Antolín en Murcia, la cual obtuvo una asombrosa repercusión a nivel nacional e incluso repercutió parcialmente a la hora de embellecer el nuevo templo de Campoamor con determinadas apuestas artísticas, especialmente de influencia valenciana.

La nueva iglesia

Siguiendo los planos debidos a Ramón Báguena Martínez, aparejador y suboficial del Ejército del Aire, el nuevo templo aspiró a convertirse en una referencia del arte sacro levantino, estructurándose en torno a dos conceptos: suntuosidad y monumentalidad. Por un lado, sus fuentes de inspiración fueron las basílicas romanas de San Pablo Extramuros y Santa María la Mayor, aunque finalmente buscaron una mayor semejanza a esta última. Una muestra evidente es el entablamento profusamente ornamentado en sustitución de las arcadas sobre la columnata, el claristorio y sus ventanales de medio punto, o el gigantesco arco de triunfo que delimitaría el presbiterio del resto de la nave central. Pero igualmente, evidenció diferencias con el propósito de conferir originalidad a la nueva iglesia, caso del reemplazo de la impronta jónica de los capiteles de Santa María por el orden compuesto, proliferando las hojas de acanto fusionadas con las volutas heredadas del primer esquema citado. Y por si fuese poco, también se atrevieron a reinterpretar el modelo de casetonado creado por Giuliano da Sangallo, reservando amplias superficies de techumbre a un futuro ciclo pictórico de temática mariana.

Por otra parte, el frontispicio se concibió como una excelente muestra historicista, próxima al eclecticismo, combinando elementos barrocos y neoclásicos, e incluso algunas reminiscencias al arte colonial desarrollado en Hispanoamérica en las últimas décadas del XIX. Su portada reivindica la consagración del templo a la Virgen, figurando su anagrama en el remate y tres jarrones con azucenas asociados a la pureza de María: dos flanqueando el rosetón y los ventanales dedicados a los Evangelistas, y uno sobre la puerta principal.

En cuanto a las torres gemelas, cumplieron perfectamente su misión como «faros» del barrio de Campoamor, sirviendo de eje a sus vecinos y a la población alcantarillera en general. Antes de la edificación masiva incentivada a finales de los años setenta y

9 *La Verdad de Murcia*, 19 de junio de 1953, p. 5.

primera mitad de los ochenta, los campanarios de la Asunción dominaban la práctica totalidad del paisaje urbano, tanto por su ya asombrosa altura como por la localización de la parroquial en la cima de un montículo, cuyos terrenos fueron donados por Santos Gómez Ruiz. Pero más allá del término municipal, se presentaban al viajero como una carta de presentación a la villa, divisándose desde puntos como Ribera de Molina, Sangonera la Verde, La Ñora, Javalí Nuevo, Javalí Viejo, o un alto de la antigua carretera de Mula próximo a la Rambla Salada. En lo que concierne a otras particularidades, cuenta hasta con cuatro relojes, pero solamente uno marca las horas reales en la torre derecha; cumpliendo el resto una función estrictamente decorativa.

Después de un lustro donde los andamios invadían cada rincón del sacro inmueble, se pensó en el día 15 de agosto de 1957 (festividad de la Asunción) como fecha ideal para consagrarlo. Pero la premura de tiempo lo imposibilitó, posponiéndose dicha celebración a la mañana del 16 de mayo de 1958, presidida lógicamente por Sanahuja[10]; aunque sería inaugurada oficialmente al día siguiente, con una pontifical oficiada por Alfonso Ródenas García (prelado de la Diócesis de Almería y oriundo de Bullas)[11].

Imaginería

Aun caracterizándose por su ostentosidad, Campoamor apenas se prodigó en obras escultóricas. Bastaba con reflejar las realidades devocionales de la jurisdicción parroquial en aras de configurar una recia identidad religiosa. Por ello, en la capilla mayor figurarían San Pancracio como patrono de la barriada, Nuestra Señora de la Asunción en calidad de titular del templo, y San José Obrero como símbolo del diseminado homónimo localizado en las proximidades de la carretera de Barqueros y el cementerio municipal. A parte, junto al acceso derecho, la recién constituida cofradía del Santísimo Cristo de la Buena Muerte entronizó a su titular, dejando huella de la única representación nazarena en Campoamor; puesto que el resto de hermandades pasionarias de la villa estaban plenamente vinculadas a la parroquia de San Pedro.

En orden de antigüedad, la imagen decana en esta iglesia es la del *Santísimo Cristo de la Buena Muerte* (lám. 2). Obra del escultor murciano José Noguera Valverde en 1955, muestra el cadáver de Jesús pendiendo de una tosca cruz arbórea rematada con la tablilla del «INRI», presentando singularidades como el paño cordelífero anudado a la cintura por su derecha o la corona de espinas tallada directamente sobre la cabellera. Desde hace siete décadas, preside la «Procesión del Silencio» en la noche del Miércoles Santo, recorriendo el barrio de Campoamor con el alumbrado público desconectado y sin más fuentes de luz que los faroles portados por sus penitentes y los que se ubican en las esquinas de su trono.

10 *Línea*, 15 de agosto de 1958, p. 2.

11 *La Verdad de Murcia*, 16 de agosto de 1958, p. 2.



Lámina 2. JOSÉ NOGUERA VALVERDE. Santísimo Cristo de la Buena Muerte (1955). Iglesia de la Asunción, Alcantarilla. Fotografía: Página Cofradía de la Buena Muerte

Un año más tarde, se contrató la hechura del grupo escultórico de *Nuestra Señora de la Asunción* con el prolífico artista valenciano José Díes López, quien ya poseía cierta notoriedad en el sureste por su producción religiosa para la vecina provincia de Albacete, el municipio murciano de Calasparra y la ciudad hermana de Orihuela. Pero su exquisito resultado le valdría para recibir un segundo encargo en 1961, consistente en la imagen de *San José Obrero* para el pedestal derecho del testero del presbiterio, la cual se caracteriza por su particular estética basada en la carencia mayoritaria de policromía y unos acertados acabados a golpe de gubia.

Y en contraposición a las efigies descritas, sobresaldría la de *San Pancracio* (lám. 3). Ejecutada por el escultor y tallista local Fernando Ortuño Alburquerque hacia 1958, a quien ya se le habían confiado previamente trabajos para la parroquia y la cofradía erigida en la misma, fue costeada por José Ballester García en sustitución de la que se encontraba expuesta en San Pedro. El autor, discípulo del maestro José Séiquer Zanón y colaborador ocasional del imaginero alicantino José María Sánchez Lozano,

creó una versión original del adolescente mártir romano, rehuyendo del arquetipo convencional del dedo índice de la mano derecha alzado y el apoyo del libro y su distintiva palma en la izquierda. El santo patrono de Campoamor aparece portando con ambas manos una gran palma de orfebrería (posiblemente de latón), mientras el ejemplar donde reza su resonada frase «VENITE AD ME ET EGO VOBIS OMNIA» descansa a sus pies.



Lámina 3. FERNANDO ORTUÑO ALBURQUERQUE. San Pancracio (1958). Iglesia de la Asunción, Alcantarilla. Fotografía: Miguel López Alcázar

Finalmente, en 2009, el párroco Luis Martínez Mármol encargó a un joven artista, Ramón Cuenca Santo, la hechura de un *Cristo Resucitado* de dimensiones reducidas, para el tabernáculo adquirido hacia 1956. Presentado en el transcurso de la Vigilia Pascual del Sábado Santo, como previó su eclesiástico benefactor, cuenta con alguna curiosidad en lo que se refiere a su proceso de talla, dado que al tomarse en lógica consideración el espacio limitado del área sagrada, el imaginero de Cox declinó representarlo con un brazo en alto, pero no por ello despojó de dinamismo a la pieza; concibiendo una creación en miniatura absolutamente magistral, previa

a un periodo de evolución que le abrió, entre otros lugares de la geografía española, las puertas de la Semana Santa de Murcia[12].

Pero la iglesia de la Asunción también acoge temporalmente, desde finales del año 2001, a la imagen sedente de *Nuestra Señora de la Cruz*. Donada a la cofradía de la Buena Muerte por el poeta local Manuel Muñoz Hidalgo[13], cuenta con una anécdota desconocida para muchos. Y es que antes de su ofrecimiento, el recordado dramaturgo contactó con la cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad de Murcia en 1996, a fin de expresar su deseo de ceder la efigie para que figurase en su cortejo de Sábado de Pasión, bajo la advocación de *Nuestra Señora de la Huerta*; aunque finalmente no se alcanzó ningún acuerdo[14].

Orfebrería

En relación a la platería, Campoamor atesora dos preciadas joyas contemporáneas que certifican la exquisita calidad artística que tuvieron como carta de presentación varios obradores activos en Valencia durante el siglo xx:

La custodia (lám. 4) donada póstumamente por Santos Gómez Ruiz supondría un eslabón más para alcanzar la magnificencia anhelada por el párroco Pérez García para su plan. De autoría desconocida durante décadas, un estudio permitió atribuirla al platero de origen valenciano Vicente Segura Valls, discípulo del orfebre José David Esteve[15].

El ostensorio consta de una base que perenniza el arquetipo del que el mismo autor realizase para la parroquia murciana de San Juan Bautista en 1944, aunque prescindiendo de miniaturas argénteas y perfeccionándolo mediante la inclusión de un grupo de ángeles portadores de racimos de vid que descansan sobre las cuatro rocallas que sirven de soporte a la peana ornada con un amplio repertorio de motivos eucarísticos como el pez, el ciervo, una cesta con panes y el pelícano, así como un crismón con el alfa y omega. Además, con la idea de reflejar su patrocinio, se colocó en la misma base una chapa con inscripción[16].

El nudo, a diferencia del de la custodia conservada en el templo parroquial de San Pedro de Espinardo (labrada por el mismo Segura en 1955) que alberga símbolos

12 Información obtenida de primera mano, gracias a la colaboración del escultor Ramón Cuenca Santo.

13 J. CANOVAS ORCAJADA, *100 años de Campoamor y 70 del Silencio*. Alcantarilla, 2021, p. 273.

14 Acta de Junta de Gobierno de la Muy Ilustre y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad de Murcia, 22 de mayo de 1996, f. 1.

15 M. LÓPEZ ALCÁZAR, *Vicente Segura Valls: la renovación de la platería en el Levante español durante la segunda mitad del siglo XX*. Valencia, 2025, pp. 67-68.

16 «ESTA CUSTODIA FUE DONADA A LA PARROQUIA DE NTRA. SRA. DE LA ASUNCIÓN DE ALCANTARILLA, POR D. SANTOS GÓMEZ RUIZ + BIENHECHOR INSIGNE QUE FUE DE ESTA IGLESIA. SIRVA ESTA INSCRIPCIÓN DE GRATITUD Y RECUERDO. 6 NOVIEMBRE 1953».



Lámina 4. VICENTE SEGURA VALLS. Custodia de Santos Gómez Ruiz (1953). Iglesia de la Asunción, Alcantarilla. Fotografía: Miguel López Alcázar

alusivos a los titulares del mismo, presenta dos piezas primorosamente cinceladas y sobredoradas; figurando San Juanito con el cordero en el anverso, y el escudo del Excmo. Ayuntamiento de Alcantarilla en el reverso. Por otro lado, los querubines dieron solución, no solo a una desnudez del espacio dejado entre ambos elementos, sino igualmente a la del gollete que sustenta el sol repujado con viril cercado por un hilo de pedrería y flanqueado por cestos de panes con peces, el Agnus Dei y una escenificación de la Asunción de la Virgen, como alusión a la titularidad del templo para el que fue concebida la pieza. Así mismo, merece especial mención la representación

de los símbolos del Tetramorfos en la parte trasera del nimbo, los cuales confieren a la custodia una impronta particular con contraposición a los demás ostensorios ejecutados por el maestro valenciano afincado en Murcia.

Pero en suntuosidad, tampoco se quedaría atrás el tabernáculo encargado a la Casa Orrico en 1956, donde la arquitectura de inspiración clásica y la iconografía religiosa van jugando un papel crucial como demostración de la exuberancia del que será erigido como templo arciprestal de la villa industrial. En cuanto al contacto de Manuel Orrico a la nueva morada espiritual de Campoamor, posiblemente se debiese al eco de sus implicaciones en importantes proyectos patrimoniales del radio murciano como la citada reconstrucción de la iglesia de San Antolín, para la que su taller trabajaría entre 1955 y 1959.

Los frescos

Otro tesoro indiscutible de la Asunción es el magnífico ciclo pictórico que decora el artesonado, así como la bóveda y testero de la capilla mayor, realizado bajo la dirección del afamado pintor valenciano de corte academicista Rafael Cardells Camarlench en 1957 (iniciándose las labores un año antes). Este conjunto consta de ocho escenas divididas en tres grupos: cinco en la techumbre, una que ocupa toda la superficie de la bóveda del altar, y dos que conforman el telón de fondo para las imágenes de San Pancracio y San José.

Sobre el coro, y dada la lógica funcionalidad del espacio, se representaría a Santa Cecilia (patrona de los músicos) interpretando una melodía con un órgano a la vez que un angelote se dispone a colocarle una corona floral en su cabeza, mientras un nutrido séquito celestial acompaña a la mártir romana con diversos instrumentos.

A continuación, el fresco de *La Reina de los Confesores* (lám. 5). Valorado por el nuncio Ildebrando Antoniutti, quien visitó el templo el 24 de mayo del año 1957 y quedó inmediatamente extasiado ante su majestuosidad[17], quizá se trate de la pintura cumbre de cuantas proyectó Cardells para la iglesia alcantarillera, en la que demostró sus sobrados conocimientos iconográficos siguiendo una fórmula similar a la de su obra para la capilla mayor de la parroquia de los Santos Juanes de Cullera (1954), aunque enfocándolo a otro nivel superior de complejidad con la inclusión de personajes contemporáneos a la cohorte de santos estructurada en torno a María, en su advocación de «Auxilio de los Cristianos». Entre las caricaturizaciones, despuntaron las de San Jerónimo, San Gregorio Magno, San Ambrosio de Milán, San Agustín de Hipona, Santo Tomás de Aquino, San Vicente Ferrer, San Antonio de Padua, Santa Gertrudis, San Francisco Javier, San Alberto Magno, Santa Rosa de

17 *La Verdad de Murcia*, 25 de mayo de 1957, p. 5.

Lima, San Juan de la Cruz, San Pío X y el beato Andrés Hibernón (estrechamente ligado a Alcantarilla). Pero hubo dos papas que también estuvieron presentes en esta obra, por su profunda carga simbólica con Campoamor: por un lado, Pío XIII aludió al espíritu de su construcción encabezada por los obreros del barrio, debido a que fue conocido como el «Papa de los Trabajadores»; y por otra parte, Pío XII fue un mero reconocimiento a este mismo pontífice, como proclamador del dogma asuncionista en 1950.



Lámina 5. RAFAEL CARDELLS CAMARLENCH. Reina de los Confesores (1957). Iglesia de la Asunción, Alcantarilla. Fotografía: Archivo Parroquia

Seguidamente, fue plasmado en un área rectangular el misterio de *La Anunciación del Señor*, ocasionalmente eclipsado por otro gigantesco fresco bautizado como La Reina de los Ángeles, presidido por la Virgen rodeada de seres celestiales y sobre los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael representados con sus atributos distintivos. En

el caso de Miguel resulta muy evidente por su indumentaria militar y su ademán victorioso frente a Satanás, en el de Gabriel por su naturaleza protectora, y en el del último referenciado por su varal cruciforme con el pez. Y como colofón al ciclo del artesonado, inmortalizaron a los cuatro Evangelistas y símbolos zoomorfos (excepto el ángel representativo de San Lucas).

Respecto a la bóveda, en las enjutas del arco triunfal que la precede, se imaginaron dos de las tres virtudes teologales: la Fe, ciega y portando un cáliz, y la Esperanza con su ancla. Posiblemente su tonalidad apagada, las dimensiones y su elevada altura no sean los factores adecuados para su correcta contemplación. En referencia al colosal fresco, el eje de la composición formado por la Santísima Trinidad coronando a la Virgen en su ascenso al cielo supone la culminación del itinerario; presenciando esta resurrección los apóstoles que se congregan alrededor del sepulcro, San José, San Bautista, y numerosos personajes del Antiguo Testamento como el rey David con su arpa, Moisés enseñando las «Tablas de la Ley», Adán y Eva, Moisés, Sarah, Judit, Rebeca o la profetisa Débora.

Por último, para el lienzo lateral izquierdo del presbiterio, versionaron un curioso cuadro titulado *La última oración de los mártires*, pintado por el artista francés Jean-Léon Gérôme en 1883 y actualmente expuesto en el Museo Walters de Baltimore (EE. UU.). En él, se muestra a un grupo de cristianos frente a un león que en cuestión de segundos, será quien les arrebate la vida bajo la atenta mirada del emperador Diocleciano, especialmente despiadado contra todos los que renunciaron al paganismo en defensa de la enseñanza de Cristo e impulsor de la denominada «Gran Persecución» en el siglo IV. En cuanto al paño lateral derecho, Cardells optó por idealizar el taller de carpintería del patriarca y se atrevió incluso a representar a un Jesús adolescente trabajando en un encargo, iconografía que en alguna que otra ocasión, gozó de celebridad durante la década de los cincuenta en España, como fue el caso del *Jesús Divino Obrero* realizado por el escultor cántabro Víctor de los Ríos Campos para la hermandad homónima de León en 1955.

Los mosaicos del Vía Crucis

En 1963, cinco años después de la consagración, el arcipreste Pedro Pérez García emprende la segunda y última fase del proyecto ornamental del templo. Para ello, contactó con el pintor Antonio Hernández Carpe, natural de la pedanía murciana de Espinardo pero residente en Madrid, quien había cosechado innumerables éxitos desde que accedió a una de las becas concedidas por la Diputación Provincial.

La propuesta de Carpe fue innovadora a la par que arriesgada, debido a que ningún artista en el mundo se había atrevido hasta esa fecha a concebir una obra de tal magnitud. Un millón de teselas bastarían para concebir las catorce Estaciones del

Vía Crucis en unos mosaicos monumentales de 2 metros de anchura por 3 de altura aproximada, con los que configuró el rezo pasionario visual de mayores dimensiones de la cristiandad para decorar las blanquecinas naves laterales de Campoamor. En palabras del propio artífice, se sintió «*francamente satisfecho de que se quedasen en Murcia*» [18], realizándolos en su estudio de Madrid (lám. 6) [19].



Lámina 6. ANTONIO HERNÁNDEZ CARPE. Mosaicos del Vía Crucis: I Estación (1963-1964). Iglesia de la Asunción, Alcantarilla. Fotografía: Miguel López Alcázar

Aún debiendo adaptarse a un interior puramente barroco, Carpe no se distanció de su particular estilo basado en la geometría y el dominio sublime de la gama cromática. Al contrario, defendió magistralmente su sello artístico y forjó una simbiosis de modernidad y tradición excepcional en el ámbito patrimonial de la Diócesis de Cartagena. La simpleza compositiva y la evocación de paisajes mediterráneos también

18 *Línea*, 12 de noviembre de 1963, p. 21.
19 *Línea*, 12 de noviembre de 1963, p. 21.

serían considerados puntos favor para la aceptación del conjunto mosaicos, transmitiendo claridad catequética a todos los fieles y un sentimiento de identidad territorial.

El día 4 de enero de 1964, una vez recibidos los mosaicos montados sobre tableros protegidos por almohadillas para efectuar su traslado a Murcia en un camión, se inauguró una exposición en la capilla del Palacio Episcopal que, sorprendentemente, no financió el Excmo. Ayuntamiento de Alcantarilla, sino el de la capital de la región; aprobándose esta decisión en una sesión de la Gestora Municipal celebrada la noche anterior, presidida por el alcalde Antonio Gómez Jiménez de Cisneros [20]. Además, esta muestra se convertiría en un punto de encuentro de cuadrillas de «Auroros», quienes entonaron sus populares salves ante las Estaciones al mediodía de la víspera de Reyes [21].

Los mosaicos, con los que Carpe se ganó igualmente el respeto y la simpatía de la feligresía de la Asunción por cobrar únicamente los materiales por un conjunto cuyo valor ascendía (según su criterio) a 1.000.000 de pesetas, fueron trasladados a la iglesia durante la segunda quincena de enero [22]; aunque no se bendijeron por el prelado Sanahuja y Marcé hasta las siete de la tarde del 12 de febrero de 1964, a fin de que coincidiese con el sagrado rito de la imposición de la ceniza que anuncia el inicio de la Cuaresma [23].

Pero sin duda, para que la sociedad murciana sea mínimamente consciente de cuál fue la importancia de este encargo, debe considerarse una entrevista concedida por Carpe en 1967, donde afirma que a raíz de examinar varias fotografías del *Vía Crucis* publicadas en un número del diario vaticano *L'Osservatore Romano*, el primer obispo de la Diócesis de San Juan Bautista de las Misiones de Paraguay, Ramón Pastor Bogarín Argaña, acudió a él para encomendarle la decoración de la catedral metropolitana de Asunción, desde las vidrieras hasta múltiples mosaicos y murales [24]. En definitiva, gracias a su buen resultado, el joven Hernández Carpe posicionó a Alcantarilla en el panorama artístico internacional con un *Vía Crucis* que, pese a ser motivo de orgullo para su municipio, hogaño carece del prestigio que verdaderamente merece.

20 *Línea*, 4 de enero de 1964, p. 3.
21 *Línea*, 5 de enero de 1964, p. 5.
22 *Línea*, 19 de enero de 1964, p. 16.
23 *Murcia Sindical*, 16 de febrero de 1964, p. 8.
24 *Línea*, 5 de enero de 1967, p. 5.

La trastienda del escultor: las restauraciones realizadas por el escultor Juan González Moreno

Behind the scenes of the sculptor: the restorations carried out by the sculptor Juan González Moreno

¶ María Dolores Piñera Ayala
Universidad de Murcia

Resumen: Las labores de restauración realizadas por Juan Gonzalez Moreno responden a un momento de la Historia donde apenas se distinguía entre artista y restaurador, por lo que ese trabajo no estuvo suficientemente valorado. En este trabajo se pretende poner en valor esa actividad restauradora como modo de preservar y conservar, hasta nuestros días, la obra de arte.

Palabras clave: escultura; postguerra; restaurador; restauración.

Abstrac: The restoration work carried out by Juan Gonzalez Moreno reflects a historical period in which the distinction between artist and restorer was barely discernible, and consequently, his work was not sufficiently appreciated. This paper aims to highlight the value of this restorative activity as a means of preserving and conserving works of art to this day.

Keywords: sculpture; post-war; restorer; restoration.

Antecedentes del restaurador de obras de arte

Todo historiador del arte conoce que para abordar la historiografía de una obra de arte debe de conocerla no sólo en su individualidad, si no también lo que quiere significar en un momento histórico determinado lo que plantea un problema de crítica histórica y estética, aspectos que son competencia de los primeros.

Esta actuación es precisa para asegurar los siguientes aspectos esenciales en el estudio de las obras de arte:

- El mantenimiento del interés de las obras de arte y la educación del público en general.
- El asegurar una información completa y ordenada sobre la existencia de las obras para que puedan ser inventariadas y catalogadas.
- Garantizar la documentación bibliográfica, de archivo y gráfica de las obras de arte.

Estas tres circunstancias deben de tomarse en cuenta también por parte de otros profesionales que se relacionan con las obras de arte como es el caso de los restauradores ya que carecen de la formación académica necesaria en Historia del Arte, pudiéndose producir ciertos fallos a la hora de abordar un proceso de restauración por lo que es interesante la intervención de los historiadores del arte en dicha actuación, haciendo necesario llegar a un consenso acerca de cuál es la labor del historiador en el proceso de restauración. En la actualidad, los museos, centros de restauración e institutos de patrimonio histórico son más conscientes de esta necesidad, aunque no ocurre lo mismo en las Universidades, que no adaptan los planes de estudios de las Bellas Artes a esta demanda, a pesar de que el ICOM está realizando periódicamente reuniones entre los diferentes especialistas y académicos para facilitar la interpretación de las disciplinas tratadas[1].

Para hablar de restauración de obras de arte, hay que remontarse al siglo XVIII, donde surgen los talleres reales en la época de Felipe V, cuando el incendio del Alcázar Real supuso la excusa adecuada para el que el monarca comenzara a construir un nuevo palacio regio, más acorde con sus gustos franceses, inspirándose en el palacio de Versalles. No obstante, la tardanza en su construcción, debido a diferentes contratiempos, supuso que no pudiera ser disfrutado ni por éste ni por Fernando VI siendo en el reinado de Carlos III cuando se comenzó a poner en uso, convirtiéndose en la residencia real. Es a partir de ese momento cuando comenzaron a coexistir dos tipos de talleres de artistas: los talleres menores, dedicados a las artes suntuarias, y los talleres de artes mayores, centrados en la pintura y la escultura. En éstos últimos, mientras los pintores y escultores de cámara se dedicaban a crear o establecer la ima-

1 G. FERRERAS ROMERO, «La relaciones entre historiadores del arte y demás especialistas de la conservación y restauración.» *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 9 (1994), pp. 42-43.

gen regia, otros, los pintores y escultores de menor rango, copiaban, restauraban y recomponían los objetos artísticos. Esta labor menos manifiesta, pero completamente precisa, se desarrolló durante la última etapa del reinado de Carlos III y durante todo el de Carlos IV.

La razón de ser de estos talleres de restauración hay que analizarla a partir del incendio del Alcázar de 1734, donde un gran número de esculturas y pinturas quedaron dañadas gravemente por el fuego. Todas las piezas que lograron salvarse fueron inventariadas y almacenadas en diversas localizaciones; en un primer momento, se repartieron entre la Armería y las Casas del Marques de Bedmar, para posteriormente pasar a la Casas Arzobispales, donde permanecieron durante todo el reinado de Felipe V y Fernando VI y no fue hasta que se terminó el Palacio Real de Madrid cuando muchas de ellas fueron reubicadas.

En época de Carlos III y Carlos IV muchas de esas piezas fueron pasando por manos de los talleres reales, en especial del de escultura y pintura, para su reparación y posterior reubicación en el Palacio Real de Madrid o en otras localizaciones de los Reales Sitios.

No obstante, la necesidad de restaurar algunas de estas piezas y el estado de conservación en el que se encontraban tras el incendio y almacenamiento propició que algunas de las intervenciones efectuadas cambiaran radicalmente el aspecto de alguna de las obras de arte. Ejemplo de ellos es el lienzo de José de Ribera *La visita de Baco al poeta Icario* que en el inventario del incendio se describía como «sumamente maltratado» y que tras pasar por el taller de pintura tuvo que ser recortada para de esta manera poder salvar los únicos recortes útiles de la tela. Así, se dio lugar a la Cabeza de Sibila, al Baco y a la Cabeza de Sátiro, cuadros que figuraban ya individualmente en el inventario de 1772 del Palacio del Buen Retiro [2].

Desde el siglo XVIII y en adelante, la importancia social, histórica y cultural que alcanzó Madrid como capital del Reino, contribuyó a que la Real Academia de San Fernando pronto tuviera que custodiar un considerable volumen de obras de arte lo que originó la necesidad de fundar un museo y una sala de restauración dentro de la propia Academia.

Casi simultáneamente, se crea la Sala de Restauración del entonces Museo Nacional de Pintura y Escultura, a petición del primer pintor de cámara de la época, Vicente López, que solicita, para poder realizar labores de mantenimiento de las obras de arte, el nombramiento de dos o más restauradores que pudieran ayudarle en los trabajos de intervención. Junto a él, también estaba como responsable de la Sala Juan

2 G. MARTINEZ LEIVA, «La labor restauradora en los talleres de pintura y escultura al final del reinado de Carlos III y en los inicios del de Carlos IV» en A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y A. RODRÍGUEZ REBOLLO (coords.), *Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía sobre Carlos IV y el arte de su reinado*. Madrid, 2011, pp. 335-366.

Antonio Rivera, también pintor de cámara y que llegó a ser director del Museo del Prado entre 1857 y 1860. Ambos casos nos dan una idea del perfil que caracteriza a los restauradores de principios del siglo XIX, que son, ante todo, artistas de prestigio vinculados a las colecciones reales.

En el caso de la Real Academia de San Fernando, las características de los candidatos a restaurador se pueden conocer debido a que cuando quedó vacante la plaza del profesor Mariano Rossi, los candidatos que aspiraban a sustituirlo tenían en común su vinculación con la Corte y su dedicación a las artes, como en el caso del profesor de pintura Carlos Blanco y del pintor de cámara Ignacio de Uranga[3].

No obstante, sólo se va a mencionar a de uno de los aspirantes, José Bueno, que consigue ser nombrado restaurador por Real Orden de 14 de julio de 1831, reinando Fernando VII, con el uso del uniforme distintivo que había reclamado el Duque de Hijar, director del Museo Nacional en aquel momento; dicha orden determinaba que el restaurador no era un simple artesano, sino que se le consideraba funcionario de la Corona, aunque sin remuneración:

> *«La clase de restauradores no es ni corresponde á la de Pintores de Cámara, ni puede jamás confundirse con los individuos de esta; es enteramente separada y por ello el diseño presentado para el bordado del uniforme de los primeros es del todo diverso del que usan los segundos. Los restauradores del Museo son criados de S.M. con Real nombramiento, han jurado sus plazas, pertenecen á la R. Cámara, disfrutan de los auxilios de facultativos, medicinas y montepío y por lo mismo contemplo deben vestir un uniforme que los distinga y les sirva para presentarse en las R. habitaciones cuando son llamados con el decoro correspondiente»*

A mediados del siglo XIX se denuncia por parte de profesores y alumnos el atraso de la disciplina de Restauración en España, lo que permite suponer que en este momento la profesión está todavía muy lejos de alcanzar el grado de definición y regularización deseado. Cuando los pintores ingresaban como restauradores en los talleres se les daba nociones de restauración mientras que a los especialistas en otras materias se les formaba como forradores. Los restauradores acometían principalmente las tareas de limpieza y retoque cromático de los lienzos, lo que justifica la necesidad de que acreditaran su pericia como pintores y su consiguiente vinculación con la figura del artista. Pero, llama la atención la proposición de trabajar sin remuneración alguna, dando por bueno el privilegio

3 E. NAVARRETE MARTÍNEZ, «La formación artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, con especial atención en la del «otro sexo» (1816-1854)» en F.J.DOMÍNGUEZ BURRIEZA y M.V.ALONSO CABEZAS (coords.), Artistas *y progreso: los retos del Arte en la sociedad del siglo XIX*. Valencia, 2023, pp. 39-64.

que debía suponer trabajar para el Rey o para la Academia, que no dejaba de ser una institución vinculada a la Corona.

En este punto, en 1855 se cuestiona la posibilidad de crear en la Real Academia una «plaza de Restaurador con sueldo fijo, o si bastará que la Academia le ocupe cuando le necesite» determinándose la conveniencia de lo primero, por considerar que «la Academia efectivamente tiene una notable colección de cuadros que debe por todos los medios posibles conservarse y restaurarse».

En 1898 se convocan oposiciones para dos plazas de restauradores conservadores en la Sección de Pintura del Museo Nacional y donde el temario introduce ciertas novedades, con una orientación del oficio más práctica [4].

Por lo tanto, entre los siglos XIX y principios del XX se produce, en líneas generales, el paso del restaurador-artista hacia una posición cada vez más científica y especializada del mismo, coincidiendo con su presencia cada vez mayor en los museos de todo el país.

Juan González Moreno: las restauraciones documentadas del autor

En el caso de la Región de Murcia, a principios del siglo XX, no existían restauradores de obras de arte propiamente dichos. Los talleres eran lugares donde se realizaban trabajos de pintura y /o escultura, además de otros de restauración o rehabilitación. Eran espacios donde acudían los aspirantes a artistas con edades muy tempranas, comprendidas entre los seis y diez años, para completar su formación artística mientras cursaban estudios reglados, generalmente en la Academia de Bellas Artes del Círculo de Amigos del País, del Círculo Católico de Obreros o del Círculo de Bellas Artes. También existía la posibilidad de ampliar la formación realizando estudios superiores fuera de la Región de Murcia si se conseguía una beca de alguna Academia u organismo oficial. Estos talleres de pintura, escultura y/o de artesanía estaban organizados en gremios en función de la intensidad del trabajo que se tuviera [5]. Pero estas actividades no estaban establecidas en ninguna ubicación predeterminada por las autoridades por lo que se podían encontrar talleres de estas disciplinas en diferentes barrios de la capital, con la única limitación, a partir de la primera década del siglo XX, de que no se establecieran en los domicilios particulares de los maestros, por razones de higiene y salubridad.

En estos, con carácter general, se compaginaban los trabajos de pintura, escultura y modelado de belenes con las labores de restauración de diferentes piezas, trabajos

4 M.T. VICENTE RABANAQUE, V. SANTAMARINA CAMPOS, B. SANTAMARINA CAMPOS y P. ROIG PICAZO, «Del artista al restaurador. La construcción del espacio de la restauración como disciplina». *Arché*, nº 3 (2008), pp. 57-64.

5 A. SASTRE-GUARINOS, «Talleres y Estudios de Bellas Artes en Murcia durante el primer tercio del siglo XX». *Murgetana* nº8 (1991), pp.137-142.

no documentados la mayoría de las veces y que en algunos casos se realizaba sin contraprestación económica alguna. En determinadas ocasiones, era el aprendiz del taller el que realizaba la restauración, pero como el contrato estaba a nombre del maestro, a la hora de abordar el análisis de las restauraciones llevadas a cabo en una obra de arte no se conoce a ciencia cierta quien pudo realizar realmente el trabajo.

En el caso del escultor Juan González Moreno, el conocimiento de los trabajos de restauración que realizó no está recogido en ningún documento oficial de encargo o contrato, no obstante, el artista realizó un manuscrito detallando los que realizó, además de inmortalizar algún proceso en fotografías, por lo que a partir de esa información es posible analizar las que realizó a lo largo de su vida[6].

A continuación se va a analizar las restauraciones que realizó teniendo por hilo conductor el momento vital en el que se encontraba.

González Moreno comenzó a trabajar desde muy joven, movido por la necesidad de mantener a su familia, lo que le llevó a compaginar trabajos en el campo con su vocación artística, ingresando, primeramente, en un taller de belenes, donde aprendió a modelar pequeñas figuras. Posteriormente, se incorporó al taller de Manuel Martínez, discípulo de los Aracieles, donde aprendió a lijar y tallar.

Finalizando sus estudios en la Academia de Bellas Artes, entró a trabajar en el taller del retablista Carlos Rodríguez, donde empezó a tallar con libertad y con la certeza de un sueldo. Es en esos años donde ejecuta pequeñas piezas como los Ángeles del Perdón. Mientras se encontraba en este taller, en 1927, su amigo el también escultor Clemente Cantos, le pidió ayuda para restaurar la mano derecha de la estatua del Conde de Floridablanca, realizada por Santiago Baglieto para el jardín de Floridablanca de Murcia e inaugurada en 1849, y las garras destruidas de los leones que tenía el monumento. En aquel momento Cantos tenía mucho trabajo en su taller y no quería dejar de realizar el encargo. González no descuidó su formación práctica y también acudió al taller de Anastasio Martínez, destacado escultor murciano especialista en ornamentación arquitectónica, estudio por donde también pasaron José Planes, Clemente Cantos, Garrigós, Ramón Gaya, Flores, Garay…con los que entabló amistad[7]. Un tiempo más tarde, se incorporó al taller de Luis Garay.

En 1928, realizó su primera exposición en el Círculo de Bellas Artes de Murcia. En 1931 obtuvo una beca en escultura, que consistía en un año de preparación para ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en el año siguiente. Los años que estuvo en la capital de España mantuvo amistad con los autores van-

6 M.D. PIÑERA AYALA, «Juan Gonzalez Moreno: modelos y retratos a partir de su legado». *Murgetana* nº 141 (2019), Págs. 129-149.

7 M.L. MARTINEZ LEÓN, «Ambiente cultural, academias de arte estudios y talleres en la Región de Murcia desde finales del siglo XIX a principio del XX». *Revista de Ciencias de la Comunicación e Información* nº 2 (2017), pp. 13-36.



Lamina 1. Juan González Moreno en Madrid.
Archivo Academia Alfonso X el Sabio de Murcia.

guardistas de aquellos años, destacando la que tuvo con el pintor manchego Benjamín Palencia (lám.1).

En aquellos años, el panorama cultural del país estaba en plena efervescencia, con la llegada de la Segunda República se sucedieron las actividades culturales y la producción artística y literaria fue numerosa. La reforma de la legislación sobre patrimonio caracterizó estos años y se comenzaron a declarar determinados conjuntos arquitectónicos y edificios monumentos nacionales. Unos años antes había surgido en Madrid la «Sociedad de artistas ibéricos» integrado por artistas, teóricos del arte y escritores que firmaron un manifiesto, cuyo objetivo era que se promovieran exposiciones, atraer a artistas exiliados y promocionar el arte nacional. González Moreno no formaba parte de esta, aunque mantuvo relaciones personales y profesionales con alguno de ellos como el escultor también murciano José Planes o el compositor, Manuel de Falla[8]. Gonzalez Moreno estaba comenzando a formar parte de la vida cultural española, aspecto muy importante a la hora de realizar su labor «accidental»

8 M.D. PIÑERA AYALA, «Juan González Moreno. Contribución escultórica al imaginario franquista en Murcia» en X. MARÍA RAMOS DÍEZ-ASTRAIN, I. REGUERO SANZ, M. REQUEJO FRAILE, S. RODRÍGUEZ SERRADOR y L. SALVADOR ESTEBAN (coords.) *Las huellas del franquismo: pasado y presente.* Granada, 2019, pp.274-290.

como restaurador de obras de arte durante la Guerra Civil y tras la finalización de ésta, como se tratará a continuación.

Durante su estancia en la capital, se produjo el estallido del conflicto bélico. En ese momento, el Gobierno Republicano adoptó diferentes medidas para salvaguardar el patrimonio histórico-artístico; no se puede obviar que desde el inicio del conflicto se siguió una línea de actuación dirigida desde el Estado y la Dirección General de Bellas Artes para asegurar su protección. Desde la llegada de la República, se reformuló la legislación sobre patrimonio y se pusieron en marcha diferentes medidas para democratizar el disfrute de la cultura entre el conjunto de los españoles, pero cuando se produjo el alzamiento militar hubo de adaptar la política cultural a las nuevas necesidades. Si bien en territorio republicano se continuó «protegiendo la cultura», hubo de modificarse la legislación y los organismos preexistentes para adaptarse a la nueva realidad, desarrollar nuevas técnicas de conservación y protección y la contratación de funcionarios y personal extra para cubrir por un lado, las bajas de los funcionarios disidentes y por otro llevar adelante la labor de conservación íntegra del patrimonio histórico artístico de las diferentes localidades, convirtiendo en «cuestión de Estado» la defensa y difusión de la cultural y la conservación del patrimonio [9]. En este contexto González Moreno regresa a Murcia, con carnet republicano, que le proporciona su amigo Paulo López Higuera y se le nombra miembro de la Comisión Municipal para la Protección del Tesoro Artístico presidida por el concejal Pablo López Figueras. Dicha comisión realizó durante los meses de agosto y septiembre una intensa labor de recogida de objetos. Se instalaron tres depósitos en los Museos de Bellas Artes, Arqueológico y Catedral, siendo esta última el lugar elegido para la custodia de imágenes y fondos bibliográficos y documentales; el Museo Arqueológico sirvió de albergue para los objetos de orfebrería rescatados de toda la provincia y el de Bellas Artes sirvió para poner a salvo la pintura y algunas de las estatuas de Salzillo como las de la iglesia del Carmen o el San Antón proveniente de la ermita del mismo nombre. En octubre de 1936 esta junta municipal fue sustituida por la Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional para la provincia de Murcia, siendo reorganizada en abril de 1937 incorporándose Gonzalez Moreno en octubre de ese año, donde además de otras funciones dentro de la Junta, restauró varias obras que estaban astilladas y custodiadas en el Museo de Bellas Artes, entre ellos, los ángeles de Salzillo de San Juan de Dios y el San Antonio de Alonso Cano de San Nicolás. A pesar de que las funciones de esta junta estuvieron salpicadas de luchas internas que le impidió desarrollar correctamente su trabajo, aun así, se consiguió trasladar a la Catedral los pasos de Salzillo que se encontraban en la ermita de Jesús, se desmontó y guardo el retablo renacentista de Jumilla y se protegió

9 R. SAAVEDRA ARIAS, *El patrimonio artístico español durante la guerra civil (1936/1939): política e ideología en las «dos Españas»*. (Tesis doctoral) Universidad de Cantabria, Cantabria, 2013.

los archivos de la Catedral y el Seminario. Así mismo, se logro salvar muchos archivos parroquiales, que fueron depositados en el Ayuntamiento[10]. El escultor contribuyó además realizando fotografías de los retablos desmontados y anotando las medidas de cada una de las piezas de estos para facilitar su posterior colocación una vez finalizada la contienda[11].

Después de la Guerra, González Moreno se encargó junto con los escultores José Planes Peñalver y José Sánchez Lozano de restaurar el patrimonio religioso que se había deteriorado en los altercados de aquellos años, además de recibir encargos de obra nueva.

En cuanto a los trabajos de restauración, no existía en aquel momento restauradores titulados con una formación académica adecuada por lo que por parte de técnicos de la Junta Delegada se dictaron las directrices que debían de seguir los escultores a la hora de abordar las restauraciones, sobre todo, de imaginería religiosa:

- Se debía de realizar previamente al trabajo de restauración una revisión de la documentación histórica relativa a la obra de arte.
- A pesar de que los procedimientos de restauración estaban tasados, el escultor tenía que saber improvisar actuaciones alternativas, obrando con el máximo respeto a la obra de arte.
- El artista debía de modelar las partes faltantes y realizar estudios de impresión, observación y colocación antes de proceder a la colocación definitiva de las piezas.
- Una vez finalizados los trabajos, el autor debía de realizar una memoria que indicara: procedimientos, fechas, impresiones, pruebas, fotos, dibujos y planos, antecedentes históricos, modificación sufrida y cuanto sirviera para documentar el proceso de restauración.

Bajo estas premisas, en 1939 González Moreno recompone el Cristo de la Sangre, que había sido dividido en diferentes astillas y guardado por su amigo el escultor Clemente Cantos, a excepción de la cabeza que había sido ocultada en la carretera de Alcantarilla. A este respecto el artículo del periódico Línea de 2 de enero de 1940, contaba que unos niños fueron los que rescataron la cabeza de los restos del incendio que sufrió la Iglesia del Carmen de Murcia, y se fueron jugando al fútbol con ella, dejándola después abandonada en la calle Floridablanca, donde fue encontrada por un grupo de jóvenes que la vendieron a Dña. Encarnación Hernández Garcia por una peseta y un kilo de melocotones. Ésta la tuvo oculta un tiempo hasta que se la encomendó a su amiga Dña. Dolores Martín Martínez, que se la entregó al arcipreste D. Mariano Aroca al finalizar la Guerra.

---

10 J. ALVAREZ LOPERA, *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil española. Vol. II*. Madrid, 1982, pp.123-125.

11 Esto se conoce a partir del análisis y estudio realizado en legado fotográfico del artista.



Lámina 2. Fotografía del artista en su taller.
Archivo Academia Alfonso X el Sabio de Murcia.

Ese mismo año, comenzó a recibir encargos de obra nueva que tuvo que compaginar con los trabajos de restauración que realizaba en el taller que tuvo en aquel momento junto a la iglesia de San Juan Bautista (lám.2). Además, gana el concurso para el diseño y ejecución del Santo Entierro de la Iglesia de San Bartolomé de Murcia, titular de la cofradía del Santo Sepulcro. Al mismo tiempo, realizó el Cristo de la Agonía de Cieza, además de entregar también para la misma localidad una Dolorosa y una Virgen del Amor Hermoso en 1940. Para esta ciudad realizó otras obras destacando las de sus últimos años, la Aparición a María Magdalena (1972), para la Cofradía del Descendimiento de Cristo y Besos de Judas y el Ecce Homo para la Cofradía de San Juan Evangelista (1973).

En 1941, restauró las imágenes de los Santos Médicos San Cosme y San Damián, patrones de Abarán, por encargo de su maestro Miguel Martínez, que falleció esos días. Relata Gonzalez Moreno en sus apuntes que no aparecerá dicho encargo anotado en ningún sitio y que, si hubiera recibos, estarían firmados por su viuda; añade además que por ese trabajo no recibió ninguna remuneración y que lo recogió de su

taller Tranquilino Tornero, benefactor de los Santos Médicos. Este apunte es muy interesante ya que hasta la fecha se pensaba que los patronos habían sido restaurados por la hija de Francisco Sánchez Araciel, mujer de Miguel Martínez[12].

Ese mismo año también restauró la Purísima del Carmen, obra de Francisco Salzillo, que se encontraba maltrecha tras los sucesos de 1936.

En 1942, recibió el encargo de la restauración de la réplica del Cristo del Consuelo de Cieza, hallado en Caravaca. Se trataba de una imagen de cartón que se adaptó para que fuera similar a la gemela que se veneraba en Cieza, de manera que pudiera lucir el tradicional tonelete, modificando el paño de pureza. Ese mismo año reconstruyó y restauró la Purísima de Antonio Dupar destruida en 1936, que se encontraba en el convento de San Francisco de Lorca; relata el escultor en sus apuntes que en la nube no quedaban ni los ángeles ni la peana. La obra se la llevó el párroco de San Mateo, que custodiaba la imagen.

Unos años más tarde, en 1947 reconstruyó la Purísima de Mazarrón, copia de la existente en la Catedral de Granada. Tras este trabajo, en 1948, obtuvo una beca para irse a estudiar a Roma, donde permaneció en la Academia Española de Bellas Artes, aprendiendo de los grandes maestros renacentistas, estancia que realizó por segunda vez en 1952. Estando allí, se convocó un concurso para la restauración del Santuario de la Fuensanta, proyecto que realizó junto a los arquitectos D. Damián García Palacios y D. Eugenio Bañón Saura[13]. Los arquitectos diseñaron un proyecto adecuado a las necesidades del espacio, se trataba de un santuario acostumbrado a las peregrinaciones de la Virgen y romerías. Para la decoración Gonzalez Moreno decidió enriquecer de oro y mármol el entablamento corinto preexistente, grabando en el friso las «Reginas» de las letanías marianas. En las naves laterales se permitió la circulación y se complementaron con unos altares secundarios dedicados a temas de romería, adornados con unos altorrelieves del escultor. Partiendo de la nave central, se ideó llegar al fondo del crucero con dos grandes medallones elípticos donde los temas de la Coronación y la Asunción de la Virgen eran los protagonistas. El retablo fue encargado a Nicolás Prados, que lo ejecutó en Granada por encargo del Cabildo de la Catedral y el camarín lo realizó el escultor Antonio Carrión Valverde, que colaboró en la ejecución de los relieves bajo la supervisión de González Moreno que ideó un proyecto iconográfico con la Vida de la Virgen como protagonista.

La restauración del Santuario le trajo algún que otro problema al escultor, ya que había diseñado los relieves en función de una maqueta del artífice del retablo,

12 J.A. FERNANDEZ LABAÑA, «Sobre lo acontecido con las imágenes de San Cosme y San Damián desde 1936 a 1939» en J. J. LÓPEZ MORENO, J. Caballero Soler, J. M. Gómez Manuel y J. Molina Ruiz (Coords.) *Actas VI Jornadas de Investigación y Divulgación sobre el Valle de Ricote: Abarán y Blanca, del 29 de abril al de mayo de 2022*. España, 2023, pp. 131-140.

13 M.D. PIÑERA AYALA, «El legado de Juan González Moreno en la restauración del Santuario de la Fuensanta. Un templo renovado». *Murgetana* nº149 (2023), pp. 211-232.

en cuyo diseño y ejecución no participó el artista. En una misiva dirigida a la junta pro-reconstrucción del Santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta en septiembre de 1957, se quejó de que la junta no le había abonado el dinero que le debía y que había tenido que sostener de su propio pecunio las labores de restauración ya que al aumento de precio en más de un veinte por ciento de los materiales, debido a la carestía de la vida en aquel momento, se unía el exceso de trabajo personal ya que los relieves que estaba realizando tenían una presentación especial, derivada del un riguroso estudio y volumen de las figuras principales. El escultor también indicó en la misiva que había concebido y modelado los relieves del retablo tomando como base las medidas que existían en el hueco de la maqueta que le había presentado el tallista granadino, pero estaban desvirtuadas por lo que se vio obligado a reformar algunas partes y a tocar el propio hueco del ático, que es el que le ofrecía más problema; tuvo también que dirigir, decorar y dorar los marcos de los relieves, que no llegaron de Granada hechos. Mientras dirigía estos trabajos, en 1955 tomó posesión de su plaza de profesor de Modelado y Vaciado de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Murcia, viajando ese mismo año a Paris, donde vivía el pintor murciano Pedro Flores, gran amigo del escultor, al que le encomendó la realización de la decoración de la cúpula y el coro del Santuario de la Fuensanta.

En 1957 fue elegido académico de la Academia Alfonso X de Murcia, en sustitución de José Planes Peñalver.

Tras la entrega de los relieves del santuario, en 1961, la Cofradía de la Sangre contrató con el escultor la dirección de la reconstrucción y decoración de la Capilla de la Sangre para la Iglesia del Carmen de Murcia, dándole independencia para la elección y realización de dicha capilla (lám.3). Tras este trabajo, restauró las piernas del Cristo de la Sangre de Murcia en 1963. Los dedos de los pies se habían desgastado y se encontraban con la madera vista. Esta restauración no aparece documentada por la cofradía, que en 1946 consultó al escultor Sánchez Lozano acerca de un suplemento para el pie del Cristo que comenzaba a faltarle la policromía debido a la devoción de los fieles, que solían besar y acariciar el pie cuando acudían a rezar[14]. No obstante, a pesar de estar documentada en los apuntes del escultor, también se conoce por en análisis y estudio de sus fotografías personales donde en una de ellas, se refleja el Cristo de la Sangre de forma accidental, de espaldas y con la cabeza tapada con una sábana, quizás porque el escultor quiso preservar el decoro de la imagen ya que se encontraba sin peluca[15].

Por aquellos años, Juan Gonzalez Moreno ya era un escultor de reconocido prestigio no sólo en la Región si no también fuera de ella, comenzando a consagrarse

14 Acta de la Cofradía de la Preciosísima Sangre de nuestro Señor Jesucristo celebrada el 6 de febrero de 1946.

15 M.D. PIÑERA AYALA, «Nuevas aportaciones al proceso de restauración del Cristo de la Sangre: la restauración del Cristo en los años 50 por Juan González Moreno». Murgetana nº 139 (2018), pp. 187-194.



Lámina 3. Cristo de la Sangre de Murcia en su capilla. Archivo Academia Alfonso X el Sabio de Murcia.

como un gran retratista. Comenzó a recibir encargos de las familias acomodadas no solo de la Región sino también del resto de España, estando sus retratos distribuidos por todo el país.

Ese mismo año, recibió el encargo de restaurar el medallón de la Virgen de la leche de Francisco Salzillo y dos esculturas de estilo gótico policromadas, piezas que se encontraban en el Museo de la Catedral. Por esta restauración no cobró nada.

No existe constancia documental acerca de otras restauraciones realizadas por el escultor después de 1963, por lo que es previsible que no hiciera ninguna más destacable, dada la minuciosidad con la que están detalladas por él mismo las que realizó. La faceta de restaurador del González Moreno no estuvo desligada de su faceta como escultor, siendo la primera restauración documentada la que realizó mientras de formaban en el taller de Rodríguez. Por aquel entonces existían talleres de restauración en algunos museos españoles, alcanzando más relevancia hacia 1933, cuando tuvo lugar la publicación de la ley de 13 de mayo sobre la Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico-artístico español, la primera ley nacional

de patrimonio histórico derivada de la necesidad de contener el deterioro y expolio al que estaba siendo sometido el patrimonio español[16]. El desarrollo del oficio de restaurador se paralizó con el estallido de la Guerra Civil mientras las iglesias y obras de arte fueron arrojadas al fuego quedando en muy mal estado. Consecuencia de esto fue la creación del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, responsable de las Juntas delegadas, de la que González Moreno formó parte en la Región de Murcia realizando labores de restauración y reconstrucción del patrimonio artístico en un momento de la Historia donde no se distinguía entre profesionales de la restauración o artistas, circunstancia que ocurre hoy en día, sobre todo en lo relativo a imaginería religiosa. No obstante, la formación académica y profesional de Gonzalez Moreno no ponía en duda su capacidad para afrontar esos trabajos.

En la década de los sesenta del siglo pasado, se publicó por Decreto de 16 de noviembre de 1961, el Instituto Central de Restauración de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología dependente de la Dirección General de Bellas Artes, en Madrid. Esto se completó, en 1965, con una sección de formación de restauradores, origen de la actual Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales[17]. En esos años el escultor realizó sus últimos trabajos de restauración, destacando el realizado en el Santuario de la Fuensanta, también documentado tanto por el escultor como en los archivos de la comisión que se creó en 1950 pro-restauración del santuario. En cuanto a sus últimas restauraciones documentadas se refieren a las piezas del Museo de la Catedral de Murcia, trabajo que realizó sin retribución alguna. Es posible esa actuación estuviera relacionada con su posición como director de la Escuela de Artes y Oficios de Murcia en ese momento.

En la actualidad, la profesión de restaurador está plenamente diferenciada de la de artista, aunque ello no es obstáculo para que los pintores y escultores realicen labores de restauración incluso de su propia obra.

16 L. BOSCH ROIG. *Archivo histórico de conservadores y restauradores españoles: la actuación del restaurador Luis Roig d'Alós (1904-1968)* (Tesis doctoral), Universidad de Valencia, Valencia, 2012.

17 A. CALVO MANUEL, *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona,1997, p.256.

El cine al servicio de la divulgación científica y cultural: las producciones de la Estación Sericícola de Murcia en la década de 1920

Cinema in the service of scientific and cultural dissemination: the productions of the Estación Sericícola of Murcia in the 1920s

¶ Miguel García González
Filmoteca Regional de Murcia/Universidad de Murcia

Resumen: Esta investigación analiza el papel desempeñado por la Estación Sericícola de Murcia en el desarrollo del cine científico y del documental agrario en la ciudad durante la década de 1920, así como la colaboración de esta institución en la producción de diversos reportajes y documentales de carácter divulgativo, además de películas de ficción. Se presta especial atención a la labor impulsada por Felipe González Marín como director de este centro, así como al trabajo desarrollado por Luis Baleriola Ramírez y Damián Rebel Pareja, cuya labor profesional resultó fundamental para hacer posible buena parte de las producciones cinematográficas realizadas en este periodo.

Palabras Clave: Estación Sericícola de Murcia; cine científico; documental agrario; patrimonio cinematográfico; cinematografía en Murcia; década de 1920.

Abstract: This research analyses the role played by the Murcia Sericultural Station in the development of scientific cinema and agricultural documentary filmmaking in the city during the 1920s, as well as the institution's involvement in the production of various reports and documentaries for dissemination purposes, in addition to fiction films. Particular attention is paid to the work promoted by Felipe González Marín as director of the institution, as well as to the work carried out by Luis Baleriola Ramírez and Damián Rebel Pareja, whose professional contribution was essential to making possible a significant part of the cinematographic productions made during this period.

keywords: Murcia Sericultural Station; scientific cinema; agricultural documentary; cinematographic heritage; Murcia cinema; 1920s.

Introducción. Contexto

La Estación Sericícola de Murcia fue concebida mediante Real Orden de 3 de mayo de 1892, con el objetivo de combatir las enfermedades del gusano de la seda, a propuesta del ingeniero agrónomo Vicente Sanjuán, quien fue director de la institución hasta el año 1900[1].

En diciembre de 1900 tomó posesión como director de la Estación Sericícola de Murcia el ingeniero agrónomo Emiliano López Peñafiel. Durante su dirección se impulsó la investigación mediante el uso de material de laboratorio[2].

Entre 1910 y 1922 asumió la dirección el ingeniero agrónomo Adolfo Virgili Vidiella, quien fomentó la aplicación de sus instalaciones y servicios, así como la capacitación profesional. En este último ámbito debe destacarse la creación, en el seno de la institución, de la Escuela de Capataces Agrícolas[3], Esta formación se amplió posteriormente con la creación de la Escuela de Enseñanza de Peritos Agrícolas[4].

Estas necesidades formativas hicieron necesaria la implantación de nuevos métodos didácticos y, por consiguiente, la adquisición de recursos educativos. Entre ellos cabe destacar la incorporación de equipamiento fotográfico, llegándose a documentar un número considerable de materiales[5]. En este periodo debe resaltarse asimismo la figura del ministro y senador vitalicio por la provincia de Murcia Isidoro de la Cierva y Peñafiel[6]. A la luz de la documentación disponible, cabe sostener que Isidoro de la Cierva pudo ejercer una influencia decisiva en la ampliación de los objetivos y programas de la Estación Sericícola[7].

Tras una breve estancia de Pedro Tortosa Franco como responsable de la Estación Sericícola, en 1922 fue nombrado director el también ingeniero agrónomo Felipe González Marín quien permanecería en el cargo hasta 1956. Su gestión se caracteriza por una profunda transformación técnica y por el decidido impulso de las actividades

1 Para conocer la historiografía de la Estación Sericícola de Murcia, véase: F. C. GONZÁLEZ MARÍN, *La Estación Sericícola de Murcia (1892-1976).* Murcia, 2001.

2 *Estación Sericícola de Murcia.* Memoria de los años 1900-1910 [Documento institucional], Archivo de la Estación Sericícola de Murcia.

3 Sobre ese asunto véase: Real Orden de 15 de septiembre de 1919.

4 Sobre ese asunto véase: Real Orden de 14 de julio de 1920.

5 M. SÁNCHEZ ALCARAZ, *Inventario de objetos patrimoniales de la Estación Sericícola de Murcia (1892-1976).* Murcia, 2025.

6 *Gaceta de Madrid*, nº 308, 4 de noviembre 1915, p. 259.

7 La presencia reiterada de Isidoro de la Cierva y Peñafiel en diversos fondos fotográficos y hemerográficos relacionados con las actividades desarrolladas por la Estación Sericícola constituye un indicio de su estrecha vinculación con la institución.

de investigación y divulgación. Con estos objetivos, Felipe González Marín consiguió elevar, a mediados de la década de 1920, el prestigio de la institución [8].

La producción cinematográfica

Desde sus primeros años al frente de la Estación Sericícola de Murcia, Felipe González Marín apostó decididamente por la utilización del cine como herramienta pedagógica, al considerarlo uno de los medios más avanzados para la enseñanza agraria. Este medio de comunicación comenzó a introducirse en esa institución a partir de 1923 como parte esencial de una serie de proyectos de enseñanza y divulgación [9]. Al igual que ocurrió con la introducción de la fotografía como medio científico y didáctico en los programas de la Estación Sericícola, el empleo de la cinematografía llevaba aparejados unos costes elevados. Con el respaldo de los planes formativos propuestos por Felipe González Marín por parte del Gobierno de España y de Su Majestad el rey Alfonso XIII [10], a partir de 1923 la Estación Sericícola de Murcia recibió el siguiente material cinematográfico [11]:

- Una cámara cinematográfica para película de 35 mm «Zeiss» Kinamo, con objetivos y accesorios para micrografía, siete chasis de película y trípode.
- Una cámara cinematográfica para película de 35 mm «Ernemann» Kino A-35, con objetivos, accesorios y trípode.
- Un proyector cinematográfico portátil para película de 35 mm «ICA» Monopol II, con objetivos, accesorios y trípode.
- Un proyector cinematográfico estacionario para película de 35 mm «Pathé» NAF, con objetivos y accesorios.

---

8 Sobre ese asunto caben destacar los siguientes nombramientos: Real Decreto de 20 de junio de 1924, en su artículo 35, regla primera, estableció la categoría de Estación Superior de Sericicultura y de Industrias Zoógenas. En 1926 se creó la Comisaría de la Seda mediante el Real Decreto-ley de 11 de octubre de ese mismo año. En su artículo 3.º se establecía que el director de la Estación Superior de Sericicultura formaría parte, en calidad de vocal, del pleno de dicho organismo. En 1927 se aprobó el Reglamento del Instituto Nacional de Investigaciones y Experiencias Agronómicas y Forestales, cuyo artículo 2.º señalaba a la Estación Superior de Sericicultura de Murcia como institución integrada en dicho organismo.

9 Los proyectos de enseñanza y divulgación iniciaron plenamente su desarrollo en 1925, mediante cursillos prácticos de sericicultura, destinados principalmente a proporcionar formación a maestros y maestras de los dos partidos judiciales de Murcia, a la oficialidad y a los soldados del 6.º Regimiento de Artillería de guarnición en Murcia, así como a la comunidad de religiosas de Santa Catalina del Monte. Y una cátedra ambulante, destinada principalmente a impartir conferencias en los centros oficiales españoles dependientes del Ministerio de Fomento. Véase: F. C. GONZÁLEZ MARÍN, *La Estación Sericícola*… ob. cit., pp. 231-233.

10 La confianza de Alfonso XIII hacia Felipe González Marín aparece reflejada en una carta manuscrita de Leopoldo Manso Díaz, fechada el 20 de mayo de 1922. Véase: F. C. GONZÁLEZ MARÍN, *La Estación Sericícola*… ob. cit., p. 227.

11 Ministerio de Agricultura. Inventario general (1920-1956): Centro de la Cuenca del Segura. Estación de Sericicultura, Horticultura y Fruticultura de Murcia. Archivo de la Estación Sericícola de Murcia.



Lámina 1. PROCESIÓN DEL CORPUS: Murcia, jueves día 30 de mayo de 1929. De izquierda a derecha entre maceros: el gobernador militar José Estrán Riera, el gobernador civil José María Castelló Madrid y el alcalde de Murcia Luis Fontes Pagán. Fotograma de la película Mister Yo en la Vega Murciana. FRMU-Fto.-823/MB.

El equipamiento cinematográfico se amplió en 1926 con una cámara cinematográfica para película de 35 mm «Debrie» Parvo, con objetivos, accesorios y trípode, y un proyector cinematográfico estacionario para película de 35 mm «AEG» Triumphator, con objetivos y accesorios.

Con la llegada de los primeros materiales, en 1924 se iniciaron las experiencias cinematográficas mediante la filmación de tomas destinadas a integrarse en documentales científicos rodados en película profesional de 35 mm bajo la producción de la propia Estación Sericícola. Estas películas fueron dirigidas y coordinadas por el máximo responsable de la institución, Felipe González Marín, mientras que el empleado de la Estación Luis Baleriola Ramírez actuó como operador de cámara[12]. El equipo técnico se completó con un colaborador externo especializado en el procesado y revelado de películas cinematográficas: Damián Rebel Pareja, quien, además de operador de cámara, se ocupó principalmente de los trabajos de laboratorio. Esta

12 Luis Baleriola Ramírez figura como empleado en los registros de personal de la Estación Sericícola de Murcia. Archivo de la Estación Sericícola de Murcia.

función probablemente le fue encomendada debido a su experiencia como técnico de tiraje de copias en los primeros años de actividad de la distribuidora cinematográfica que Mariano Iniesta Pérez tenía en Murcia[13].

A partir de 1925, y tras disponer de un único documental de producción externa titulado *La industria de la seda en Japón* (1914)[14], película que mostraba, entre otros procesos, el hilado de la seda[15], la Estación Sericícola consolidó y formalizó la producción propia de documentales científicos realizados en película profesional de 35 mm[16]. Estos trabajos fueron incorporados al ámbito de divulgación y enseñanza de la institución[17].

La primera película producida por la Estación Sericícola fue un documental dividido en dos partes y titulado *La Morera*. Se trata de un filme de 1925, con 702 metros[18], destinado a los centros oficiales del Ministerio de Fomento con el objetivo de fomentar el cultivo de la morera, especie arbórea caracterizada, en primer lugar, por constituir la base de la industria sericícola como alimento del gusano de la seda y, en segundo lugar, por la utilización de su madera en la fabricación de muebles y útiles de trabajo. De esta película llegaron a realizarse una veintena de copias destinadas a la explotación cultural[19], y fue exhibida ese mismo año en poblaciones como Murcia, Madrid, Albacete y Toledo[20]. También en 1925 se produjo la primera parte del documental titulado *El Gusano de la seda I*, película destinada a cursos de formación especializada en la cría de dicho insecto. Esta primera bobina contiene 357 metros[21].

Las películas adquiridas o producidas por la Estación Sericícola durante la primera mitad de 1925 fueron exhibidas ese mismo año en diversos foros. Entre ellos destacó, por la afluencia de espectadores, el IX Campamento de los Exploradores de España, instalado en Sierra Espuña (Alhama de Murcia). Aprovechando el desplazamiento hasta dicha localización de los equipos cinematográficos y del personal técnico de la Estación Sericícola, con la finalidad de impartir conferencias y realizar proyecciones[22],

13 Entrevista del autor a Juan Laencina Alemán, jefe de cabina jubilado de la empresa Iniesta. Murcia 22 de octubre de 1984.

14 F. C. GONZÁLEZ MARÍN, *La Estación Sericícola*… ob. cit., p. 234.

15 El documental pertenece a la colección educativa Pathé y su título original se identifica como Industrie de la soie au Japon (1914), Gaumont Pathé Archives, París.

16 J. T. CÁNOVAS BELCHÍ y J. J. ALIAGA CÁRCELES, «Imaginarios fílmicos murcianos: del documental a la ficción», en *Cosas dignas de Murcia*. Murcia, 2025, pp. 279-280.

17 Estación Superior de Sericicultura y de Industrias Zoógenas. Memoria del año 1925. Capítulo I: Divulgación y enseñanza, p. 2.

18 Filmoteca Regional de Murcia Francisco Rabal. La Morera [Material fílmico], R001/R002/NITRATO/35/P/BN.

19 Filmoteca Regional de Murcia Francisco Rabal. La Morera [Documentación producción distribución], DoCIM009.

20 Estación Superior de Sericicultura y de Industrias Zoógenas. Memoria del año 1925. Capítulo I: Divulgación y enseñanza, pp. 2-3.

21 Filmoteca Regional de Murcia Francisco Rabal. El Gusano de la Seda I [Material fílmico], R003/NITRATO/35/P/BN.

22 *La Verdad,* Murcia, 25 de julio de 1925, p. 2.

el camarógrafo de la institución Luis Baleriola, que además era explorador, rodó con la cámara Ernemann el cortometraje conocido como *Escenas del Campamento*[23]. La película fue producida íntegramente por la Estación Sericícola, rodada en julio de 1925 y presentada el 9 de noviembre de ese mismo año en el Teatro Circo de Murcia[24], en una sesión de prueba destinada a las autoridades, al Consejo de Exploradores y a otros representantes oficiales[25]. En el Archivo General de la Región de Murcia se conserva una digitalización de esta película con cinco minutos de duración[26]. En la Filmoteca Regional de Murcia se conservan, en proceso de restauración, 150 metros de película del negativo original[27].

Con la llegada de 1926, la Estación Sericícola de Murcia recibió una de las cámaras cinematográficas técnicamente más avanzadas de su momento: una Parvo, modelo L, fabricada por la empresa francesa Debrie[28]; en ese momento apenas existían unas pocas unidades de este modelo en España[29]. Con su incorporación se inició una nueva etapa de experimentación cinematográfica en Murcia. En este contexto, y previsiblemente con la intención de comprobar su rendimiento, durante la primavera de 1926 Damián Rebel Pareja rodó en Murcia *Procesión del Viernes Santo y Bando de la Huerta*[30], ambas producciones de la Estación Sericícola que actualmente se encuentran desaparecidas. Así mismo, con escenas procedentes de un reportaje rodado por Vilaseca y Ledesma en el palacio de La Quinta de El Pardo durante los primeros meses de 1925[31], en las que aparecen el rey Alfonso XIII y el príncipe de Asturias interesados por la industria sericícola, a las que se adjunta parte del metraje de un reportaje relacionado con las costumbres locales producido por la propia Estación Sericícola[32], y con nuevas tomas filmadas con la Parvo, se produce en 1926 *El Gusano de la seda II*[33]. De este modo, la obra quedó definitivamente compuesta por dos rollos: el primero, con una duración

23 *La Verdad,* Murcia, 20 de marzo de 1926, p. 1.
24 J. T. CÁNOVAS BELCHÍ y J. F. CERÓN GÓMEZ, *Murcianos en el cine*. Murcia, CajaMurcia, 1990, p. 21.
25 *La Verdad*, Murcia, 12 de noviembre de 1925, p. 2.
26 Registro/documento relativo a Escenas del Campamento. Identificador documental 4115194.
27 Registro fílmico relativo a Escenas de Campamento. Identificador R005/NITRATO/35/N/BN.
28 Ministerio de Agricultura. Inventario general (1920-1956): Centro de la Cuenca del Segura. Estación de Sericicultura, Horticultura y Fruticultura de Murcia. Archivo de la Estación Sericícola de Murcia.
29 La cámara Parvo era, junto con la estadounidense Bell & Howell, el estándar indiscutible de la década de 1920 en todo el mundo. Actualmente no existe un censo técnico del material cinematográfico que utilizaba la industria cinematográfica española en la década de 1920, pero se conoce que productoras catalanas como Films Barcelona/Exclusivas Baño disponían de una cámara Parvo.
30 *El Tiempo*, Murcia, 23 de julio de 1926, p. 1.
31 Véase: F. CAMARERO RIOJA, *Catálogo de documentales cinematográficos agrarios (1895-1981)*. Madrid, 2010. Y, *La Verdad*, Murcia, 14 de abril de 1925, p. 1.
32 F. C. GONZÁLEZ MARÍN, *La Estación Sericícola*… ob. cit., p. 234.
33 Ibidem.



Lámina 2. SALIDA DE LOS EXPLORADORES CON DESTINO AL CAMPAMENTO DE SIERRA ESPUÑA DESDE EL PLANO DE SAN FRANCISCO: Murcia miércoles 7 de julio de 1926. Fotograma de la película X Campamento de los exploradores de España. FRMU-Fto.- 653/EX.

de 19 minutos, y el segundo, de 14 minutos y 30 segundos[34]. Esta duración resulta especialmente significativa, pues supone que la copia custodiada en la Filmoteca Regional de Murcia es la única que se conserva actualmente de forma íntegra[35].

A partir de estas experiencias, en julio de ese mismo año se efectuó el rodaje del *X Campamento de los Exploradores de España*[36]. A diferencia de la película filmada el año anterior, en la que se había priorizado la representación de la vida cotidiana y del ambiente de camaradería de los jóvenes que convivían en el campamento, esta nueva producción prestó mayor atención a las características de las instalaciones y a la relevancia de las personas invitadas. La película también fue producida por la Es-

34 Filmoteca Regional de Murcia Francisco Rabal. El Gusano de la Seda I-II [Material fílmico], R003/NITRATO/35/P/BN–R004/NITRATO/35/P/BN.

35 F. CAMARERO RIOJA, *Catálogo de* documentales… ob. cit., p. 9.

36 J. T. CÁNOVAS BELCHÍ, «Murcia y el cine en la década de los veinte: la producción de películas y documentales». *Imafronte* nº 2 (1986), p. 155.

tación Sericícola, aunque en esta ocasión Damián Rebel Pareja actuó como operador de cámara y Luis Baleriola asumió la dirección [37].

Asimismo, y a diferencia de *Escenas del Campamento* (1925), el *X Campamento de los Exploradores de España* (1926) profundizó en las convenciones del género documental mediante una planificación de rodaje más elaborada, en la que el relato se articulaba a través de intertítulos explicativos. El comienzo de la película corresponde a la salida de los exploradores en el tranvía situado en el Plano de San Francisco de la capital murciana, con destino a Alcantarilla. En esta localidad se efectuaba el transbordo al tren de Lorca con destino a Alhama de Murcia y, finalmente, el recorrido continuaba a pie hasta el campamento de Sierra Espuña.

Según las fuentes hemerográficas, la película estaba compuesta por cuatro partes [38], por lo que podría situarse, por su duración estimada, en el ámbito del largometraje. El rodaje comenzó el 7 de julio de 1926 [39], fecha que coincide con la salida de los exploradores de Murcia, y finalizó el 28 de julio del mismo año, coincidiendo con su regreso a la capital [40]. El estreno tuvo carácter benéfico y se celebró el sábado 23 de octubre de ese mismo año en el Teatro Circo de Murcia, con pases a las seis y cuarto de la tarde y a las diez de la noche. En la Filmoteca Regional de Murcia se conservan, en proceso de restauración, 1.065 metros de esta película [41].

Las películas *Procesión de Viernes Santo* (1926) y *Bando de la Huerta* (1926) tuvieron una notable repercusión en la prensa al ser proyectadas en julio de ese mismo año durante el X Campamento de los Exploradores de España. Sobre este asunto, el diario El Tiempo, en su edición de 23 de julio de 1926, publicó en la columna «Ecos del Campamento» una valoración favorable de las películas y del equipamiento Parvo utilizado por Damián Rebel Pareja y Luis Baleriola:

> (…) Las películas proyectadas y filmadas por el citado Centro Sericícola, han gustado mucho, sobre todo la película del Campamento de Espuña correspondiente al año 1925. También gusto mucho la proyección de la película «Viernes Santo» y el «Bando de la Huerta», también filmadas por dicho Centro Sericícola. (…) Además llama mucho la atención los aparatos cinematográficos que manejan los señores Rebel y Baleriola uno de los cuales obstenta la marca «Parvo» de París que por sus grandes perfeccionamientos modernos indican que se trata de un aparato profesional propio para hacer películas artísticas de gran altura. Ya es hora de que Murcia dispusiera de un aparato de tal categoría pues

37 *El Tiempo*, Murcia, 29 de julio de 1926, p. 2.

38 *El Liberal*, Murcia, 23 de octubre de 1926, p. 3.

39 *El Liberal*, Murcia, 7 de julio de 1926, p. 2; *La Verdad,* Murcia, 7 de julio de 1926, p. 2; *La Verdad*, Murcia, 8 de julio de 1926, p. 1; *El Tiempo*, 8 de julio de 1926, p. 1.

40 *El Liberal,* Murcia, 29 de julio de 1926, p. 2.

41 Registro fílmico relativo a X Campamento de Exploradores de España. Identificador R007-8-9-10/NITRATO/35/P

> contando como cuenta nuestra capital de bellos paisajes artísticos, pueden muy bien impresionarse para que sean admirados en el extranjero [42].

Estas informaciones permiten observar cómo, en los círculos culturales murcianos, comenzaban a conocerse las posibilidades técnicas que ofrecía el equipamiento cinematográfico de la Estación Sericícola para emprender proyectos de mayor envergadura. Luis Baleriola, por su condición de empleado de la institución y por su experiencia en el manejo de estos equipos, conocía especialmente bien dichas posibilidades. Este contexto debió de contribuir a estimular su iniciativa para emprender el rodaje de la que, con el título definitivo de La Jaca Lucera, sería la primera película de ficción realizada en Murcia [43].

Según el diario El Liberal, el proyecto comenzó a gestarse a principios de agosto de 1926 a partir de las conversaciones mantenidas entre Luis Baleriola, promotor de la película; Pedro Jara Carrillo, autor del guion basado en su poema La Yegua Lucera; y el profesor de declamación Dionisio Sierra. El mismo diario señalaba que el domingo 15 de agosto comenzó el rodaje de La Yegua Lucera en la Estación Sericícola. Baleriola puso a disposición del proyecto la «magnífica máquina de impresionar películas», mientras que Damián Rebel Pareja actuó como camarógrafo y Jara Carrillo asumió la dirección junto con Baleriola [44].

La documentación disponible no permite establecer con absoluta certeza la naturaleza jurídica y económica de la producción, que las fuentes atribuyen principalmente a Baleriola y Jara Carrillo. Sin embargo, existen indicios que permiten plantear la hipótesis de una colaboración efectiva de la Estación Sericícola. La utilización de sus cámaras, recursos técnicos, instalaciones y elementos de escenografía habría requerido, previsiblemente, la autorización de Felipe González Marín como director de la institución. Por ello, más que afirmar una coproducción en sentido estricto, parece más bien una colaboración técnica y material de la Estación Sericícola en el proyecto.

El rodaje se prolongó hasta mediados de octubre de ese mismo año y se desarrolló principalmente en escenarios naturales de Murcia, con la participación de estudiantes del conservatorio de la capital como intérpretes [45]. A finales de octubre comenzaron los trabajos de rotulación de los intertítulos [46], que se prolongaron hasta comienzos

42 *El Tiempo*, Murcia, 23 de julio de 1926, p. 1.
43 J. T. CÁNOVAS BELCHÍ, «Murcia y el cine en la década…» ob. cit., p. 156.
44 *El Liberal*, Murcia, 18 de agosto de 1926, p. 1.
45 P. GONZÁLEZ LÓPEZ y J. T. CÁNOVAS BELCHÍ, *Catálogo del cine español: Películas de ficción 1921-1930*. Madrid, Ministerio de Cultura,1993, p. 85.
46 *El Tiempo*, Murcia, 20 de octubre de 1926, p. 1.



Lámina 3. INAUGURACIÓN DE LA BIBLIOTECA SAAVEDRA FAJARDO: Murcia viernes 7 de octubre de 1927.Fotograma de la película Inauguración de la Biblioteca Saavedra Fajardo, (Jardín de Floridablanca – Murcia). FRMU-Fto.-745/SF

de noviembre [47]. Finalmente, el 12 de noviembre se estrenó la película en el Teatro Circo de Murcia [48].

Las críticas hacia la película no se hicieron esperar. Al día siguiente, El Liberal calificó la obra como un «ensayo cinematográfico» y publicó una valoración centrada en las dificultades que suponía realizar cine de ficción en una ciudad sin antecedentes consolidados en este ámbito:

> (…) El señor Baleriola que desde hace muchos años se dedica con extraordinario acierto a los estudios de sericicultura, había impresionado interesantes películas unificando escenas de la cría del gusano y curiosos aspectos de la industria sedera. Después de estos afortunados ensayos, su entusiasmo por la cinematografía le llevó a no localizarse en el aspecto científico y buscó algo que pudiera interesar al público murciano. Concibió la idea de filmar la «Yegua

47 *El Tiempo*, Murcia, 2 de noviembre de 1926, p. 1.
48 *El Liberal*, Murcia, 12 de noviembre de 1926, p. 1.

> Lucera» seguro de la intensidad dramática del poema, incrustado en la maravilla del paisaje nuestro, constituirían una sugestión.
> Expuso la iniciativa al señor Jara Carrillo y éste la acogió con el cariño que se merece tan noble deseo. Pero el arte cinematográfico ofrece extraordinarias dificultades. Necesita elementos que no son fáciles de hallar en poblaciones como Murcia donde no hay un antecedente de este género [49].

La crítica, ciertamente negativa, centraba buena parte de su atención en Luis Baleriola y apenas mencionaba a Jara Carrillo. La documentación disponible no permite determinar si esta diferencia de tratamiento estaba relacionada con la estrecha relación del poeta con el periódico, por lo que esta posibilidad debe considerarse únicamente como una hipótesis.

Al día siguiente del estreno, la película fue objeto de un remontaje. Según La Verdad, «la película ha sido parcialmente reformada, con el fin de que algunas escenas, que, por lo cuidadosamente respetadas en cuanto a las costumbres típicas, resultaban en la pantalla algo monótonas» [50]. La monotonía a la que se refería el articulista podría estar relacionada con el metraje dedicado a determinadas manifestaciones de la cultura popular, como el Baile de los Inocentes o la Malagueña [51], interpretadas en directo durante la proyección por el coro de los auroros y un cantaor de la tierra [52].

La necesidad de contar con estos intérpretes para acompañar determinadas exhibiciones constituía un inconveniente para la posterior circulación de la película y, especialmente, para su distribución fuera de Murcia. Esta circunstancia pudo contribuir a la reducción del metraje. La Jaca Lucera se estrenó originalmente en seis partes [53], pero posteriormente pasó a exhibirse en cinco partes durante su recorrido comercial por la provincia de Murcia [54]. Actualmente, la película se considera desaparecida.

La experiencia adquirida con *La Jaca Lucera* (1926) llevó a Baleriola y Rebel a regresar en 1927 al ámbito del documental cinematográfico con el rodaje de la *Coronación Canónica de la Virgen de la Fuensanta* [55]. En esta ocasión, el proyecto estuvo vinculado al Ayuntamiento de Murcia, que les habría encargado la filmación de este acontecimiento de especial relevancia para la ciudad [56].

En declaraciones realizadas a la prensa, Luis Baleriola señaló que para el rodaje de la coronación «se utilizarán dos aparatos Gaumont con todos los adelantos moder-

49 *El Liberal*, Murcia, 12 de noviembre de 1926, p. 1.
50 *La Verdad*, Murcia, 14 de noviembre de 1926, p. 1.
51 *El Liberal*, Murcia, 12 de noviembre de 1926, p. 1.
52 *El Tiempo*, Murcia, 13 de noviembre de 1926, p. 1.
53 *El Liberal*, Murcia, 10 de noviembre de 1926, p. 1.
54 *El Liberal*, Murcia, 3 de junio de 1928, p. 1.
55 J. T. CÁNOVAS BELCHÍ, «Murcia y el cine en la década…» ob. cit., pp. 156-157.
56 *El Tiempo*, Murcia, 24 de abril de 1927, p. 2.

nos»[57]. Esta afirmación presenta algunas dificultades desde el punto de vista técnico, dado que para esas fechas el último modelo conocido de este tipo de aparato era el Chrono Négatif, fabricado en 1914[58], que permaneció en catálogo hasta julio de 1927, cuando Gaumont presentó la nueva cámara Grande Vitesse Gaumont[59].

Esta circunstancia permite plantear la hipótesis de que, una vez más, las cámaras de la Estación Sericícola pudieran haber sido utilizadas para el rodaje. Resultaría llamativo que, disponiendo la institución de una Ernemann Kino A-35 y, especialmente, de una Debrie Parvo L, Baleriola y Rebel hubieran empleado dos cámaras Gaumont técnicamente más antiguas. Una posible explicación sería que sus declaraciones podrían haber tenido como finalidad no comprometer públicamente ni a la Estación Sericícola ni a Felipe González Marín.

Otro elemento que apunta hacia una posible colaboración de la Estación Sericícola es que, después de la primera proyección de la película en el Teatro Circo de Murcia, celebrada el 29 de abril de 1927 con motivo de su revisión a efectos de censura[60], a partir del 1 de mayo pasara a formar parte del catálogo del programa Iniesta bajo el título *Fiestas de abril* y *Coronación de la Virgen de la Fuensanta* (1927). El metraje se había incrementado en cuatro partes mediante la incorporación de diversos reportajes que, a modo de revista cinematográfica, incluían la Coronación de la Virgen de la Fuensanta junto con otros acontecimientos de Semana Santa procedentes de la producción de la Estación Sericícola y rodados por Baleriola y Rebel[61]. La película de la Coronación Canónica de la Virgen de la Fuensanta se encuentra actualmente desaparecida.

Tras el rodaje de la coronación, Damián Rebel Pareja volvió a manejar la cámara el 7 de octubre de ese mismo año para filmar la *Inauguración de la Biblioteca Saavedra Fajardo* instalada al aire libre en el jardín de Floridablanca, en Murcia[62]. De este reportaje, procedente de la producción de la Estación Sericícola, se conserva en la Filmoteca Regional de Murcia 24,32 metros de película del negativo original[63]. Este material fue restaurado y positivado en 2026 por dicha institución.

Tras un paréntesis de un año, la Estación Sericícola de Murcia volvió a colaborar en una producción cinematográfica realizada en la ciudad, aportando su cámara Ernemann Kino A-35[64]. Se trató de la segunda película de ficción rodada en Murcia,

57 Ibidem.
58 Gaumont: *Chrono* Négatif à *griffes* [Catálogo técnico]. París, 1914.
59 Bulletin de la Société Française de Photographie, julio de 1927, pp. 204-207.
60 *La Verdad,* Murcia, 29 de mayo de 1927, p. 1.
61 *El Liberal,* Murcia, 1 de junio de 1927, p. 3; *El Tiempo*, Murcia, 1 de junio de 1927, p. 3.
62 *El Tiempo*, Murcia, 8 de octubre de 1927, p. 1; *El Liberal*, Murcia, 8 de octubre de 1927, p. 1; *La Verdad*, Murcia, 8 de octubre de 1927, p. 1.
63 Registro fílmico relativo a Inauguración biblioteca Saavedra Fajardo. Identificador R0012/NITRATO/35/N/BN.
64 Análisis técnico de los materiales conservados de Mister Yo en la Vega Murciana [AT/35/N-0012].



Lámina 4. CAMPAMENTO DE SIERRA ESPUÑA, julio de 1926: a la izquierda de la imagen, manejando la cámara cinematográfica Parvo Damián Rebel Pareja, en el centro, frente a un joven explorador Luis Baleriola Ramírez. Fotografía de rodaje X Campamento de los exploradores de España. FRMU-Fto.-661/EX.

titulada *Mister Yo en la Vega Murciana*[65]. La película fue producida por el empresario murciano Manuel Bernal Gallego, quien, con amplia experiencia en el sector de la exhibición cinematográfica, decidió financiar la obra en mayo de 1929[66].

Aunque inicialmente el proyecto tuvo un carácter familiar, dado que varios miembros de la familia Bernal participaron como actores en las secuencias argumentales, pronto se reconsideró su alcance al comprender que podía alcanzar una difusión pública. De este modo, la película fue concebida como un mediometraje parcialmente argumental compuesto por dos partes, con una duración aproximada de 40 minutos, y, lejos de plantearse como un trabajo estrictamente amateur, Bernal procuró dotarlo de una calidad técnica profesional[67].

El rodaje, desarrollado en la ciudad de Murcia y en la pedanía de El Palmar, estuvo a cargo del operador Carlos Roca, mientras que la dirección correspondió a José

65 «*Mister Yo en la Vega Murciana*»; Según consta en la presentación fotográfica de la propia película.

66 J. BERNABÉ PASCUAL y M. GARCÍA GONZÁLEZ, *Manuel Bernal Gallego: un industrial con espíritu cinematográfico*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, [en prensa].

67 La película fue rodada en formato de 35 mm, lo que garantizaba un estándar profesional de producción.

Milengo [68]. Aunque la película pretendía mostrar determinados aspectos de interés para su productor, es probable que algunas de sus imágenes más llamativas, como la salida de misa en la iglesia de El Palmar o la procesión del Corpus Christi por la calle Trapería de Murcia, respondieran a la iniciativa del operador Carlos Roca [69].

El argumento de la película es sencillo y directo, algo habitual en numerosas producciones cinematográficas de la época. Narra las peripecias de dos turistas británicos que, tras desembarcar en el puerto de Cartagena, emprenden un recorrido por la capital murciana y sus alrededores. Este punto de partida sirve como hilo conductor de una historia que combina aventura, costumbrismo y cierto tono humorístico.

Las tomas de la procesión del Corpus Christi realizadas por Roca en la ciudad de Murcia y fechadas en mayo de 1929, junto con el análisis del metraje conservado, permiten plantear que el conjunto de la filmación se desarrolló, con alta probabilidad, entre los días 30 de mayo y 2 de junio de ese año. Esta hipótesis se sustenta en la continuidad espacial y lumínica de las escenas, así como en la coherencia narrativa de las secuencias, elementos que sugieren un rodaje concentrado en un intervalo temporal relativamente breve. Asimismo, la coincidencia con las celebraciones del Corpus Christi en Murcia y con la salida de misa de la iglesia parroquial de El Palmar proporciona un marco festivo idóneo para la captación de escenas multitudinarias y de carácter representativo.

Actualmente, de las dos partes que componían *Mister Yo en la Vega Murciana* (1929), solamente se conserva un positivo de la primera, con 310 metros de longitud y una duración de 17 minutos y 19 segundos [70]. Esta película fue restaurada por la Filmoteca Regional de Murcia y presentada públicamente en la propia institución el 17 de diciembre de 2024.

Conclusiones

El estudio de la actividad cinematográfica desarrollada por la Estación Sericícola de Murcia durante la década de 1920 permite reconsiderar el papel de esta institución en la historia del cine y del patrimonio audiovisual de la Región de Murcia. Bajo la dirección de Felipe González Marín, la utilización del cinematógrafo por parte de la entidad trascendió los objetivos estrictamente científicos y educativos para conver-

68 La autoría de Carlos Roca como operador y José Milengo como director, queda acreditada por los intertítulos fotografiados en la propia película.

69 El análisis comparativo permite plantear que algunas imágenes pudieron inspirarse en Salida de misa de doce de la iglesia del Pilar de Zaragoza (1897), de Eduardo Jimeno, o en La fiesta de Dios en Toledo (1928), difundida internacionalmente mediante el noticiario francés Pathé Gazette.

70 Registro fílmico relativo a Mister Yo en la vega murciana. Identificador R0020/NITRATO/35/P/BN.

tirse en un instrumento de documentación, divulgación cultural y construcción de memoria visual.

Especial relevancia adquieren los documentales dedicados a los campamentos de los Exploradores de España, especialmente *Escenas del Campamento* (1925) y *X Campamento de Exploradores de España* (1926). Estas producciones documentan aspectos relacionados con la vida cotidiana, la organización, los desplazamientos y las actividades de los jóvenes exploradores, constituyendo actualmente testimonios cinematográficos de excepcional interés para el conocimiento de la sociedad murciana de los años veinte.

Del mismo modo, la participación de los medios técnicos y profesionales vinculados a la Estación en la *Coronación Canónica de la Virgen de la Fuensanta* (1927) evidencia la progresiva ampliación de sus funciones hacia la documentación de acontecimientos de especial relevancia social y religiosa. Aunque esta película se encuentra actualmente desaparecida, las referencias hemerográficas permiten reconstruir su importancia dentro de la producción audiovisual murciana.

Finalmente, *La jaca Lucera* (1926) y *Mister Yo en la Vega Murciana* (1929) muestran la transferencia de conocimientos, equipamientos y profesionales desde la cinematografía científica hacia la ficción. La primera constituye un hito en el nacimiento del cine argumental murciano, una aventura hecha posible gracias a la labor de Luis Baleriola Ramírez y Damián Rebel Pareja como los técnicos que operaron tras las cámaras, mientras que la segunda demuestra la continuidad de esta colaboración. En conjunto, estas producciones sitúan a la Estación Sericícola como un agente fundamental en la configuración del patrimonio cinematográfico regional durante el periodo del cine mudo.

La Cámara de las Maravillas del muBBla de Lorca: un proyecto para la conservación del patrimonio bordado

The Chamber of Wonders at the muBBla in Lorca: A Project for the Conservation of Embroidered Heritage

¶ David Francisco Torres del Alcázar
Universidad de Murcia

Resumen: El muBBla Museo de Bordados Paso Blanco de Lorca cuenta con una sala conocida como miraBBilia, Cámara de las Maravillas, que reúne y expone las piezas de mayor relevancia de sus colecciones. Este estudio reconstruye el proceso y las razones que condujeron a la creación de dicha sala y las medidas de conservación implantadas para garantizar la preservación de este patrimonio bordado y permitir su contemplación.

Palabras clave: Bordado; conservación; exposición; Lorca; museografía

Abstract: The muBBla Museo de Bordados Paso Blanco de Lorca has a room known as miraBBilia, the Chamber of Wonders, which brings together and displays the most significant pieces in its collections. This study reconstructs the process and rationale behind the creation of the room, as well as the conservation measures implemented to ensure the preservation of this embroidered heritage while allowing it to be appreciated by visitors.

Keywords: Conservation; embroidery; exhibition; Lorca; museography

Lorca, ciudad del sureste de la Región de Murcia, atesora una de las manifestaciones de arte textil más singulares del panorama español: el bordado en sedas y oro. En este contexto surge el muBBla Museo de Bordados Paso Blanco de Lorca, que, con sede en la antigua iglesia conventual de Santo Domingo, cuenta con una colección de más de mil quinientas piezas bordadas a mano y reserva, en un espacio independiente del resto del recorrido, una sala de significado especial: miraBBilia, la Cámara de las Maravillas, en la que se concentran las obras de mayor relevancia artística e histórica de la colección, seis de las cuales cuentan con la protección legal de Bien de Interés Cultural (BIC)[1].

Esta tradición, sostenida durante siglos, ha generado un patrimonio mueble de extraordinaria fragilidad material y elevado valor simbólico, que viste a las imágenes, tronos, palios y estandartes de sus procesiones bíblicas de Semana Santa y cuya conservación plantea retos específicos derivados tanto de su condición de objetos de uso ritual, sometidos periódicamente a la intemperie, a la manipulación y al desgaste propio de la singular procesión lorquina, como de la naturaleza de sus materiales. Debe tenerse en cuenta que desde el punto de vista material, los bordados plantean problemáticas complejas debido a la variedad de materiales que los componen. Los bordados de Lorca, durante su confección, se montan tradicionalmente sobre bases de tafetán de algodón que sirven de soporte estructural al raso o terciopelo bordado, combinación que mejora la respuesta mecánica de la obra pero complica su conservación por el comportamiento heterogéneo de materiales de distinta naturaleza[2]. Algodón, sedas, hilos metálicos, pedrería… son elementos muy diferentes en su composición, por lo que las soluciones aplicadas en museos textiles generalistas no son aplicables a las instituciones de Lorca.

Por último se ha de destacar un dato crucial para la conservación textil, un factor de fragilidad específico de las obras expuestas en miraBBilia: las sedas con las que fueron confeccionadas estuvieron sometidas en origen a acabados de carga metálica

1 La antigua Iglesia de Santo Domingo es un edificio catalogado con Grado 1 en el Plan Especial de Protección y Rehabilitación del Casco Histórico de Lorca. SAN JUAN ARQUITECTURA. (2020). Plan especial de Protección y Rehabilitación Integral del Conjunto Histórico artístico de la ciudad de Lorca. Lorca, p. 28. Recuperado de Urbanismo Lorca. https://urbanismo.lorca.es/peprich/2022/01%20DOCUMENTACION/DOC%20D%20Catalogo%20de%20Proteccion_F.pdf (Fecha de consulta: 25 de julio de 2026). Decreto 116/2005, del Consejo de Gobierno de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, por el que se declara Bien de Interés Cultural el conjunto de bordados que conforman la decoración del trono de Nuestra Señora la Virgen de la Amargura del Paso Blanco de Lorca (mediante este decreto queda declarados BIC el manto y los cuatro paños del palio del trono). Decreto 118/2005, del Consejo de Gobierno de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, por el que se declara Bien de Interés Cultural el Estandarte de la Oración en el Huerto o «Paño de las Flores» del Paso Blanco de Lorca.

2 R. M. DÁVILA CARONA, M. DURÁN PUJOL y M. GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*. Salamanca, 2004.



Lámina 1. Palio de la Virgen de la Amargura. Detalle. Reyes Aledo.

con el fin de incrementar su peso en la venta, y por tanto su precio, lo que las hace hoy particularmente vulnerables a la luz[3].

Hacia un discurso expositivo completo

La creación en 1995 del muBBla Museo de Bordados Paso Blanco debe entenderse como parte de un proceso de institucionalización del patrimonio lorquino que trasciende la mera creación de un nuevo espacio expositivo. Su establecimiento respondió, en primer término, a una necesidad de carácter identitario: garantizar la contemplación pública durante todo el año de los bordados suponía reconocer en estas piezas una dimensión artística y patrimonial propia, superando su tradicional consideración como elementos de aderezo litúrgico o ceremonial. La transformación de un patrimonio concebido originalmente para ser contemplado en el contexto efímero de la

3 D.F. TORRES DEL ALCÁZAR, «Exposición y conservación de bordados: el modelo de los museos de Lorca» en M. PÉREZ SÁNCHEZ, D.F. TORRES DEL ALCÁZAR e I. J. GARCIA ZAPATA (coords.), El bordado. Técnicas, usos y significación histórica. Murcia, 2026. Por esta razón, entre otras, el rayón adquirió especial relevancia desde mediados del siglo XX como sustituto de la seda natural.

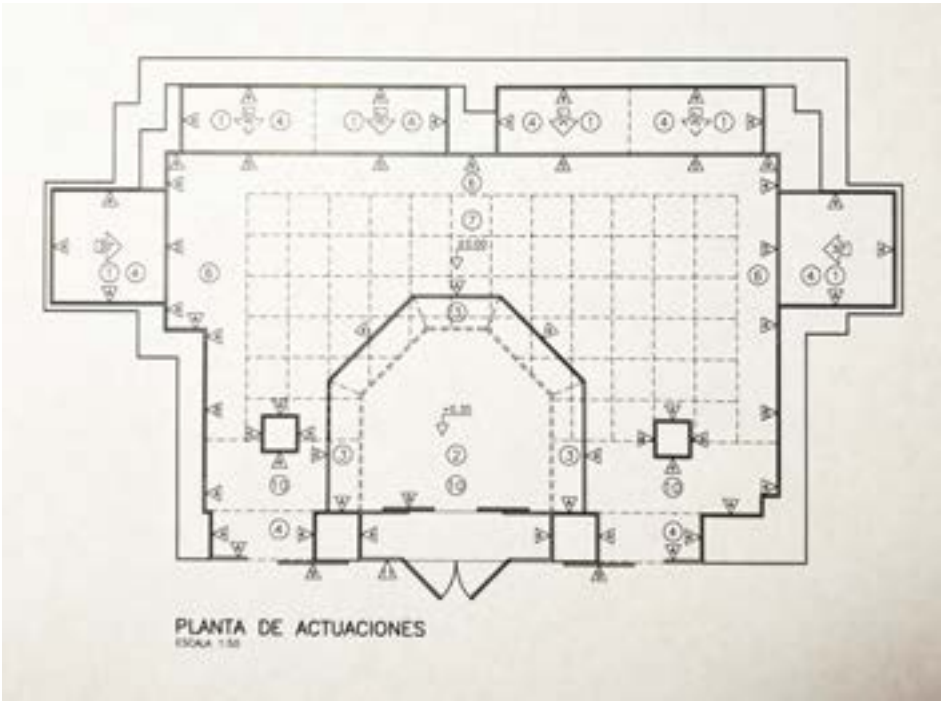


Lámina 2. Planta estado reformado Cámara de las Maravillas. J. B. García Martínez.

procesión, en objeto museístico permanente implicaba, por tanto, una modificación sustancial de su régimen de percepción, valoración y conservación.

Esta nueva consideración del bordado como manifestación artística se articuló, además, con una progresiva dimensión turística. La incorporación de las colecciones del Paso Blanco a la oferta museística de Lorca permitió convertir un patrimonio hasta entonces estrechamente vinculado al calendario procesional en un recurso cultural visitable de manera permanente. Con ello, la ciudad diversificaba su oferta turística y cultural más allá de los acontecimientos vinculados a la Semana Santa. El museo se configuraba así no solo como espacio de exposición, sino como instrumento para la sostenibilidad y continuidad de un patrimonio vivo.

La fundación del muBBla tampoco constituyó un episodio aislado, sino uno de los hitos de una política museística desarrollada progresivamente en Lorca. Tras la apertura, en 1992, del Museo Arqueológico Municipal, que supuso un punto de inflexión en la incorporación de la ciudad a una política museística sostenida, se sucedieron la creación del museo del Paso Blanco en 1995 y la casa-museo del Paso Azul en 1998, así como la apertura de las colecciones de los pasos Morado y Encarnado en 2002. Este proceso continuó con el traslado, en 2015, de la colección azul al antiguo

convento de San Francisco, donde se estableció el MASS, Museo Azul de la Semana Santa, y con la creación, en 2018, del ciuFRONT, Museo Medieval de Lorca [4].

Esta progresiva configuración de una red museística presenta, además, una característica común de especial relevancia desde la perspectiva de la historia del arte y la conservación patrimonial: la implantación de estos centros en edificios históricos protegidos del casco antiguo y, en numerosos casos, estrechamente vinculados a las propias colecciones que albergan. La relación entre continente y contenido introduce una dimensión de autenticidad que excede la mera conservación material de los objetos, al permitir que estos sean interpretados en relación con los espacios históricos y culturales que forman parte de su contexto. En este sentido, la red de museos de Lorca constituye el marco necesario para comprender la evolución del modelo museológico aplicado al patrimonio de la ciudad y, particularmente, al bordado.

Dentro de este proceso, la creación de la Cámara de las Maravillas del muBBla puede interpretarse como la culminación de una progresiva especialización de los criterios de exposición y conservación. El discurso del museo anterior a su puesta en funcionamiento se articulaba fundamentalmente en torno a los bordados de temática bíblica, de modo que, pese a la relevancia de las piezas expuestas, permanecía incompleto al quedar fuera del recorrido el núcleo de obras considerado de mayor excelencia: los bordados vinculados al entorno de la Virgen de la Amargura [5]. La ausencia de este conjunto suponía una carencia tanto desde el punto de vista de la representatividad de las colecciones como de la propia construcción identitaria del patrimonio del Paso Blanco.

La Cámara de las Maravillas surge, por tanto, como respuesta a esta carencia y como expresión más avanzada de un modelo museológico desarrollado en Lorca en torno a la exposición y conservación de sus bordados. Su creación no solo completa el discurso del muBBla mediante la incorporación de sus piezas de mayor significación histórico-artística, sino que profundiza en la transformación del bordado en patrimonio musealizado, dotándolo de un espacio específicamente concebido para su contemplación, protección y reconocimiento. En este sentido, la Cámara representa un paso cualitativo dentro de la evolución del museo: del museo como lugar de exhibición de una colección al museo como dispositivo especializado capaz de integrar identidad, valoración artística, conservación preventiva y proyección cultural y turística.

La configuración actual de la Cámara de las Maravillas no puede entenderse sin atender a un episodio decisivo: las dos grandes exposiciones de bordado lorquino celebradas en 2001. Con motivo de la visita oficial del entonces Príncipe de Asturias se

4 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.

5 D. F. TORRES DEL ALCÁZAR, *miraBBilia La Cámara de las Maravillas*. Lorca, 2008.

montó en la Colegiata de San Patricio una muestra que, pese a su riqueza, evidenció las carencias museográficas de la época: tarimas de tablero aglomerado revestido de tejido, focos halógenos de recorte sin filtro lumínico que alcanzaban temperaturas superiores a 250 ºC y niveles de iluminación próximos a los 500 luxes, manifiestamente incompatibles con la conservación textil[6].

Frente a ello, la exposición *Arte en Seda. La tradición del bordado lorquino*, organizada ese mismo año en Madrid por la Fundación Santander Central Hispano bajo el comisariado de Cristóbal Belda Navarro con la colaboración del profesor Manuel Pérez Sánchez, constituyó el primer proyecto expositivo del bordado de Lorca concebido desde parámetros estrictamente académicos y museográficos: protocolos normalizados de embalaje y transporte, soportes a medida para la correcta distribución de pesos, iluminación controlada, condiciones estables de temperatura y humedad, y un catálogo científico que documentaba histórica y técnicamente cada pieza[7]. Este episodio marcó un punto de inflexión en la consideración académica y patrimonial del bordado lorquino y sentó las bases conceptuales de las que, una década más tarde, se nutriría el diseño de la Cámara de las Maravillas.

La sala recibe el nombre completo de miraBBilia, la Cámara de las Maravillas[8], denominación que remite conscientemente a la tradición europea de las Wunderkammer o gabinetes de curiosidades de los siglos XVI y XVII, en los que cortes y coleccionistas reunían objetos naturales y artificiales excepcionales como forma de exhibir prestigio y singularidad. Trasladado al muBBla, el término opera como recurso museográfico que permite distinguir, dentro de una colección de más de mil quinientas piezas, un núcleo reducido de obras excepcionales presentadas como el tesoro artístico de la cofradía, en un espacio de excepción destinado a suscitar en el visitante una experiencia de asombro equivalente, aplicada esta vez al virtuosismo del bordado en sedas y oro.

De los arcones de madera a la Cámara de las Maravillas

Frente a lecturas simplificadoras que atribuirían la creación de la sala a la respuesta inmediata al terremoto de 2011, la cronología documentada resulta más compleja y, por ello, más significativa.

La génesis de la denominada Cámara de las Maravillas se remonta a la propia creación de la institución museística. En los albores de los noventa abrió sus puertas el muBBla con un montaje expositivo precario carente de medidas de conservación y seguridad mínimas, siguiendo los modelos tradicionales de las denominadas *Exposicio-*

6 D.F. TORRES DEL ALCÁZAR, «*Exposición y conservación...*» ob. cit.

7 C. BELDA NAVARRO (coord.), *Arte en seda. La tradición del bordado lorquino*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2001.

8 D. F. TORRES DEL ALCÁZAR, *miraBBilia. La Cámara...* ob. cit.



Lámina 3. Cámara de las Maravillas, vista de la vitrina del manto. muBBla, Lorca.

nes Extraordinarias. Para la apertura se montó una muestra concebida para presentar al público una selección representativa del patrimonio bordado del Paso Blanco. Entre las piezas que adquirieron especial protagonismo se encontraban aquellas vinculadas al entorno de la Virgen de la Amargura, destacando su manto y palio, así como los estandartes de la Oración en el Huerto y de la propia titular. La excepcionalidad de estas obras, tanto por su relevancia histórico-artística como por su condición de bienes estrechamente ligados a la identidad devocional y procesional del Paso Blanco, hizo patente desde los primeros momentos la necesidad de garantizar su presencia permanente en el discurso museográfico.

De este modo, comenzó a plantearse la creación de un espacio específico destinado a albergar y mostrar de manera estable estas piezas, concebido inicialmente bajo la denominación de *Sala del Tesoro*. La propuesta respondía a una doble necesidad: por una parte, incorporar al relato museístico aquellas obras consideradas fundamentales dentro de las colecciones; por otra, proporcionarles unas condiciones de exhibición y conservación acordes con su excepcional valor patrimonial. Esta iniciativa debía, no obstante, conciliarse con una tradición de custodia profundamente arraigada en el seno del Paso Blanco. Desde su creación en 1910, las piezas habían permanecido bajo la guarda y custodia del Coro de Damas de la Virgen de la Amargura, estructura femenina vinculada al Paso Blanco cuya función histórica ha sido el cuidado de la imagen titular y de los bienes patrimoniales de su entorno.

El proyecto adquirió un nuevo impulso con motivo del décimo aniversario del muBBla, celebrado en 2005. Con ocasión de esta efeméride se organizó un completo programa de actos que tuvo su inicio con una exposición extraordinaria en la que volvieron a reunirse y mostrarse públicamente las piezas del entorno de la Virgen de la Amargura. La muestra fue inaugurada por el entonces presidente de la Región de Murcia, Ramón Luis Valcárcel Siso, ante quien el director del museo planteó la necesidad de materializar definitivamente aquel espacio concebido años atrás. Como consecuencia de esta petición, el presidente se comprometió a financiar la creación de la futura sala. La respuesta institucional fue prácticamente inmediata: al día siguiente de la inauguración, la Dirección General de Infraestructuras Turísticas, dirigida entonces por José Anselmo Luengo Pérez, estableció contacto con la dirección del museo con el propósito de iniciar las gestiones necesarias para hacer realidad el proyecto.

La materialización de esta iniciativa hubo de esperar, sin embargo, a su incorporación al Plan de Dinamización del Producto Turístico de Lorca, marco en el que finalmente pudo encargarse el correspondiente proyecto e iniciarse las actuaciones. En junio de 2009 se presentó el proyecto de la Cámara, cuya concepción museográfica correspondió al director del museo, con la colaboración del arquitecto José Bartolomé García Martínez, y con la aprobación del pliego de condiciones técnicas en 2010[9]. La propuesta planteaba la creación de una infraestructura específicamente concebida para la exhibición de un conjunto excepcional de piezas bordadas, atendiendo simultáneamente a sus necesidades de presentación pública y a los requerimientos derivados de su conservación.

A comienzos de 2011 tuvo lugar la visita del Delegado del Gobierno a las instalaciones, en un momento en que la ejecución de la Cámara se encontraba en su fase final[10]. Pocos meses después, los terremotos que afectaron a Lorca en mayo de ese mismo año alteraron sustancialmente el desarrollo previsto. Las obras de finalización de la sala quedaron integradas en el proyecto global de recuperación del conjunto monumental, prolongándose así un proceso cuya culminación se vio condicionada por las consecuencias de la catástrofe.

Una vez recuperado el museo y finalizada la infraestructura, surgieron, no obstante, importantes discrepancias con el Coro de Damas de la Virgen de la Amargura que impidieron su inmediata puesta en servicio[11]. La controversia se centraba funda-

9 En el marco del Plan de Dinamización del Producto Turístico de Lorca, el pliego es aprobado por la gerencia el 5 de mayo de 2010. https://www.lorca.es/contratacionPDF/exp 115-pliego tecnico.pdf (Fecha de consulta: 25-08-2026)

10 Entre las instituciones que financiaban el Plan de Dinamización del Producto Turístico de Lorca se encontraba el Ministerio de Turismo.

11 A pesar de haberse rehabilitado el museo, abierto al público el 29 de diciembre del mismo año del terremoto, primer edificio público recuperado en la ciudad, la Cámara de las Maravillas quedaba pendiente de ponerse en

mentalmente en dos cuestiones. Por un lado, el Coro consideraba que el traslado de las piezas al nuevo espacio supondría la pérdida de la tradicional función de *guarda y custodia* que había ejercido históricamente. Por otro, manifestaba sus reservas respecto a la capacidad de la nueva infraestructura para garantizar unas condiciones adecuadas de conservación de los bordados.

Ante esta situación, se solicitó la intervención de una especialista en conservación procedente de Madrid y vinculada profesionalmente a Patrimonio Nacional, con el objetivo de evaluar las condiciones de la instalación y emitir un informe técnico que permitiera valorar la idoneidad del espacio. Como parte de este proceso se efectuó un montaje temporal de la sala, que permitió abrirla al público durante unos días y comprobar las posibilidades expositivas de la nueva infraestructura. Sin embargo, por iniciativa del propio Coro de Damas, la Cámara volvió a cerrarse, prolongándose durante un tiempo la situación de indefinición en torno a su puesta en funcionamiento.

Finalmente, en 2015 se alcanzó el acuerdo, impulsado por el Presidente del Paso Blanco, Lázaro Soto Muñoz, que permitió culminar un proceso iniciado dos décadas atrás. La infraestructura fue inaugurada oficialmente por el presidente de la Región de Murcia, Alberto Garre López, y la Cámara de las Maravillas quedó definitivamente incorporada al recorrido del muBBla[12]. Su puesta en servicio supuso la culminación de un proyecto de larga gestación en el que confluyeron las aspiraciones museográficas de la institución, la voluntad de las administraciones públicas y la tradición de custodia ejercida por el Coro de Damas. Más allá de su dimensión arquitectónica y expositiva, la creación de este espacio representa, por tanto, un proceso de transformación de los modos de conservación, custodia y presentación pública de un conjunto excepcional del patrimonio bordado lorquino.

La Cámara como hito museográfico

La Cámara de las Maravillas se configura como un espacio museográfico singular, de accesibilidad total y emplazado en el lugar que ocupaba la antigua cabecera de la iglesia de Santo Domingo, integrado de manera orgánica en el recorrido expositivo del muBBla. Su concepción arquitectónica incorpora un acceso y una salida independientes, que permiten articular un recorrido específico dentro de la propia sala sin alterar la continuidad del discurso general del museo. De este modo, la Cámara adquiere una entidad espacial diferenciada, como un museo dentro del propio museo, acorde con el carácter excepcional de las piezas que alberga.

servicio. https://www.laverdad.es/murcia/v/20120205/lorca/falta-abrir-camara-maravillas-20120205.html?ref=https://www.laverdad.es/murcia/v/20120205/lorca/falta-abrir-camara-maravillas-20120205.html (Fecha de consulta: 25-08-2026)

12 Inaugurada el 13 de marzo de 2015. https://pasoblanco.org/efemerides/ (Fecha de consulta: 25-08-2026)

La distribución espacial de la Cámara de las Maravillas responde a un criterio de clara jerarquización museográfica, en el que la disposición de las piezas establece un recorrido visual y conceptual articulado en torno al *Manto de la Virgen de la Amargura*[13], concebido como eje vertebrador de la sala. Su emplazamiento central, en una vitrina de grandes dimensiones con vidrios dispuestos en talud, le confiere una posición preeminente y permite su contemplación desde diferentes perspectivas. Esta centralidad no responde únicamente a criterios compositivos, sino que traduce espacialmente su consideración como pieza capital de las colecciones del Paso Blanco y como elemento en torno al cual se articula el discurso de la Cámara y, en buena medida, la propia identidad del museo.

A ambos lados de este eje central se establece una composición espacial que responde a criterios de equilibrio y correspondencia visual. A la derecha del acceso, integrado en la arquitectura de la propia sala, se dispone el *Estandarte de la Virgen de la Amargura*[14]. En el extremo opuesto, junto a la salida y estableciendo un diálogo especular con aquel, se sitúa el *Estandarte de la Oración en el Huerto*[15]. Esta disposición en *pendant* genera una relación formal entre ambas piezas y contribuye a articular el recorrido mediante una secuencia visual en la que el visitante descubre progresivamente los distintos elementos que conforman el conjunto patrimonial vinculado a la Virgen de la Amargura.

Frente al manto se encuentran los cuatro paños del palio, organizados en dos grandes vitrinas integradas y dispuestos por parejas[16]. Su ubicación establece una relación directa con la pieza central, completando espacialmente la representación del conjunto procesional y permitiendo apreciar la riqueza compositiva, técnica y cromática de los bordados. La disposición en dos grupos favorece, además, una lectura comprensiva de los paños y evita que su considerable desarrollo horizontal quede subordinado exclusivamente a una contemplación frontal.

En conjunto, la distribución de la Cámara responde a una estrategia museográfica que combina centralidad, simetría, correspondencia y progresión visual. El manto actúa como núcleo semántico y espacial, mientras que los estandartes y los paños del palio establecen en torno a él un sistema de relaciones que permite comprender las piezas no como objetos aislados, sino como integrantes de un mismo universo artístico

---

13 Manto de la Virgen de la Amargura. Dirección artística: Emilio Felices Barnés y José Cánovas Hernández. 1915-1925. 350 x 450 cm. Raso, sedas, hilo de oro en canutillo.

14 *Estandarte de la Virgen de la Amargura*. Dirección artística: Manuel Muñoz Barberán. 1972. 215 x 155 cm. Raso, sedas, hilo de oro, hilo de oro en canutillo.

15 *Estandarte de la Oración en el Huerto*. Dirección artística: Emilio Felices Barnés. 1915-1918. 220 x 140 cm. Raso, sedas e hilo de oro en canutillo.

16 *Palio del Trono de la Virgen de la Amargura*. Paños frontal, lateral derecho, posterior y lateral izquierdo. Dirección artística: Emilio Felices Barnés. 1911-1918. 110 x 180 cm, 110 x 325 cm, 110 x 180 cm, 110 x 325 cm respectivamente. Raso, sedas, hilo de oro en canutillo.



Lámina 4. Cámara de las Maravillas, vista de la vitrina del palio. muBBla, Lorca.

y procesional. La arquitectura expositiva convierte así la disposición de las obras en parte sustancial del discurso museológico, haciendo visible la jerarquía patrimonial del conjunto y reforzando el carácter excepcional de la Cámara dentro del muBBla.

En su diseño se ha optado deliberadamente por una materialidad dominada por el color negro, una elección que responde tanto a criterios estéticos como museográficos. La neutralidad cromática del espacio permite reducir los elementos susceptibles de competir visualmente con las obras y concentra la atención del visitante en los bordados, ejecutados en sedas polícromas cuya riqueza cromática constituye uno de sus principales valores perceptivos. El espacio se concibe, por tanto, como un continente deliberadamente neutro, en el que arquitectura y diseño actúan como marco para potenciar la contemplación de las piezas.

Uno de los aspectos más singulares de la Cámara es su concepción como una vitrina monumental y practicable, en cuyo interior se integran vitrinas individuales destinadas a cada una de las piezas expuestas. Esta solución genera una suerte de espacio expositivo envolvente que permite al visitante deambular por el interior de la gran vitrina y aproximarse a los bordados desde diferentes puntos de vista. La disposición favorece así una experiencia de contemplación dinámica, al tiempo que establece una clara separación entre las obras y el entorno exterior, reforzando las condiciones de protección y control ambiental.

La iluminación constituye otro de los elementos esenciales de la propuesta museográfica. Los efectos de la radiación fotoquímica, de carácter acumulativo y no reversible, convierten el control lumínico en una cuestión capital dentro de cualquier estrategia de conservación preventiva aplicada a colecciones textiles. El sistema lumínico de la sala se compone de lámparas LED, cuyos niveles no superan los 50 luxes, y se activa mediante detectores de presencia, evitando una exposición innecesaria de las piezas cuando no existe público en la sala[17]. Se eliminan, además, de manera sistemática las componentes infrarrojas y ultravioletas del espectro, especialmente perjudiciales para la conservación a largo plazo de los textiles históricos.

La temperatura de color de 2800K, deliberadamente cálida, busca reproducir perceptivamente la tonalidad con la que los bordados son contemplados durante su participación en los desfiles procesionales cuando forman parte de la decoración del trono de la Virgen de la Amargura[18]. La iluminación no se limita, por tanto, a una función estrictamente expositiva, sino que contribuye a evocar el contexto original de percepción de unas obras concebidas para integrarse en un complejo ceremonial y visual.

De manera particular, la luz natural se revela como un factor especialmente agresivo, al incorporar, junto a la fracción visible del espectro, radiaciones de alta energía —ultravioleta e infrarroja— que aceleran los procesos de degradación física y cromática. Por esta razón, el control de la iluminación se completa mediante las condiciones de acceso a la sala. Tanto la entrada como la salida están dotadas de puertas automáticas opacas que limitan la penetración de la luz natural o exterior y permiten mantener unas condiciones lumínicas controladas en el interior de la Cámara. Esta solución contribuye a reducir la exposición innecesaria de los materiales textiles a la radiación luminosa, especialmente relevante en unas piezas cuya policromía y materiales constitutivos presentan una particular sensibilidad frente a la luz.

Desde la perspectiva de la conservación preventiva, las piezas se disponen sobre estructuras de tablero compacto ignífugo perforado diseñadas específicamente para cada una de ellas[19]. Estos soportes a medida permiten garantizar una adecuada distribución de los pesos y minimizar las tensiones derivadas de su propia configuración material, evitando la aparición de abolsamientos y otras deformaciones susceptibles de

17 El cambio a la tecnología LED permitió evitar la problemática de instalación de filtros y su renovación periódica. Así mismo ha de destacarse que dichos filtros absorben solo el 90% de los rayos ultravioleta generados por las lámparas, frente a la tecnología LED que evita la totalidad de las mismas.

18 Esta elección condiciona ligeramente el Índice de Rendimiento de Color (IRC) en *pro* de una exposición más simbólica.

19 Los tableros compactos fenólicos (HPL) son planchas de alta resistencia y durabilidad fabricadas mediante la compresión de múltiples capas de fibras de madera de alta calidad, impregnadas con resinas fenólicas y prensadas a alta presión y temperatura. Esta tecnología de fabricación les confiere propiedades excepcionales, como alta resistencia a la humedad, al fuego y a impactos.

comprometer la integridad de los bordados. En los tejidos lorquinos, el bordado es el responsable tanto de su riqueza estética como de su fragilidad estructural, comprometida por el peso que genera la decoración bordada que se distribuye generalmente en la zona central de la pieza y en sus borduras. En el caso de las obras de la Cámara, el bordado se reparte por la totalidad de las piezas. Es el único conjunto completamente bordado que existe en Lorca. De cara a su exposición, la solución que ha resultado más satisfactoria es la de su despliegue sobre planos inclinados a un máximo de 60º, donde el reparto de pesos evita los abolsamientos propios de su disposición perpendicular al suelo. La exposición se concibe así desde una doble perspectiva: como espacio para la contemplación y como dispositivo técnico destinado a garantizar la estabilidad física de las obras.

Para garantizar un entorno climático estable, la sala está dotada de un complejo sistema de climatización de ocho etapas de filtrado, similar al de un laboratorio farmacéutico, que registra y envía la información en tiempo real a los responsables de la custodia de las piezas. Los parámetros elegidos sitúan la temperatura en torno a los 18–22 °C, con una tolerancia de ±2 °C, y la humedad relativa entre el 45–55 %, con variaciones máximas recomendadas de ±5 % diarias y ±10 % estacionales. Respecto a la humedad relativa, se sitúa en el intervalo de seguridad general comprendido entre el 30 % y el 70 %, dentro del cual se establece el rango óptimo de conservación señalado anteriormente. Por debajo del umbral inferior, las fibras textiles tienden a deshidratarse, perdiendo flexibilidad y resistencia; por encima del superior, aumenta de forma significativa el riesgo de proliferación de bacterias y hongos [20].

Finalmente, las vitrinas individuales incorporan un sistema de triple cierre que posee, además de una función estrictamente protectora, una dimensión simbólica vinculada a la historia de las propias piezas. El recurso remite deliberadamente a los antiguos arcones de madera en los que tradicionalmente se custodiaban los bordados bajo la responsabilidad del Coro de Damas de la Virgen de la Amargura. De este modo, la Cámara establece un diálogo entre tradición y contemporaneidad: la función histórica de guarda y custodia se mantiene conceptualmente presente, pero trasladada a un dispositivo museográfico contemporáneo en el que seguridad, conservación preventiva y exhibición pública convergen en un mismo espacio.

La conservación de bordados determina en gran medida la museografía. Las vitrinas, la iluminación, las condiciones ambientales y la filtración del aire no son elementos secundarios, sino aquellos que determinan cómo puede verse el patrimonio.

20 A estas consideraciones han de sumarse las necesidades de conservación de los hilos metálicos que, en caso de aumento excesivo de humedad, provoca la oxidación de los metales y el ennegrecimiento de los bordados. Consideraciones similares son aplicables al control térmico, donde las oscilaciones acusadas resultan particularmente perjudiciales.

La Cámara de las Maravillas constituye un caso singular de musealización del patrimonio textil y demuestra cómo un museo puede diseñar un espacio específicamente adaptado a las características materiales de las piezas. De este modo, miraBBilia transforma el significado del patrimonio, que conserva su relación con la identidad y la tradición de su origen, pero pasa a convertirse también en objeto de investigación, conservación y contemplación permanente.

Párraga en la década de 1970: el minotauro, la maternidad y el perro de Goya

Párraga in the 1970s: The Minotaur, Motherhood and Goya's The Dog

¶ Carlos Espí Forcén
Universidad de Murcia

Resumen: El presente trabajo analiza tres obras inéditas de José María Párraga procedentes de colección particular y hasta ahora desconocidas por la historiografía. A través de un análisis iconográfico, se estudian sus vínculos con la cerámica griega de figuras rojas, el mito del minotauro, la tradición iconográfica de la maternidad desde el mundo antiguo hasta la iconografía cristiana y el diálogo visual del artista con pintores como Picasso, Goya y Mondrian.

Palabras clave: Párraga, iconografía, minotauro, maternidad, arte del siglo xx.

Abstract: This manuscript examines three previously unpublished works by José María Párraga from a private collection that have remained unknown to scholarship. Through an iconographic analysis, it explores their relationship with Attic red-figure pottery, the myth of the Minotaur, the iconographic tradition of motherhood from Antiquity to Christian imagery, and the artist's visual dialogue with Picasso, Goya and Mondrian.

Keywords: Párraga, iconography, minotaur, motherhood, 20th-century art.

Introducción

En este trabajo, hemos seleccionado tres obras de José María Párraga (Cartagena, 1937 - Murcia, 1997), desconocidas en la historiografía porque proceden de colección particular, pero que resultan interesantes por la elección de los temas y su relación con la iconografía de la historia del arte. Aunque buena parte de la obra del pintor se conserve en centros y museos públicos de la Región de Murcia, solo una pequeña parte de su inmensa producción se encuentra expuesta al público, ya que la mayor parte de su obra está depositada en almacenes o continúa en manos privadas. Afortunadamente, buena parte de sus pirograbados, murales, pinturas y dibujos aún pueden verse en fachadas y zaguanes de edificios, restaurantes, hoteles, centros educativos y otros espacios públicos.

Durante su vida, José María Párraga organizó numerosas exposiciones, tanto en Murcia como en otras partes de España, cuyo aparato crítico sirvió para ir definiendo y configurando la personalidad del artista[1]. Con motivo de su repentina muerte, acaecida el 11 de abril de 1997, se organizó una primera exposición de sus dibujos en el Museo Ramón Gaya de Murcia y, un año más tarde, una completísima exposición antológica en las salas de San Esteban y Verónicas de la ciudad de Murcia, cuyo catálogo continúa siendo, hasta la fecha, el estudio más completo que se ha hecho sobre el pintor[2]. También se le hicieron dos homenajes mediante textos escritos por artistas y amigos, así como exposiciones de pintura con obras hechas por artistas cercanos al círculo del pintor[3]. Otras exposiciones conmemorativas se organizaron en años posteriores: en Alhama se le organizó una exposición homenaje en el año 2006, otra en el Museo de Fuente Álamo y en la ermita de San Roque de la localidad, con motivo del décimo aniversario de su muerte, en el año 2007; un año más tarde, en 2008, una nueva exposición homenaje se organizó en el Centro Párraga de Murcia y, en 2010, se organizó una exposición de sus dibujos en el Museo Regional de Arte Moderno de Cartagena[4]. En 2017, con motivo del vigésimo aniversario de su fallecimiento, surgió

1 Para una biografía del pintor y una cronología de sus exposiciones, véase P. A. CRUZ FERNÁNDEZ y P. A. CRUZ SÁNCHEZ, *José María Párraga. Exposición antológica 1937-1997* (Catálogo de exposición). Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1998, pp. 58 y ss. Un interesante resumen con aparato crítico puede leerse en un reciente volumen antológico de la pintura murciana del siglo XX, véase M. PÁEZ BURRUEZO, *Un ciclo pictórico regional. Murcia 1930-2000*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 2024, pp. 197-204. Para una recopilación de hemeroteca de noticias de sus exposiciones, véase la web http://pintorparraga.com/sob.htm

2 Curiosamente, los autores del catálogo hacen un estudio que consideran primigenio e indican que probablemente la historiografía ahondará más en la obra del pintor en las próximas décadas; no obstante, treinta años después, continúa siendo la principal obra crítica de referencia sobre el pintor, véase P. A. CRUZ FERNÁNDEZ y P. A. CRUZ SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 13-56. Existe un catálogo de la primera exposición en el Museo Ramón

3 Véanse las publicaciones *Con Párraga*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1998 y *El tiempo de Párraga*, Murcia, Novograf, 1999.

4 Para la exposición de Alhama en 2006, véase el catálogo *Una mirada diferente. Homenaje a José María Párraga* (Catálogo de exposición). Alhama de Murcia, Ayuntamiento de Alhama de Murcia, 2006. Para la exposición de

un proyecto de potenciar la figura del pintor a través de otra exposición antológica en el Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM), que posteriormente se trasladaría al Museo Regional de Arte Moderno (MURAM) de Cartagena [5]. Este impulso motivó la realización de otras actividades que quedaron recogidas en una magnífica página web con una colección de su obra y recortes de prensa [6], página que quizás sea, en la actualidad, la manera más fácil de acercarse a la biografía, el estilo y las obras del emblemático pintor murciano. Una nueva exposición antológica fue organizada entre 2019 y 2020 por la Universidad Popular de Mazarrón, en ella se exponía buena parte de la colección privada de Pedro Ayala, uno de los más importantes coleccionistas de la obra del pintor [7]. Por el vigésimo quinto aniversario de su muerte, se organizó una nueva exposición sobre el pintor en el Museo Cristo de la Sangre de Murcia, en la que volvió a exponerse buena parte de la colección de Pedro Ayala [8]. Este mismo año y por este mismo motivo, el director de cine Primitivo Pérez filmó un documental sobre José María Párraga con el título *La Línea Virtuosa*, proyectado en la Filmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia el 10 de noviembre de 2022 y posteriormente en su sede en Cartagena. Otras exposiciones se han organizado en centros públicos y privados en estos años, pero estos han sido los principales hitos para reflexionar sobre el legado del pintor desde su fallecimiento. En el próximo año 2027, se cumplirán 30 años de su muerte, por lo que presumiblemente será una nueva ocasión para revivir y reflexionar sobre la obra del pintor. En el presente trabajo, proponemos analizar tres obras procedentes de colección particular, como la mayor parte de la obra del pintor, por el diálogo que establecen con determinados hitos de la historia del arte.

El minotauro

La primera de las obras que hemos estudiado es un dibujo realizado mediante una técnica poco habitual dentro de la producción conocida de Párraga. A primera vista, podría recordar algunos de sus trabajos de rodillo o pincel de brocha gorda; no obstante,

---

2007, véase P. A. CRUZ FERNÁNDEZ, *La sombra de Párraga. Fuente Álamo (Murcia)* (Catálogo de exposición), Museo de Fuente Álamo / Ermita de San Roque, Ayuntamiento de Fuente Álamo, 2007. Para la exposición en el Centro Párraga, véase *José María Párraga y sus contemporáneos. Años 60-70* (Catálogo de exposición). Murcia, Consejería de Cultura de la Región de Murcia, 2008. Para la exposición del MURAM de Cartagena, véase P. A. CRUZ FERNÁNDEZ, *Dibujos de Párraga* (Catálogo de exposición). Murcia, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2010.

5 F. UREÑA VILLANUEVA, A. HERNÁNDEZ VARLCÁRCEL, *El extraño pintor: 20 años sin José María Párraga* (Catálogo de exposición). Murcia, Museo de Bellas Artes de Murcia, 2018.

6 http://pintorparraga.com/

7 *Treinta años de Párraga. Vs 5.0, 6.0 y 7.0*. Mazarrón, Universidad Popular de Mazarrón, 2020.

8 M. MARTÍNEZ GARCÍA, P. A. CRUZ SÁNCHEZ y P. AYALA MARTÍNEZ, *Párraga. 25 años después* (Catálogo de exposición). Murcia, Museo Cristo de la Sangre y Ayuntamiento de Murcia, 2022. El catálogo se puede consultar online: https://www.museocristodelasangre.com/exposicionparraga/index.html



Lámina 1. JOSÉ MARÍA PÁRRAGA
(finales de 1960 - principios de 1970). Minotauro. Colección particular.

un examen detenido revela un procedimiento técnico diferente y, por lo que hemos podido comprobar, escaso en el conjunto total de su obra y es esta singularidad la que ha motivado nuestro interés (lám. 1). La obra no tiene título, pero, por su iconografía, la hemos identificado con el nombre de «minotauro». Está firmada con bolígrafo, en la parte inferior derecha, con el nombre «*José Párraga*» sobre lo que parece un estampado en pintura roja sobre papel. No está fechada, aunque, por el estilo, podemos intuir que se trata de una obra de finales de los años sesenta o principios de los setenta, el hecho de que el pintor haya firmado con nombre y apellido podría indicar que se trata de una obra de los años sesenta, ya que posteriormente firmará solo con el apellido[9]. En la parte inferior izquierda, puede apreciarse una irregularidad que recuerda a un desgarro o rotura del papel, posteriormente reparado mediante un pegado que dejó una visible marca; probablemente este sea el lugar sobre el que el pintor apoyó para retirar la estampación superior y provocó esta rotura o desperfecto. En el interior del estampado rojo, se erige la silueta del minotauro, por lo que todo parece indicar que el artista liberó esa silueta con algún soporte obstructor del estampado rojizo, probablemente mediante el recorte de una cartulina con esta misma forma que, colocada sobre el papel antes de aplicar el estampado de pintura roja, habría dejado el interior libre de color. La retirada del papel superior habría reservado en blanco la

9 P. A. CRUZ FERNÁNDEZ y P. A. CRUZ SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 47-50.

silueta del personaje y, en este espacio en blanco, el pintor habría completado la obra dibujando los rasgos faciales del minotauro. Se trata, por lo tanto, de un dibujo, la principal virtud de este pintor como artista, tal y como han señalado los críticos y teóricos de su pintura[10].

Lo interesante de esta obra es que no solo el tema del minotauro evoca el mundo de la antigua Grecia, sino que el procedimiento que acabamos de describir recuerda inevitablemente a la «técnica de figuras rojas», utilizada por los pintores áticos en la decoración de vajilla cerámica desde el último cuarto del siglo VI a.C. Del mismo modo que Párraga hizo en su minotauro, los pintores de los talleres de Atenas barnizaron la superficie de las cerámicas antes de su cocción, reservando la silueta de las figuras humanas que formarían parte de la escena mitológica que decoraría su superficie. Con pinceles de diferentes grosores completaban los dibujos y los detalles anatómicos, los pliegues de los vestidos y las expresiones faciales con finísimas líneas de barniz negro. Tras la cocción, el barniz adquiría una intensa coloración negra y, en el fondo, quedaba el color rojizo natural de la arcilla, lo que permitía un elevado grado de naturalismo en la representación de las figuras[11]. En la Región de Murcia, conservamos magníficos ejemplos de cerámica ática de figuras rojas recuperados de necrópolis ibéricas, fruto del intenso comercio entre griegos e iberos entre los siglos V y IV a.C. Algunas de ellas eran ya conocidas en la época en la que Párraga pintó esta obra y podían contemplarse en el Museo de Murcia, en el que el propio pintor había realizado su primera gran exposición en 1956[12]. Párraga podría haber visto la crátera de Cabecico del Tesoro y, un poco más tarde, la jarra ática (*oinochoe*) de Alcantarilla, piezas de los siglos V-IV a.C. pintadas con la citada técnica de las figuras rojas[13]. Resulta difícil saber si Párraga conoció la técnica griega de pintura de figuras rojas y quiso emularla en esta obra, quizás llegó de manera fortuita a una solución plástica similar, pero, si algo caracteriza la obra de Párraga, fue la constante exploración e innovación de técnicas, por lo que no puede descartarse una intencionalidad manifiesta en la emulación de la técnica ática para la creación de este minotauro.

---

10 P. A. CRUZ FERNÁNDEZ y P. A. CRUZ SÁNCHEZ, ob. cit.; M. PÁEZ BURRUEZO, ob. cit.

11 La bibliografía clásica para la cerámica de figuras rojas es fundamentalmente J. D. BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase-Painters*. Oxford, 1963 y J. BOARDMAN, *Athenian Red Figure Vases: The Classical Period*. London, Thames and Hudson, 1989 (en castellano *Los vasos atenienses de figuras rojas. El período clásico*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989). Sobre cerámica ática de la Región de Murcia es fundamental la obra del profesor García Cano, principalmente J. M. GARCÍA CANO, *Cerámicas griegas de la Región de Murcia*. Murcia, Editora Regional de Murcia, 1982 y, más recientemente, J. M. GARCÍA CANO y F. GIL GONZÁLEZ, *La cerámica ática de figuras rojas: talleres y comercio (siglo IV a.C.). El caso de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)*. Murcia, 2009.

12 P. A. CRUZ FERNÁNDEZ y P. A. CRUZ SÁNCHEZ, ob. cit.; M. PÁEZ BURRUEZO, ob. cit.

13 Una reciente exposición en el Museo Arqueológico de Murcia reúne estas obras junto a las piezas principales áticas recuperadas en el valle del Segura. Véase el catálogo con veintidós capítulos editado por R. GRAELLS I FABREGAT y C. ESPÍ FORCÉN (eds.), *Banquetes. Los ritos del vino entre iberos, griegos y romanos* (Catálogo de exposición). Murcia, Tres Fronteras, 2026.

Otro aspecto interesante de la obra concierne al estudio iconográfico. El personaje representado ha sido tradicionalmente identificado como un minotauro, por lo que técnica y tema evocan el mundo griego en este singular dibujo. El minotauro fue un hijo fruto del adulterio de Pasífae, mujer del rey Minos de Cnosos, con un toro blanco. El animal había sido enviado por Poseidón para que Minos lo sacrificase, pero, tal era su belleza, que el rey decidió sustituirlo por otro toro de menor valor para poder quedarse con el toro blanco. Enojado por la ofensa, Poseidón castigó a Minos haciendo que su mujer se enamorase locamente del toro y se acostase con él. De la unión de su esposa con la bestia nació un híbrido con cuerpo humano y cabeza de toro, un monstruo que comía carne humana y se alimentaba de siete hombres y siete mujeres que la ciudad de Atenas había de sacrificar cada nueve años. Fue Teseo, el héroe nacional de Atenas, quien consiguió matar al minotauro y liberar a sus compatriotas de tan ignominioso sacrificio. La historia fue inmortalizada de forma pública, en la misma Atenas, con la erección de un conjunto escultórico hecho por el broncista Mirón, obra que conocemos gracias a diversas copias romanas en mármol[14]. Fue también un tema frecuente en la cerámica ática y es, de hecho, el tema que casualmente se representa en la mencionada jarra ática de Alcantarilla: Teseo, desnudo con una clava, ha derrotado al minotauro y es observado de manera gloriosa por dos atenienses tras regresar a Atenas[15].

No vemos probable que la jarra ática de Alcantarilla fuese la obra que inspirase el minotauro de José María Párraga, entre otras cosas, porque la iconografía de la pieza no había sido identificada aún[16], por lo que la elección del tema podría explicarse mejor por la admiración que el artista sintió por la obra de Picasso y por su interés personal por la tauromaquia. Pablo Picasso fue discutiblemente el artista más influyente del siglo xx y los artistas murcianos de mediados de siglo también se hicieron eco de su estilo. El impacto de *Guernica*, pintado en 1937 para el pabellón de la República en la Exposición Internacional de París, se percibe en el estilo de artistas españoles de mediados de siglo y es especialmente significativo en la obra de los murcianos Hernández Carpe y Párraga[17]. En las pinturas y dibujos de los años 50 de Párraga, se aprecian dos aspectos de clara influencia picassiana: el gigantismo y el empleo ocasional de máscaras africanas sobre el rostro de figuras femeninas. Picasso

14 Un importante conjunto se conserva en Roma, en el Museo Nacional Romano del Palazzo Massimo alle Terme.

15 J. M. GARCÍA CANO, «Cerámicas áticas de figuras rojas en el sureste peninsular», en E. SANMARTÍ y M. PICAZO (eds.), *Ceràmiques gregues i hel·lenístiques a la península ibèrica*. Barcelona, 1985, pp. 59-70.

16 La identificación se la debemos a J. M. GARCÍA CANO, ob. cit.

17 Para la obra de Carpe y sus influencias, véase M. S. ROMERA NAVARRO (ed.), *Carpe (1923-1977)* (Catálogo de exposición). Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1990; J. B. SANZ GARCÍA; G. A. RAMALLO ASENSIO; A. BERA HERNÁNDEZ CARPE y J. GARCÍA SANDOVAL, *Carpe. Centenario 1921-2021* (Catálogo de exposición). Murcia, Tres Fronteras, 2021.

escogió el tema del minotauro en su aguafuerte *La Minotauromaquia*, realizado en 1935, y fue un tema recurrente en la obra del pintor en esa década, quien consideró el minotauro una especie de *alter ego* de sí mismo como artista[18]. El minotauro de Párraga bebe claramente del Picasso de los años 30 en expresividad, violencia y dramatismo[19].

Por otro lado, no ponemos en duda que nuestro minotauro es una obra original que se nutre de la experiencia personal del pintor murciano en la Murcia de los años sesenta y setenta. Es bien conocida la atracción que Párraga sintió por el mundo de la tauromaquia: a lo largo de su carrera, realizó numerosas ilustraciones para periódicos, carteles para ferias y fue un tema frecuente en dibujos, pinturas, pirograbados y murales[20]. El universo taurino fue un motivo iconográfico constante en su producción, algo propio del gusto español de la segunda mitad del siglo xx, que el pintor incorporó en su imaginario artístico. En este sentido, el minotauro de Párraga se aparta deliberadamente del modelo picassiano y de la iconografía clásica al presentar un rostro humano, de ojos cavernosos, con una montera de torero, de cuyos extremos emergen dos cuernos curvados hacia arriba. En realidad, se trata de una especie de torero-minotauro, fusión de la iconografía clásica, el estilo de Picasso y la experiencia directa del pintor murciano con la tauromaquia de época franquista. Por ello, pensamos que la obra constituye un magnífico ejemplo de la capacidad creativa del murciano, fruto de su capacidad para reinterpretar modelos culturales diversos y transformarlos en una obra única y original de lenguaje completamente personal.

La maternidad

Nos enfrentamos a otra obra sin título conocido, pero hemos decidido titularla «maternidad» por ser el tema que representa (lám. 2). No obstante, hemos de señalar que la maternidad fue un tema frecuente en la pintura de Párraga desde los años cincuenta y, muy especialmente, en su obra de los años ochenta. Tenemos la suerte de que la obra está firmada y fechada, en la parte inferior izquierda, con una dedicatoria que reza: «*A Beatriz, que encuentre la auténtica compañía. Párraga 1972*». La fecha de 1972 permite situarla plenamente en ese momento posterior al denominado gigantismo y en la consolidación de un lenguaje expresionista basado en la deformación de la figura humana. La deformación del natural es quizás el rasgo más distintivo del pintor: el propio artista recordaba, en una entrevista, que de su maestro Luis Garay aprendió a pintar botijos al natural, mientras que Mariano Ballester le enseñó que el arte podía convertirse en un medio de expresión personal mediante la alteración deliberada de la

18 P. ESTEBAN LEAL y S. VAUTIER, *Picasso Minotauro* (Catálogo de exposición). Madrid, Aldeasa / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

19 P. A. CRUZ FERNÁNDEZ y P. A. CRUZ SÁNCHEZ, ob. cit., 37-41.

20 http://pintorparraga.com/



Lámina 2. JOSÉ MARÍA PÁRRAGA (1972). Maternidad. Colección particular.

naturaleza [21]. También se ha señalado que, a principios de los 70, pudo verse influido por la obra de Oswaldo Guayasamín, pintor ecuatoriano admirado por los artistas españoles de mediados del siglo xx [22]. Un aspecto sobresaliente es el extraordinario dominio del dibujo, la que probablemente sea la mayor virtud del pintor: Párraga emplea bolígrafo y rotulador con una seguridad técnica excepcional y construye las figuras mediante una línea firme, dinámica y expresiva. La composición presenta a una madre que sostiene a su hijo en el regazo y lo envuelve con una enorme mano protectora, a modo de cuna, recurso característico del estilo del artista que guarda ciertos paralelos con la obra de Guayasamín. Los ojos, de tamaños diferentes y coloreados con rotulador, intensifican la expresividad de ambos personajes, mientras que la deformación deliberada de los rasgos faciales acentúa la tensión emocional de la escena. En este caso, el expresionismo no transmite angustia o violencia, sino

21 P. A. CRUZ FERNÁNDEZ y P. A. CRUZ SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 23-50.
22 P. A. CRUZ FERNÁNDEZ y P. A. CRUZ SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 38-39; M. PÁEZ BURRUEZO, ob. cit.

la intensidad del vínculo afectivo entre madre e hijo, uno de los sentimientos más universales de la experiencia humana.

Una lectura iconográfica más profunda permite advertir que la obra trasciende la representación de la maternidad al tratarse de la reelaboración de uno de los grandes tipos iconográficos de la historia del arte, por usar el término de Erwin Panofsky [23]. La imagen de la madre con el niño se remonta, al menos, al mundo antiguo: la diosa Isis con el niño Horus sobre su regazo es el tipo que pudo servir de inspiración para la creación del modelo cristiano de la Virgen con el niño [24]. Curiosamente, la mano sobredimensionada, como motivo de protección, la encontramos en algunas imágenes de Astarté-Tanit, como podemos ver, en su versión ibérica, en la diosa de mano gigantesca que guía a los difuntos en el tránsito al más allá del monumento funerario del Parque Infantil de Tráfico de Elche [25].

Es improbable que José María Párraga estuviese familiarizado con la iconografía egipcio-fenicia o los monumentos ibéricos. El tipo iconográfico de la maternidad, en el contexto de la España franquista, hubo de llegarle de la figura de la Virgen con el Niño, imagen de culto cristiana por excelencia. La tradición medieval atribuyó la factura de estas imágenes al evangelista San Lucas, considerado legendariamente el primer retratista de la Virgen. Uno de los ejemplos más célebres es la imagen *Salus Populi Romani*, conservada en la Basílica de Santa María la Mayor, venerada durante siglos como un retrato auténtico de María con el Niño [26]. A partir del siglo XIII, la relación entre la Virgen y el Niño se hizo progresivamente más humana: las rígidas imágenes bizantinas dieron paso a composiciones en las que madre e hijo intercambiaban miradas, gestos de afecto e incluso juegos infantiles, una evolución que continuó desarrollándose durante la Edad Moderna. Párraga conocía perfectamente este tipo iconográfico; de hecho, realizó una representación ortodoxa del mismo en un pirograbado para la parroquia de San Francisco de Asís del Colegio San Buenaventura Capuchinos de Murcia [27]. Este pirograbado fue realizado en 1979, siete años después del dibujo que analizamos, aunque advertimos una continuidad estilística en la magnitud de la mano que protege al hijo, así como la deformación de los rostros en favor de la expresividad. No obstante, hemos de advertir que el pirograbado fue una imagen concebida para el culto religioso, por lo que el artista

23 E. PANOFSKY, *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1979 (1955).

24 H. BELTING, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid, Akal, 2009 (1990).

25 T. CHAPA BRUNET y M. BELÉN DEAMOS, «Viaje a la eternidad. El grupo escultórico del Parque Infantil de Tráfico (Elche, Alicante)», *SPAL. Revista de Prehistoria y Arqueología* 20 (2011), pp. 151-174.

26 G. WOLF, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*. Weinheim, VCH Acta Humaniora, 1990; M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*. Pisa, Gisem-ETS, 1998.

27 A. SEMPERE MARÍN, «San Francisco de Asís bajo la mirada de José María Párraga: obra y dibujos preparatorios», *Laboratorio de Arte* 36 (2024), pp. 435-448.

parece haberse arrimado a la tradición bizantina, presentando una composición con figuras frontales y rostros prácticamente bidimensionales. Por el contrario, el dibujo de 1972 carece de atributos religiosos, es una maternidad plenamente laica, íntima y contemporánea, una reactualización de un tipo iconográfico que hunde sus raíces en el mundo antiguo y medieval.

El perro de Goya y Mondrian

La tercera obra que estudiamos también guarda estrechos vínculos con importantes hitos de la historia del arte; en concreto, con la obra de Francisco de Goya y Piet Mondrian que José María Párraga pudo haber conocido y estudiado en publicaciones de su época (lám. 3). La pintura no tiene título, pero está firmada y fechada como «*Párraga '74*» en la parte inferior derecha. En el centro de la composición, observamos un medio rostro semihundido en una aparente montaña de distintas tonalidades ocres, sobre una cuadrícula de líneas negras y fondo blanco. El medio rostro de la pintura constituye un dibujo característico de Párraga, realizado con rotulador. Cubierto con un gorro o cofia y de facciones angulosas, está ejecutado mediante la repetición de líneas que definen los contornos y generan las sombras, un procedimiento que el artista mantendrá a lo largo de toda su trayectoria [28]. La elección de presentar solo medio rostro transmite un aura de misterio, pero más inquietante aún es el hecho de que se encuentre semihundido: la boca ya está tapada y la arena está a punto de cubrir la nariz, por lo que se intuye un progresivo y fatal desenlace. Es difícil no advertir la influencia del perro de Goya en esta obra, una de las más populares del pintor zaragozano por haber cubierto las paredes de su «Quinta del Sordo» y formar parte de las llamadas «pinturas negras» del Museo del Prado. Del perro se han hecho diferentes interpretaciones, algunas centradas en la angustia del animal, aunque se ha advertido que no podemos saber si el perro está hundiéndose o escapándose, por lo que lo único que podemos afirmar es que se trata de una obra muy avanzada para principios del siglo XIX por limitar la iconografía a un simple motivo marginal y desplegar una auténtica gama monocromática de distintas tonalidades en toda la superficie, estilo que nos recuerda irremisiblemente al arte del siglo XX [29]. Fue probablemente la excepcionalidad del perro de Goya la que sirvió de inspiración a Párraga para crear una obra enigmática e inquietante: un rostro semihundido, que quizás nos observa como un *voyeur*, o bien se hunde irremisiblemente para perecer en la nada.

28 P. A. CRUZ FERNÁNDEZ, *Dibujos*… ob. cit.

29 V. BOZAL, *Pinturas negras de Goya*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2009, pp. 18-23.



Lámina 3. JOSÉ MARÍA PÁRRAGA (1974). Rostro semihundido. Colección particular.

Párraga pudo haber rellenado el resto de la pintura con un fondo monocromático, tal y como había hecho Goya en la pintura del perro. Sin embargo, optó por llenar el fondo de la pintura con una retícula de gruesas líneas negras y fondo blanco que nos remite de forma directa a la pintura de Piet Mondrian. Entre 1914 y 1919, el artista neerlandés creó un estilo personal de pintura abstracta con el objetivo de representar lo absoluto. Para tal fin, no era posible recurrir a ningún motivo iconográfico, ya que este nos desviaría de la esencia: Mondrian encontró en el rectángulo y en el color, más concretamente, en la combinación de colores en una retícula, un lenguaje carente de símbolos y contenido, capaz de hacer justicia a la representación de la verdad universal [30].

En esta peculiar pintura, el pintor murciano combina dos estilos y tradiciones de la historia del arte de gran contenido teórico. A principios de la década de 1970, el perro de Goya se consideraba semihundido y destinado a una muerte inevitable; por lo tanto, a esta pintura se le atribuía un fuerte dramatismo, era una alegoría de la

30 C. BLOTKAMP, *Mondrian. The Art of Destruction*. London, Reaktion Books, 1994, pp. 102-124.

inevitabilidad de la muerte [31]. Si aceptásemos que el pintor hubiese querido conferir este mismo significado a su versión personal del perro de Goya, nos encontraríamos ante una pintura de enorme contenido existencial: el nihilismo del rostro semihundido dialoga con la verdad universal de la retícula de Mondrian. ¿Hay vida después de la muerte? ¿Tiene sentido la vida? Son las grandes preguntas que José María Párraga parece haber querido exponer mediante la combinación de recursos de dos de los pintores más importantes de la historia del arte. Fiel a la prosaica realidad, el pintor murciano no pudo responderlas, solo quiso plasmarlas de la mejor manera que sabía hacerlo: su dibujo y su pintura. Unas intencionadas grietas sobre el fondo blanco de la retícula rompen las monocromías de Mondrian, Párraga parece querer elevar la voz, a título individual, ante el lenguaje universal: un posible atisbo de esperanza para la humanidad.

Conclusiones

El estudio de estas tres obras inéditas de José María Párraga permite profundizar en un aspecto todavía insuficientemente analizado de su producción: el diálogo con grandes hitos de la historia del arte. El dibujo del minotauro revela una doble vinculación con la Antigüedad clásica y la pintura del siglo xx: desde un punto de vista técnico, el procedimiento empleado evoca la cerámica ática de figuras rojas, mientras que, en el plano iconográfico, el personaje manifiesta una evidente asimilación del universo simbólico desarrollado por Pablo Picasso. La incorporación de elementos procedentes de la tauromaquia española transforma el modelo en una creación original que responde a la sensibilidad del artista murciano. La maternidad fue un motivo recurrente en Párraga que pone de manifiesto su vinculación personal con un tipo iconográfico que se remonta al arte antiguo y cristiano. Finalmente, la pintura inspirada en Goya y Mondrian constituye un excelente ejemplo de la capacidad del artista para establecer relaciones entre lenguajes aparentemente alejados, dando lugar a una reflexión plástica sobre la existencia, la incertidumbre y la condición humana.

31 D. ANGULO ÍÑIGUEZ, «El *Saturno* y las pinturas negras de Goya», *Archivo Español de Arte* 35 (1962), pp. 173-177.

Imaginarios femeninos. Un vistazo al Museo de Bellas Artes de Murcia desde la perspectiva de género

Female Imaginaries. A Gender Perspective on the Museum of Fine Arts of Murcia

¶ Patricia Castiñeyra Fernández
Universidad de Murcia

Resumen: En este trabajo revisitamos el MUBAM con una mirada crítica para comprobar la necesidad de utilizar la perspectiva de género como medio para completar la experiencia contemporánea de los museos; un trabajo en el que todavía queda mucho por hacer. A través de las visitas guiadas realizadas por el grupo de divulgación Herederas de Eva, contaremos cómo podemos dar esa nueva perspectiva para conseguir un MUBAM más justo, completo e identificado con la sociedad actual.

Palabras clave: Mujeres artistas; museos; perspectiva de género; imagen femenina.

Abstract: In this paper, we revisit the Museum of Fine Arts of Murcia (MUBAM) through a critical lens, in order to demonstrate the need to adopt a gender perspective as a means of enriching the contemporary museum experience —a task in which much work still remains to be done. Drawing on the guided tours conducted by the group Herederas de Eva, we examine how this new perspective can be incorporated to foster a MUBAM that is more equitable, more comprehensive and closely aligned with society.

Keywords: Women artists; museums; gender perspective; female image.

Introducción

Los museos son lugares de representación, sitios donde acudimos para disfrutar, no solo desde una perspectiva estética, sino también cultural. Ese disfrute llega desde diferentes lugares: la belleza, los colores, lo sublime, las historias que nos cuenta, aquellas emociones que nos causa el arte...pero también desde su importante papel como testigo de nuestra historia, es decir, como objetos en los que nos sentimos representados e identificados como parte de la humanidad y de su historia. Entendemos los museos como «esferas condensadas de vida retenida»[1], y también como «lugares de alta densidad simbólica»[2], por lo que cuando acudimos no solo buscamos el goce estético o saciar nuestra curiosidad, sino que también hay un componente simbólico, de representación cultural, con el que buscamos de forma consciente o no sentirnos identificados. Pero, ¿estamos todos representados? ¿Están los museos ayudando a recuperar y dar voz a las mujeres? Pese al enorme potencial de los museos como lugares en los que aprender, en los que difundir y transmitir, lo cierto es que aún no se está explotando su capacidad para mostrar que las mujeres fueron y son, evidentemente, una parte esencial de la sociedad.

En este trabajo queremos poner de relieve el enorme trabajo que todavía queda por realizar en los museos para que éstos sean realmente lugares que consigan dos de sus objetivos principales: reflejar la sociedad actual y, especialmente, aprovechar el enorme potencial como agentes educacionales que tienen al albergar uno de los testigos más representativos de la historia: el arte. Si bien ya existen un buen número de investigadoras que dedican sus trabajos a este tema, y algunos museos, grandes y no tan grandes, han realizado ciertas actuaciones para arreglar este problema, lo cierto es que aún queda mucho por hacer.

El problema del que hablamos es la escasa representación del género femenino que encontramos en los museos, tanto en la inclusión en ellos de mujeres artistas, como en ayudar a comprender el papel que las mujeres tienen en la sociedad a lo largo de la historia, o incluso cómo la imagen femenina ha sido construida en función a los intereses de las sociedades patriarcales durante siglos. El androcentrismo en los museos está tan establecido que nos pasa completamente desapercibido[3], lo que hace que no exista un cuestionamiento y, por tanto, no se hagan los cambios necesarios. Pero ha llegado el momento de que esto cambie, a través de la educación, de la divulgación, de la creación de exposiciones que visibilicen y, especialmente, trabajando en las colecciones de los museos desde la perspectiva de género.

---

1 M. MORENO CONDE, «La perspectiva de género en los museos. Reparar un silencio», en N. ARAMBURU; P. SOLANS y R. DE LA VILLA (eds.), *Mujeres en el sistema de arte en España,* Madrid, 2012, pp. 165-173, p. 164.

2 C. SOLBES BORJA y M. ROCA CABRERA, «Redes museales en clave feminista. El caso de Relecturas». *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, nº 8 (2020), pp. 271-284, p.273.

3 M. MORENO CONDE, «La perspectiva…», p. 167.

Los museos ante la perspectiva de género

La perspectiva de género es un concepto que lejos de ser considerado algo meramente ideológico y ser usado en cuestiones concretas, debería estar introyectado en el día a día académico, pues es la forma de conseguir que las investigaciones y la docencia sean completas y enriquecedoras. En el caso de los museos, estos han ido poco a poco introduciéndola en su trabajo diario, entendiendo que es la mejor manera de acercarse a la sociedad contemporánea y cumplir con todos sus objetivos. Así, se ha ido planteando cómo contar las cosas introduciendo esta perspectiva, desechando el factor coleccionista como único objetivo del museo, es decir, no solo mostrando el cuándo y el dónde, sino también analizando el quién y el cómo [4].

Usar la perspectiva de género no conlleva el olvido ahora del género masculino, sino ser lo más integrador posible a la hora de analizar la historia, teniendo en cuenta que ambos sexos han convivido y trabajado mano a mano a lo largo de los siglos; algo que leído parece absolutamente obvio, pero que durante mucho tiempo no lo ha sido, pues la historiografía en general ha dejado al género femenino en un segundo plano, sin contar todo lo que este ha aportado a nuestras sociedades. El Instituto Europeo de la Igualdad de Género define la perspectiva de género como el análisis que toma en consideración las diferencias basadas en el género cuando estudiamos cualquier fenómeno social y cultural [5]. Marta Lamas lo define como una herramienta analítica que permite comprender cómo las diferencias entre hombres y mujeres son construcciones sociales e históricas, y cómo éstas han producido desigualdades [6]. Por tanto, podemos decir que usar la perspectiva de género no es otra cosa más que tener en cuenta que el género es un constructo social que ha determinado la experiencia de los hombres y las mujeres, lo que es imprescindible comprender para poder crear una historia completa. Este concepto aplicado a los museos, nos brinda la oportunidad, como dice Antonia Fernández Valencia, de conocer la presencia femenina y las funciones sociales de las mujeres [7], algo a lo que no siempre hemos tenido acceso, y que estamos intentando recuperar.

Los museos, contenedores de nuestra identidad cultural, guardan la experiencia de lo vivido y son testigos que deben transmitir las historias que cuentan de una forma justa y completa [8], para cumplir con su función educacional. Así, no solo deben contar una historia, sino también recuperar a los agentes que hay detrás, tanto

4 M. MORENO CONDE, «La perspectiva…», p. 168.

5 https://eige.europa.eu/publications-resources/thesaurus/terms/1257?language_content_entity=en (consultado en 13/ 6/ 2026).

6 M. LAMAS, «La perspectiva de género». *Revista de Educación y cultura,* nº8 (2017), pp. 1-10.

7 A. FERNÁNDEZ VALENCIA, «La Historia de las mujeres en los museos», en M. LOPEZ FERNANDEZ-CAO y A. BERNARDEZ RODAL (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos,* Madrid, 2012, p.12.

8 M. MORENO CONDE, «La perspectiva…», p. 170.

femeninos como masculinos. Aquello que albergan es fundamental para la construcción de nuestra identidad cultural y del imaginario colectivo, pues aquello que no es representado, aquello que no se ve, no existe. Sin embargo, no debemos ahora solo limitarnos a recuperar y hacer listas de nombres, no se trata solo de incorporar a las mujeres a las colecciones, sino también repensar los museos, sus discursos, y crearlos desde una visión critica.

La investigadora Cuesta Davignon establece dos estrategias para introducir la perspectiva de género en los museos: la cuantitativa, que se basa en números, cuotas de género, visibilidad, etc., y la cualitativa, con la que realmente cuestionamos el canon tradicional de los museos[9]. No son excluyentes entre sí, pero la primera no funciona sin la segunda. La estrategia cuantitativa mejora la presencia y la visibilidad de las mujeres en las colecciones, las exposiciones, etc.; mientras la cualitativa supone cambiar el museo tradicional y transformar la forma en que construimos el conocimiento y lo transmitimos en el museo. Si usamos esta segunda estrategia, seremos capaces de usar todo el potencial de las obras de arte, que revelarán las relaciones de poder, los roles sociales y los estereotipos construidos a lo largo de la historia, estableciendo las diferencias entre hombres y mujeres de forma justa, crítica y consciente. Por tanto, como la autora concluye[10], no es suficiente con hacer más visibles a las mujeres en los museos, sino que es necesario revisar los discursos para comprender que el género ha influido en la experiencia de los sexos, y hacer del museo un lugar que representa la realidad de la experiencia humana, no solo de la masculina.

Albero y Arriaga nos proponen cuatro líneas discursivas para la reordenación de los museos desde una perspectiva feminista: la primera es la recuperación de la memoria de las mujeres y su contribución a la historia; la segunda, revisar cómo se ha representado a las mujeres y lo femenino en el arte; la tercera consiste en reflexionar sobre el cuerpo y el género como construcción social y cultural y, finalmente, visibilizar el pensamiento y la acción feministas llevadas a cabo en la historia y la historia del arte recientes[11]. Estas estrategias pueden ser tomadas como una base para comenzar en los museos a trabajar la visión crítica que merecen sus colecciones y su público.

Si bien es cierto que no es un trabajo fácil ni rápido, debemos realizar un esfuerzo mayor del que actualmente se realiza. Aunque existen exposiciones en grandes museos, como la famosa *Maestras,* que tuvo lugar en el Museo Thyssen-Bornemisza de octubre de 2023 a febrero de 2024, o iniciativas como *Museos en femenino,* liderado

9 L.I. CUESTA DAVIGNON, «Gender Perspective and Museums: Gender as a Tool in the Interpretation of Collections». *Museum International,* nº72 (2020), pp. 80-91, p. 82.

10 *Idem.*

11 S. ALBERO y A. ARRIAGA, «Educación con perspectiva de género en museos españoles. Enfoques y discursos». *Multidisciplinary Journal of Gender Studies,* nº7 (2018), pp. 1531-1555, p. 1535.

por Marían López Fernández-Cao[12], y *Relecturas* en los museos valencianos[13], y pese a que la Ley Orgánica de igualdad entre hombres y mujeres (3/2007) establece en su Artículo 15 que las instituciones culturales de titularidad pública deben promover acciones en favor de la igualdad[14], no son muy numerosas las acciones dirigidas a mejorar la presencia femenina en los museos.

Es evidente que esta tarea no es fácil a ningún nivel, ya que es necesario una gran inversión económica, de infraestructura, de trabajo, etc., pero es necesario comenzar a realizar ciertos cambios que, aunque sean pequeños, marcarán una gran diferencia. Sacar a las artistas femeninas de los sótanos, incluir más cartelas informativas, realizar ciclos de conferencias y educativos, y crear visitas guiadas, como ha sido el caso del grupo Herederas de Eva. Sin embargo, debemos señalar, como Patricia Mayayo advierte en su trabajo[15], que no realizar los cambios en todas las dimensiones del museo supone simplemente poner parches al problema, es decir, realizar alguna exposición, añadir alguna artista femenina, o crear de vez en cuando un ciclo de conferencias, no debe ser sustituto de un movimiento total y crítico de las colecciones.

Herederas de Eva y la perspectiva de género en el MUBAM

En el año 2012, el Museo de Bellas Artes de Murcia llevó a cabo una exposición denominada «¿Quién da la vuelta a la tortilla? El arte cuestiona el género», acompañada de unas jornadas denominadas «A través/Al otro lado del espejo. Las colecciones del Museo de Bellas Artes desde la perspectiva de género». Esta exposición fue realizada con el apoyo del Ministerio de Cultura, junto al Colectivo Medusa Mediación, el Museo de León y el Museo Provincial de Lugo[16]. Los artistas participantes reinterpretaron obras de los museos nombrados, cuestionando estereotipos, y las ponencias de las jornadas reflexionaron sobre cómo incorporar la perspectiva de género a la colección. También podemos nombrar el Ciclo «Creación, Mujer y Cultura», que tuvo lugar entre noviembre de 2018 y enero de 2019, que consistió en una serie de mesas redondas donde de nuevo se reflexionó sobre la perspectiva de género, los estereotipos, o la inclusión de las mujeres en el sistema del arte[17]. A estas iniciativas, solo podemos sumarle las visitas guiadas realizadas por el personal del propio museo durante marzo de cada mes, con motivo del 8M. Sin embargo, hoy no existen reco-

12 https://www.ucm.es/otri/complutransfer-museos-en-femenino-o-como-aplicar-la-igualdad-en-la-cultura-y-el-patrimonio (consultado en 13/06/2026).

13 https://relecturas.es/proyecto/ (consultado en 13/06/2026).

14 https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-6115&utm_source=chatgpt.com (Consultado en 13/06/2026).

15 P. MAYAYO, «Después de genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes». *Investigaciones feministas,* vol. 4 (2013), pp. 25-37, p. 29.

16 https://museosregiondemurcia.carm.es/web/museo-de-bellas-artes-de-murcia/-/quien-da-la-vuelta-a-la-tortilla?utm_source=chatgpt.com (consultado en 26-06-2026).

17 https://www.regmurcia.com/eventos/42722?utm_source=chatgpt.com (Consultado en 26-06-2026).

rridos por la colección con perspectiva de género de forma permanente, ni ningún proyecto para revisar la colección o el discurso del museo, ni un plan institucional de igualdad aplicado, ni mucho menos políticas públicas dirigidas a la adquisición o recuperación de obras de artistas femeninas. Esto es muy frecuente en este tipo de museos, donde la financiación no suele ser suficiente, pero tampoco debemos olvidar que los grandes museos tampoco presentan actualmente todavía grandes proyectos de recuperación y/o modificación de las colecciones. De nuevo, hablamos de esos parches que supone hacer exposiciones temporales o ciclos de conferencias, con los que de momento nos conformamos. Aunque no sean una solución, al menos estas iniciativas nos hablan de un interés por mejorar la situación de los museos. En estas circunstancias, el grupo de divulgación Herederas de Eva, formado por doctoras en Historia del Arte[18], realizó durante los años 2023 y 2024 por el Día Internacional de los Museos y por la conmemoración del 8M, una serie de visitas guiadas que fueron completadas por conferencias que hablaban de los temas tratados durante dichas visitas (lám. 1).



Lámina 1. Visita guiada de herederas de Eva (2024), fotografía propia, MUBAM, Murcia.

En estas páginas vamos a centrarnos en explicar cuál fue el recorrido realizado durante dichas visitas, exponiendo ejemplos concretos, para explicar cómo podría establecerse de forma permanente un discurso con perspectiva de género en el museo.

Los temas principales que se trataron en las visitas guiadas fueron los siguientes: la construcción de la imagen femenina según los intereses de la sociedad patriarcal,

18 El grupo Herederas de Eva está formado por tres profesoras de la Universidad de Murcia, doctoras en Historia del Arte y especialistas en el ámbito del arte desde la perspectiva de género: María del Mar Albero Muñoz, Patricia Castiñeyra Fernández y María Victoria Zaragoza Vidal.

el desnudo femenino, la violencia contra las mujeres en el arte y el trabajo femenino. Además, se utiliza el hecho de que tan solo hay una obra de una artista femenina en todo el museo para explicar la infrarrepresentación de las mujeres artistas en los museos. También se contó a través de esta única obra la situación de las mujeres artistas desde la Edad Moderna a la actualidad y por qué es importante recuperarlas y crear una Historia del Arte completa y justa.

Comenzamos el recorrido por la primera planta, donde se encuentra la mayor parte de pintura religiosa de la colección, ya que coincide con los siglos medievales y modernos. En este apartado se explica cómo la imagen femenina ha sido construida según los intereses de la sociedad patriarcal de cada momento. Así, será el Estado y la Iglesia quién establezca en cada momento un ideal de mujer que será legitimado y difundido a través del arte. En la Edad Moderna española, momento en que nos centramos ya que usamos las imágenes de la Edad Moderna que se encuentran en la colección, serán los personajes religiosos femeninos los que se usarán para promover este modelo. Es decir, las santas, la Virgen María y otras mujeres del cristianismo, se convierten en una suerte de «influencer» de su época, pues serán usadas como modelo y ejemplo a seguir dada la gran influencia que tenían en las mujeres de aquellos siglos[19]. La forma de comportarse, los gestos, su papel como madres o esposas e incluso la vestimenta, fue transmitida a través de la construcción por parte de los poderes masculino de un ideal femenino que los artistas y la pintura difundieron a través de estas santas mujeres. En esta parte del recorrido se usaron las imágenes de la Virgen y otras santas que aparecen en la colección.

Continuamos el recorrido hablando de sensualidad y desnudo femenino En este caso hablaremos de un caso muy concreto: el de la *Magdalena en oración*, de Domingo Valdivieso, realizada en el año 1861, y una de las obras más representativas del Romanticismo en Murcia (lám. 2). Se trata de una representación tradicional de la Magdalena en actitud orante, de rodillas y con una gran profundidad espiritual, que se ve aumentada por el ambiente nebuloso y frío de su alrededor; además, aparece con la calavera, típico *memento mori*, y el libro abierto como símbolo de la vida contemplativa[20]. Esta atmósfera de intimidad y misticismo ayuda al sentido sensual de la obra, que, pese al tema representado, se hace claramente patente si analizamos la postura del cuerpo de la Magdalena, así como su estudiada desnudez, que deja entrever un hermoso pecho. Esta sensualidad de una obra de tanto calado espiritual y religioso llama especialmente la atención, pues, al igual que con otras obras de temática religiosa y claro aspecto sensual, existe una tensión contradictoria entre la

19 P. CASTIÑEYRA FERNANDEZ, *Religiosas, santas y mujeres de la Biblia. La creación de un imaginario femenino en la pintura religiosa del Renacimiento en España (1476-1563),* (Tesis doctoral), Universidad de Murcia, 2019.

20 https://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?METHOD=DETALLEOBJMUSEO&sit=c,373,m,139,serv,Carmesi,ido,40 (consultado en 28/06/2026).



Lámina 2. Magdalena en oración,
Domingo Valdivieso (1861), MUBAM, Murcia.

penitencia y la atracción que este cuerpo femenino genera en el espectador: lejos de parecer una mujer eremita y penitente, degradada por su situación física y emocional, la Magdalena aparece como una mujer hermosa, de cuerpo voluptuoso y atractivo. Una sensación contradictoria con la que nos encontramos continuamente en la representación del cuerpo femenino a lo largo de los siglos, donde la lucha entre el ideal de mujer casta, obediente y buena contrasta con la apariencia sensual y atractiva de muchas de estas figuras, y que nos habla de las consecuencias de la construcción masculina de la imagen de las mujeres en aquellos tiempos. No olvidemos que, además, la pintura occidental ha usado a las mujeres religiosas (también a las mitológicas) para una exposición justificada del cuerpo femenino.

En la primera planta del museo nos encontramos con una obra fundamental para el recorrido: *Susana y los viejos,* una obra anónima, fechada a finales del siglo XVI, donde se representa este tema de gran recorrido iconográfico con el que hablamos sobre la



Lámina 3. Susana y los viejos, Anónimo (S. XVI), MUBAM, Murcia.

representación velada de la violencia contra las mujeres en el arte[21] (lám. 3). Ante esta obra se hace la siguiente pregunta: ¿qué creen que está haciendo esta mujer? ¿Qué está sucediendo en esta escena? Un público sin formación específica en iconografía suele contestar que hay una mujer que se encuentra mostrándose de forma sensual, insinuándose, ante dos hombres; nada más lejos de la realidad. Pero lo cierto es que así está representada esta Susana, creada durante siglos por la mirada masculina, muy diferente a la creada por la artista Artemisia Gentileschi. Analizamos cómo el cuerpo de Susana muestra una belleza ideal en su época, con un cuerpo voluptuoso de piel blanquecina que hace que la luz se centre en su cuerpo, llamando la atención el espectador; Susana mira directamente a sus espectadores, interpelándoles; incluso el paisaje alrededor nos invita a perdernos en una escena sensual, para no caer en lo que realmente se está representando: una imagen de acoso. Retomamos el tema anterior para hablar sobre cómo la pintura occidental ha usado estas historias para representar escenas «bellas» y sensuales con una buena excusa. Esta belleza impuesta por la construcción de la imagen femenina a manos de los artistas y los poderes masculinos está tan establecida en nuestros imaginarios que la violencia implícita en

21 Esta obra fue analizada a través de un directo de Instagram, que puede ser visto a través del perfil @herederasdeeva. En este caso realizamos también una comparación con Susana y los Viejos del Museo de BBAA de Sevilla, junto a Zoraida Álvarez, guía turística en dicha ciudad. https://www.instagram.com/reel/C6O_Ht2M3CS/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA== (Consultado en 01-07-2026).

ellas no somos capaces de percibirla; e incluso somos capaces de obviarlas en favor del disfrute estético. Como siempre se explica en estas visitas, no se trata de censurar y eliminar estas imágenes de las colecciones, pero sí es necesario revisitarlas con una mirada crítica, y ayudar al gran público a que lo haga a través de medidas educacionales, como la inclusión de cartelas explicativas, entre otras cosas.

Hacemos un alto ante el retrato de *Doña Isabel II,* realizado en 1845 por José Pascual y Valls, en la planta tercera, para hablar sobre la imagen de poder femenina y su construcción. Se trata de un imponente retrato de corte de una joven Isabel que apenas cuenta con 15 años, en el que se representa con una serie de objetos que muestran y legitiman su poder, en una España políticamente compleja: la corona real y el cetro, a lo que hay que sumarle la calidad de su vestimenta y joyas, su postura erguida y en tres cuartos, típica del retrato real, y la serenidad que muestra su rostro ante la convulsión de la época. El análisis de esta obra durante el recorrido nos permite explicar la importancia de estas imágenes de poder que las mujeres se construían para legitimar su poder en un mundo de poder masculino.

Para finalizar la visita, reflexionamos frente a la obra *Un día más,* realizada en 1915 por el artista Inocencio Medina Vera, donde se muestra un grupo de un hombre y dos mujeres junto a un bebé, que parecen volver de un duro día de trabajo. Esta obra no muestra el espíritu libre y festivo con el que se suele representar en pintura a la huerta, sino que se trata de una temática costumbrista en la que el cansancio y la dureza del trabajo se percibe en el estado de ánimo, el físico y el movimiento de los personajes representados. Es una obra muy interesante, pues muestra el trabajo femenino: se ve a la mujer más madura y cansada, con el paso del tiempo y la experiencia en su rostro y su postura, a la madre con la criatura cuyos cuidados no finalizan con la jornada laboral…y ahí es donde centramos nuestro discurso. En el trabajo femenino que no se hace en el campo, en el taller o en el mercado, sino que también se mantiene a lo largo del día y la noche, cuidando, cocinando, limpiando, y que hasta hace apenas unos años no ha sido reconocido como trabajo, ni mucho menos remunerado.

Esta visita guiada tan solo es, como decía Mayayo, un parche para un problema mucho mayor; pero al menos es un paso adelante en la intención por hacer el museo cada vez mejor. No solo esta visita guiada debe instaurarse de forma permanente, sino que hay otras acciones que el MUBAM debe llevar a cabo: la introducción de obras de artistas femeninas en su colección, la creación de nuevos discursos más inclusivos o la disposición de nuevas cartelas explicativas en aquellas obras que, como se han analizado aquí, presentan un enorme potencial para explicar cómo la vida de los hombres y las mujeres ha estado profundamente influidas por su género.

Un modelo de gestión artística y cultural: El Colectivo Mestizo en los años 90

A Model of Artistic and Cultural Management: The Mestizo Collective in the 1990s

¶ Ángel Cruz Sánchez
Filmoteca Región de Murcia

Resumen: El artículo estudia el Colectivo Mestizo, fundado en Murcia en 1992, como modelo independiente de gestión cultural. Surgió en un contexto de crisis económica y defendió prácticas ajenas a la administración pública. Su filosofía interdisciplinar favoreció la colaboración entre lenguajes artísticos. Entre 1993 y 1999 desarrolló 7 festivales multidisciplinares con ciclos de cine, conciertos, exposiciones y talleres. Su legado influyó en la creación de proyectos que a día de hoy perviven.

Palabras clave: cultura independiente; gestión cultural; interculturalidad; interdisciplinariedad.

Abstract: The article examines the Colectivo Mestizo, founded in Murcia in 1992, as an independent model of cultural management. It emerged in a context of economic crisis and defended practices operating outside public administration. Its interdisciplinary philosophy encouraged collaboration between artistic languages. Between 1993 and 1999 it developed seven multidisciplinary festivals that included film cycles, concerts, exhibitions, and workshops. Its legacy influenced the creation of projects that still endure today.

Keywords: independent culture; cultural management; interculturality; interdisciplinarity.

«El mundo será mestizo o no será». Cuando el dramaturgo José Sanchis Sinisterra pronunció esta frase en 2015, no anunciaba el futuro sino que describe inconscientemente la esencia de un colectivo fundado en 1992 que apostaba por la mezcla y la convivencia de culturas que el tiempo ha revelado como una filosofía adelantada a su época.

Hablamos del Colectivo Mestizo, un fenómeno cultural decisivo, de una trascendencia indiscutible, que agitó y transformó el panorama cultural de la Región de Murcia en los años noventa y que, además, puso los cimientos de algunos de los grandes proyectos que hoy sostienen la arquitectura cultural de la Región de Murcia del presente. Mestizo propuso un nuevo modelo de gestión insufló aire nuevo y propuso otra manera de entender y hacer cultura, impulsado por un grupo de personas visionarias convencidas de que la creación y su gestión no podían quedar subordinadas al poder, porque eso las privaba de independencia y estrechaba su mirada, desdibujando el carácter plural y diverso que la cultura debe preservar.

Jurídicamente Mestizo es una Asociación Cultural y nace como una reacción a un modelo de gestión cultural promovido desde las administraciones públicas que, en 1992, se percibía como agotado y poco conectado con la ciudadanía. Surge como un colectivo sin ánimo de lucro integrado por personas de la sociedad civil que deciden intervenir directamente en la vida artística y cultural mediante iniciativas propias, sin incorporar a su programación propuestas que no respondan a sus principios.

La idea central es que la actividad cultural debe ser impulsada y gestionada desde la sociedad civil, de forma autónoma y libre de los intereses políticos o ideológicos de la administración. Solo así puede mantenerse un espacio cultural verdaderamente independiente, crítico y vivo.

Este movimiento aparece a finales de 1992, en una España golpeada por una fuerte crisis económica tras los grandes fastos y la enorme inversión pública destinada al llamado «año de España», marcado por los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla. Como ya hemos señalado, las instituciones muestran entonces su incapacidad para seguir liderando la vida cultural, y es la sociedad civil la que debe asumir la tarea de crear la infraestructura cultural que la administración ya no puede sostener con eficacia.

Fundada en noviembre de 1992 por un grupo de cinco personas, la iniciativa decidió irrumpir en la vida artística y cultural con propuestas propias, rechazando cualquier programación que no respondiera a sus principios. Cada uno de sus miembros procedía de un ámbito cultural distinto, lo que otorgaba al colectivo un carácter claramente multidisciplinar. Pero no se trataba sólo de reunir especialidades, su modo de trabajar apostaba por un verdadero diálogo entre disciplinas, un espacio donde los lenguajes se mezclaban, se contaminaban y daban lugar a un conocimiento híbrido, vivo, imposible de generar desde una sola mirada.

Las personas fundadoras de Mestizo (en negrita resaltamos aquellos nombres que sostuvieron sobre sus hombros los pilares del proyecto y que acabaron dirigiéndolo) fueron:

Paco Salinas y Sebastián Ruiz (fotógrafos). Joaquín Cánovas. Profesor de Hª del Arte de la Universidad de Murcia y con una dilatada experiencia en montar actividades relacionadas con el mundo del cine, no en vano había puesto en marcha y dirigido la Semana de Cine Español de Murcia. La empresa *Arena Teatro*, representada por Vicenta Hellín y José Esteban. El artista plástico Ángel Haro y Paco Martín. Funcionario, este último, del Ayuntamiento de Cartagena y gran conocedor del funcionamiento y de los engranajes de la industria musical ya que dirigía el Festival de San Javier y la programación del Nuevo Teatro Circo de Cartagena.

Paco Salinas había trabajado con varios de ellos y, de alguna manera, se había convertido en el nexo de unión y la persona que los puso en contacto. Con Arena Teatro, Salinas trabajó como fotógrafo durante varios años. Con Joaquín Cánovas, quien dirigía la Semana de Cine Español de Murcia, trabajó dirigiendo el periódico diario que cada día se publicaba durante el festival. A Ángel Haro lo unía una relación fraternal, casi de hermandad ya que habían trabajado codo con codo en el rodaje de *Paco, mi padre*, el documental sobre Paco Rabal que dirigió su hijo Benito[1].

Respecto a Paco Martín, «Paquito», como era conocido entre sus amigos, lo conocía de los veranos en Los Urrutias y del Arlequín, en Cartagena, uno de los primeros bares con música en directo que abrió junto a María Balanza. Por aquel entonces, además, dirigía el Festival de Jazz de Cartagena, el Festival de Teatro, Música y Danza de San Javier y conocía de primera mano los engranajes de la industria musical.

Conviene recordar que Joaquín, Salinas y Ángel Haro ya habían trabajado juntos durante el homenaje que la Región de Murcia dedicó a Paco Rabal en el World Trade Center de Sevilla, con motivo de la Expo del 92. Aquella experiencia, de algún modo, sembró el terreno[2].

La reunión que dio origen a Mestizo se celebró en noviembre de 1992 en la sede que Arena Teatro ocupaba en la calle San Cristóbal. Alrededor de aquella primera mesa se sentaron Joaquín Cánovas, Paco Salinas, Vicenta Hellín y Ángel Haro. Cine, fotografía, teatro y artes plásticas compartiendo por fin un mismo territorio. En un momento dado, Ángel Haro lanzó la pregunta que flotaba en el ambiente: «*¿Y la música?*». Fue entonces cuando propuso el nombre de Paco Martín, a quien conocía bien porque acababan de colaborar, ya que Martín le había encargado el cartel inaugural del Festival de San Javier, que él mismo acababa de asumir como director.

1 *Diario La Verdad*, Murcia, 18 de julio de 1992, p. 60.

2 *Diario La Verdad*, Murcia, 11 de octubre de 1992, p. 44.

La presencia de Paco Martín resultó decisiva, pues activó un eje fundamental: la conexión Murcia Cartagena[3].

El mestizaje y la interculturalidad eran las dos ideas que todos los miembros del colectivo deseaban explorar, convertir en hilo conductor y en la filosofía que impregnó finalmente cada programación[4]. Sin embargo, ninguno terminaba de encontrar el nombre que pudiera contenerlo todo. Fue entonces cuando Joaquín Cánovas recordó un libro de Julio Pérez Perucha titulado *Mestizajes (realizadores extranjeros en el cine español 1913–1973)*[5]. A partir de aquel título comenzaron a brotar propuestas hasta que surgió el nombre definitivo. Así fue como el colectivo acabó bautizándose Mestizo.

Pero Mestizo no nació como una rareza local ni fue un destello aislado en Murcia. Sin que al principio sus fundadores fueran conscientes, en distintos puntos del país empezaron a brotar iniciativas afines, impulsadas casi siempre desde la propia ciudadanía y con el arte y la cultura como terreno común. El verdadero punto de inflexión llegó en Cuenca, cuando Mestizo participó en *La situación*[6]. Dirigido por Horacio Fernández y Ángel González, el encuentro constituyó uno de los principales espacios de reflexión sobre la práctica artística en España durante los primeros años de la década de 1990 y se desarrolló en un contexto de incertidumbre económica y de revisión de las políticas culturales que caracterizaron aquellos años.

Desde ese momento, Mestizo se convirtió en pieza activa en la construcción de *Red Arte*, la Red de Colectivos Independientes para la Gestión y Difusión del Arte, estrechando lazos especialmente con *Trasforma*[7], de Vitoria. Fue una etapa de intensa vitalidad, un tiempo en que la sociedad civil empujó con fuerza, y cuyo eco se prolongó hasta bien entrado el siglo xxi.

La financiación procedía, a partes iguales, de los recursos generados por la propia actividad: Cine, libros, talleres, conciertos, Amigos de Mestizo, y de las aportaciones de patrocinadores e instituciones: Comunidad Autónoma; Ayuntamiento de Murcia, Ministerio de Cultura, CajaMurcia, CAM o Ayuntamiento de Cartagena, este último gracias a la influencia de Paco Martín ya que, como hemos comentado, era funcionario de la ciudad departamental.

Se consolidó así un modelo híbrido que permitió dar impulso a propuestas que, por sí mismas, jamás habrían podido sostenerse. Al mismo tiempo, se defendió la idea de que los fondos públicos destinados al arte y la cultura deben orientarse según

3 https://regiondemurcia.design/wp-content/uploads/2025/10/MEMORIA-PACO-SALINAS-1.pdf (consulta: 31 de mayo de 2026)

4 *Diario La Verdad, Murcia*, 22 de julio de 1993, p. 43.

5 Pérez Perucha, J. (1990). *Mestizajes (realizadores extranjeros en el cine español 1913-1973)* (Vol. 1). Fundación Municipal de Cine.

6 *Artishock Revista*: 3 de diciembre de 2016. https://artishockrevista.com/2016/12/03/arte-crisis-isidoro-valcarcel-medina-la-situacion-19932016/ (consulta: 31 de mayo de 2026).

7 N. ARAMBURU, *Alternativas. Políticas de lo independiente en las artes visuales*. Murcia, 2026.

las necesidades reales de los colectivos sociales, y que quienes disfrutan de los bienes culturales han de asumir, al menos, una parte de su coste.

No obstante, las ayudas públicas no llegaron de inmediato, y para generar ingresos Joaquín Cánovas propuso poner en marcha un ciclo de cine en las salas Centrofama. Era cine en VOSE (algo inédito hasta la fecha) y, muy pronto, se convirtió en un auténtico acontecimiento cultural que además generaba una recaudación considerable. La primera actividad de Mestizo fue, precisamente, la inauguración del ciclo de cine. Dicha proyección tuvo lugar el lunes 25 enero de 1993 con el estreno de la obra maestra de Víctor Erice, *El sol del membrillo*, centrada en el proceso creativo del pintor Antonio López [8]. Las sesiones se celebraban cada lunes y, como ya hemos señalado, aquel ciclo conocido popularmente como los Lunes de Mestizo terminó por convertirse en un verdadero fenómeno sociocultural en la ciudad de Murcia. Se programaban tres pases de la misma película y los tres colgaban el cartel de completo. En total, unos 900 espectadores por título. El cine proporcionó unos ingresos extraordinarios que permitieron sostener y financiar otras actividades que, de otro modo, habrían sido inviables.

Entre 1993 y el año 1999, Mestizo llevó a cabo siete festivales de carácter multidisciplinar que incluían: Cine en VOSE, música, fotografía, artes plásticas, nuevas tecnologías, performances, viajes, talleres, instalaciones, viajes, conciertos, conferencias, publicaciones.

Tras la primera edición, *Primera entrega*, Arena Teatro dejó claro que la producción escénica exigía unos recursos de los que Mestizo carecía, y optaron por seguir su propio rumbo. Ángel Haro, por su parte, decidió después del segundo festival, *A proa* (1994), volver de lleno a su trabajo artístico en su estudio. Desde 1994, el núcleo de Mestizo quedó conformado por Joaquín Cánovas, Paco Salinas y Paco Martín, a los que cariñosamente la escritora Amelia Castilla llamó *«Los tres mosqueteros»* en un capítulo del libro de *La Mar de Paco* editado por La fea Burguesía en homenaje a Paco Martín [9].

Con la salida de Arena Teatro del colectivo, Mestizo se quedó sin sede. Fue entonces cuando Joaquín Cánovas habló con los propietarios de la galería de arte y librería Yerba, José López Albaladejo (Larry) y Gabriel Batán (Tati), para plantearles la posibilidad de que Mestizo instalara su base de operaciones en la sala de exposiciones situada en el sótano de la librería. Esta operación llega a buen puerto y Mestizo establece su sede definitiva allí.

A las proyecciones de cine en VOSE impulsadas por Joaquín Cánovas se sumaron los conciertos programados por Paco Martín, que pronto se convirtieron en una fuente

8 *Diario La Verdad,* Murcia, 19 de enero de 1993, p. 36.

9 A. CASTILLA ALCOLADO, *La Mar de Paco*. Murcia, 2002.

esencial de recursos y, sobre todo, en un sostén para la independencia económica e ideológica del colectivo.

Paco Salinas, por su parte, centró su energía en la fotografía, abriendo una línea editorial propia que marcaría un antes y un después. En 1994 comenzó la aventura editorial bajo el sello Mestizo, un proyecto que sigue vivo hoy, con 56 títulos publicados y una librería digital accesible desde su web.

La colección obtuvo una recepción notable: alcanzó distribución nacional e internacional y llegó incluso a ocupar un lugar destacado en la librería del Museo Reina Sofía, en Madrid.

A todo ello se sumaron viajes culturales, como *Ballenas y cactus* en Baja California (México), además de exposiciones, talleres, conferencias, mesas redondas y un sinfín de actividades que fueron tejiendo una red vibrante en torno al arte y la cultura, dejando una huella profunda tanto en la región como más allá de sus fronteras.

Mestizo realizó un total de siete festivales multidisciplinares de las artes:

Primera entrega (1993)

El 19 de enero de 1993 el Diario La verdad de Murcia se hacía eco de la presentación de la primera programación que ponía en marcha el recién creado Colectivo Mestizo[10]. Nombres de prestigio de las artes escénicas, la música y la fotografía, como el compositor e intérprete Win Mertens, los directores escénicos Bob Wilson y Ouis Pasqual, y el fotógrafo Koldo Chamorro, participaron en el primer festival que se celebró en las ciudades de Murcia y Cartagena.

La filosofía de Primera entrega era que había llegado el turno de la sociedad civil y que el intercambio, la mezcla y el diálogo debían funcionar como motores de creación. El mestizaje se presenta no como teoría, sino como práctica viva que impulsa proyectos culturales abiertos, colaborativos y en expansión, lejos de la lógica competitiva y de las etiquetas rígidas.

A proa (1994)

A proa reivindica un arte sin maquillajes ni nostalgias y una revisión profunda de los conceptos. Sólo liberándose de jerarquías y del mito del genio aislado puede haber un espacio común de conocimiento, investigación y transformación real de la sociedad. Una de las actividades más destacadas de Mestizo durante 1994 fue la organización de la IX Semana de Cine Español y la exposición *Les paysages intermédiaries*, de Bernad Plossu, Gran Premio Nacional de Fotografía Francesa[11].

10 *Diario La Verdad*, Murcia, 19 de enero de 1993, p. 36.
11 *Diario La Verdad*, Murcia, 1 de febrero de 1994, p. 51.

Otros Caminos (1995)

Otros caminos plantea una propuesta pensada para abrir espacios de encuentro y descubrimiento, donde la creación artística pueda disfrutarse sin jerarquías ni intereses que la condicionen. Defiende un arte plural, participativo y libre, que permita a cada persona construir su propia experiencia. Otros caminos, apuntaba Joaquín Cánovas durante su presentación, «*es una propuesta multifocal que ha sido soñada para propiciar el encuentro, el hallazgo y la participación; fomentar la comunicación y el disfrute de la creación artística como la pluralidad de visiones comprometidas, al margen de predominancias e intereses; y para que cada cual pueda construirse una realidad a su medida; y, así, vivir mejor el viaje; y enriquecerse y enriquecernos. Algo deseable aunque, parece ser, impertinente*»[12].

Sentido (1996)

El festival de 1996 Sentido giró en torno a la idea de que nuestra percepción del mundo está filtrada por construcciones culturales y por un sistema mediático que sustituye la experiencia directa por simulacros, empobreciendo de este modo la conciencia y reduciendo la complejidad de lo real. Sin embargo, Sentido, tuvo el handicap de no contar con el apoyo de la administración regional que sí tuvieron las ediciones anteriores. De hecho, las subvenciones se vieron reducida en un 70%, algo que para Paco Salinas, se trataba de «*una falta de fluidez en los contactos que esperamos que se resuelva pronto*»[13].

En la red (1997)

La quinta entrega de Mestizo reunió a cerca de un centenar de artistas en un proyecto que incluyó exposiciones dé fotografía, cine, publicaciones, un libro de John Berger, conciertos, performances e intervenciones poéticas... «*Queremos ocupar el espacio emergente de la actualidad*»[14], declaró Paco Salinas al Diario La verdad durante la presentación del nuevo programa el 22 de enero de 1997.

En la red planteó que el arte, al apoyarse en las nuevas redes telemáticas, puede circular libremente, generar diálogo y escapar de las jerarquías que imponían los viejos medios. Gracias a estos espacios abiertos y horizontales, el mundo no se encoge, sino que se expande y ofrece más posibilidades para crear, comunicar y compartir.

Precisamente, para comunicar y democratizar la cultura, Mestizo organizó 24 horas en la red. Una suerte de vuelta al mundo virtual en 24 horas con sede en el Hotel

12 *Diario La Verdad*, Murcia, 21 de enero de 1995, p. 48.
13 *Diario La Verdad, Murcia,* 9 de febrero de 1996, p. 48.
14 *Diario La verdad*, Murcia, 22 de enero de 1997, p. 50.

Hispano de la ciudad de Murcia, que proponía un foro de debate global en directo sobre la interculturalidad. Este proyecto fue un hito ya que era la primera vez que se organizaba en nuestra región una actividad virtual en internet durante 24 horas.

Con tacto (1998)

El sexto festival, desplegado entre enero y julio de 1998, articuló un territorio de encuentro donde arte e interculturalidad dialogaban con las nuevas tecnologías y las redes telemáticas, extendiéndose desde Murcia y Cartagena hasta otros lugares del país y del extranjero. Sus exposiciones, conciertos, viajes y propuestas, concebidas con vocación itinerante, habitaron tanto los espacios físicos como el ámbito virtual, tejiendo una red de complicidades entre colectivos afines. La sexta edición de Mestizo tuvo un 50% menos de financiación que la del año anterior (23 millones de pesetas), y no contó con el apoyo de las cajas de ahorro de la región. En este sentido, Paco Salinas, lamentó la falta de apoyo a las iniciativas independientes y propuso un debate abierto sobre la política cultural «*estancada a partir de mediados de los 90 y que evita el desarrollo del arte emergente, multidisciplinar y de vanguardia*»[15].

Antiextático (1999)

Fue el último programa de Mestizo, ya sin Joaquín Cánovas que abandonó la programación de cine para centrarse en su labor docente e investigadora, dirigir la Primavera Cinematográfica de Lorca, proyecto que puso en marcha en 1997, y emprender nuevos proyectos. Uno de ellos fue Intolerancia y solidaridad en el fin del milenio. Un ciclo multidisciplinar que combinaba la música, el cine y la palabra e invitó a destacados representantes de cuatro organizaciones no gubernamentales (ONG´s) para debatir sobre las desigualdades de la sociedad contemporánea desde las perspectivas de quienes las sufren y las combaten.[16]

En cuanto a Mestizo, sus actividades se vieron drásticamente reducidas debido a la falta de apoyo y compromiso por parte de las diferentes administraciones. No obstante, en aquella edición destacó de manera particular la exposición de fotografía Cuba: 100 años de fotografía.

El final de Mestizo comenzó a dibujarse cuando Joaquín Cánovas se apartó de la programación de cine para volcarse en otros proyectos y en su labor docente en la Universidad de Murcia. A esa ausencia se sumó un golpe decisivo, la caída de los ingresos procedentes del cine, después de que el propietario de los Cines Centrofama decidiera asumir por su cuenta la programación en versión original, dejando al colectivo prácticamente sin su principal vía de financiación. Poco después, Paco Martín,

15 *Diario La Verdad*, Murcia, 6 de febrero de 1998, p. 55.
16 *Diario La Verdad*, Murcia, 22 de octubre de 1999, p. 59.

absorbido también por nuevas iniciativas, abandonó el proyecto en 1999, quedando Paco Salinas como último representante de Mestizo, sosteniendo en solitario el pulso del sello editorial, la única rama que siguió viva.

El legado del Colectivo Mestizo es de un valor difícil de medir, abrió una nueva manera de entender la gestión cultural, situando al ciudadano en el centro y demostrando que otra forma de hacer era posible. De aquel impulso nacieron los cimientos de proyectos esenciales en la vida cultural de la región, como La Mar de Músicas[17], heredera directa de la mirada multidisciplinar de Mestizo, y la Filmoteca Regional[18], concebida por Joaquín Cánovas a partir de las herramientas y métodos que el colectivo había puesto en práctica. También Fotoencuentros, dirigido por Paco Salinas y respaldado por CajaMurcia, brotó como una prolongación natural de aquella energía fundacional. Y, aunque muchas de sus ramas se hayan transformado con el tiempo, Mestizo sigue vivo en su sello editorial, que continúa publicando libros y manteniendo encendida una referencia imprescindible en el panorama cultural.

Mestizo no fue solo un proyecto, fue una forma de estar en el mundo y una defensa radical de la cultura como espacio común. Y, en el corazón de todo ello, sus trío vertebral, Cánovas, Salinas y Paco Martín, dejaron asentadas las bases de un modo de hacer cultura que, por desgracia, hoy se añora más que nunca.

Resumen de Actividades 1993-2000[19]

Edición de libros de fotografía, arte y pensamiento

Colección lo mínimo

- *Los pigmeos* de Paco Nadal (nº 1, 1994)
- *Al hombre vencido* de Eduardo Cortils (nº 2, 1994)
- *Sueltos de Amor y otras carnes* de Koldo Chamorro (nº 3, 1995)
- *Fotografías de un diario* de Oscar Molina (nº 4, 1995)
- *Cajas* de Javier Vallhonrat (nº 5, 1996)
- *El Eo* de Carma Casulá (nº 6, 1996)
- *Françoise* de Bernard Plossu (nº 7, 1996)
- *Piel canela* de Juan Manuel Díaz Burgos (nº 8, 1996)
- *Cossiols* de Toni Catany (nº 9, 1997)
- *Nada(r)* de Vari Caramés (nº 10, 1997)
- *El imperio de los signos* de Joan Fontcuberta (nº 11, 1997)
- *El diario imaginario* de Pedro López Cañas (nº 12, 1997)

17 *Diario La Verdad*, Murcia, 27 de julio de 1995, p. 49.
18 *Diario La Verdad,* Murcia, 28 de abril de 2004, p. 66.
19 http://www.mestizo.org/acerca_de/resumen.html (contsulta: 25 de mayo 2026).

- *Protección solar* de Pérez Siquier (nº 13, 1998)
- *Viento sur* de Manuel Sonseca (nº 14, 1998)
- *Mixtos* de Chema Madoz (nº 15, 1998)
- *Sexo y progreso* de Pablo Ortiz Monasterio (nº 17, 1999)
- *Memorias revolucionarias* de Martí Llorens (nº 18, 1999)
- *Doce tumbas* de Manuel Vilariño (nº 19, 2000)
- *Estos y otros lugares* de David Jiménez (nº 20, 2000)

Serie autores

- *Campo* de Jeanne Chevalier y José A. Valente (1994)
- *1989–1994* de Luis Contreras (1995)
- *Nahual* de Ana R. Leiva (1996)
- *Bridgeworks II* de Timo Kelaranta (1996)
- *Silencio abierto* de Oscar Molina (1996)
- *Mal de ojo* de Jorge Rueda (1997)
- *Malecón de La Habana* de Juan M. Díaz Burgos (1997)
- *El fondo* de Oscar Molina (1997)
- *El ángel exterminador* de Alfonso Herráiz (1997)
- *Cuba: 100 años de fotografía* (1898–1998) (1998)
- *Vanitas* de Cristóbal Hara (1998)
- *El cante y la mina. La Unión* de Ana Torralva (1999)
- *Metrópolis* de Sergio Belinchón (1999)
- *Aquele Axé* de Marta Sentís (2000)
- *Álbum* de Ana Casas Broda (2000)
- *Recuperar la luz* de Carlos Canal y Rosa S. Ramiro (2004)

Colección palabras de arte

- *¿Por qué fotografiar?* de Manuel Laguillo (nº 1, 1995)
- *Un ruido secreto* de José Luis Brea (nº 2, 1996)
- *Otra manera de contar* de John Berger y Jean Mohr (nº 3, 1997)
- *Ciencia y fricción* de Joan Fontcuberta (nº 4, 1998)
- *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura* de Antonio Ansón (nº 5, 1999)

Proyecciones de cine y vídeo

20 ciclos de películas recientes en V.O.S.; Foro de los Nuevos Realizadores Europeos; El gesto filmado; IX Semana de Cine Español; Trilogía ibérica; Videoarte: los primeros

25 años; Antología del vídeo musical español; Los mejores cortos; En construcción; Los caminos del éxtasis.

Conciertos

Albert Pla; Kiko Veneno y Juan Perro; Wim Mertens Dúo; La Barbería; Juan Perro; Penguin Café Orchestra; Cesária Évora; Esclarecidos; Roger Eno; Lokua Kanza; Madredeus; Fátima Miranda; Pep Llopis; Manu Dibango; Suzanne Ciani; Rodrigo Leão Vox Ensemble; Amancio Prada; Antonio Vega; Wolfstone; Las Hijas del Sol; Rasha; Amélia Muge; Mory Kanté; Klimax; Gwendal; Capercaillie; Mairi MacInnes Band; Phil Cunningham & Aly Bain; Alasdair Fraser Band; Rímiti; Béla Fleck & The Flecktones; Carlos do Carmo; Liam O'Flynn Band; Eliades Ochoa y el Cuarteto Patria; Orquesta Nacional de Bàrbes.

Exposiciones e instalaciones

España mágica; Silencio; Trashumancia; Pintura de finales; Les paysages intermédiaires; Viena 1988–1992; Días de sida; *1989–1994*; Susanadas; Polaroid 1987–1989; Poemas para un fin de milenio; Retratarium; *Campo*; Retratos ibéricos; Epizoo; *Nahual*; Tierra Negra; *Bridgeworks II*; Silencio abierto; Blue Summer 82; La guerra de los gemelos; Traspasar límites; La noche navegable; Los yanomami; El ángel exterminador; Colecciona un cuerpo; *Mal de ojo*; *Malecón de La Habana*; *El fondo*; El azul y el vacío; Autofotografías; Fotografías; Parejas y pasiones; Fotografías; *Cuba: 100 años de fotografía*; Fotografías; Zoólogos; The Office; Mirada con vaivén de hamaca; *Aquele Axé*; Habitaciones.

Talleres

Fotografía y espacio cultural; Taller general de fotografía; Taller de serigrafía; Taller de artes plásticas; Residencia de danza; Nuevas formas de producción en el arte; En torno al arte; La fotografía como perfeccionamiento del mundo; La conciencia moderna; Imágenes para doble página; La herencia del siglo xx; La fotografía creativa; Polvo de desierto, aliento de luz; El jardín de luz; El tiempo de la imagen; Inventar la naturaleza; Nube-sol; La mirada fotográfica; Estrategias de silencio; Otros caminos en Cabo de Gata; La edición en fotografía; La fotografía creativa en el paisaje.

Ciclos monográficos, debates y mesas redondas

Ópera fin de milenio; Mestizaje e interculturalidad; El gesto filmado; Columnas y pedestales; Homenaje a G. García Segura; Del guión y los nuevos guionistas españoles;

De vueltas con el corto; El ingenio y sus productos; Acción y palabra; Encuentros con Diálogos 3; Encuentro; Ondas del misterio; La poética dentro de la poesía.

Representaciones de danza

Eiszeit; Ballet Contemporáneo del Alba; Senza Tempo.

Participación en encuentros, mesas redondas, presentaciones y foros

II Encuentros de Arte Actual; I Encuentro de Amigos de Mestizo; II Encuentro de Amigos de Mestizo; III Encuentro de Amigos de Mestizo; IV Encuentro de Amigos de Mestizo; V Encuentro de Amigos de Mestizo; VI Encuentro de Amigos de Mestizo; VII Encuentro de Amigos de Mestizo.

Conferencias, ponencias, jurados

La situación; Físico; I Encuentros de Arte Actual; Círculo de Bellas Artes; Fotografía Joven de Castilla y León; Librería-Galería Tartessos; Librería-Galería Railowsky; 8ª Primavera Fotográfica de Catalunya; III Encuentro de Editores Independientes; III Jornadas de Estudio sobre Fotografía Contemporánea Española; Movimiento-Inercia; Fotopres 97; III Encuentros de Arte Actual; Los colectivos independientes; El futuro de la política cultural; IV Encuentro de Editores Independientes; La esfera azul; PhotoEspaña 1998; Fotografía en Europa a fin de siglo; Fototeca de Cuba; XVI Oracle Meeting; Galería Helga de Alvear; Posiciones; Encontros da Fotografía; PhotoEspaña 1999; Premio Internacional a la Mejor Edición de Fotografía; Cabo San Lucas; La Paz; Forum Can Basté; Bienal de Fotografía; Centro de la Imagen; PhotoEspaña 2000; Festival de Clarines; XVIII Oracle Meeting; PhotoEspaña 2001; Premio CAM de Fotografía; La fotografía de cine; Premio CAM de Fotografía; PhotoEspaña 2003; Fotobienal; Fotografía y naturaleza; La fotografía como un proyecto personal; La foto fija en el cine; Encuentro FotoGuanajuato; PhotoEspaña 2004.

Viajes

Lisboa; México (Oaxaca); Nueva York; Marruecos Sur; Bilbao (Museo Guggenheim); Barranquilla; Montevideo; Baja California Sur; Cactus y aves; Cactus y ballenas; Buceo; Maravillados.

Seminario Diocesano Internacional y Misionero *Redemptoris Mater* de Murcia: Una Nueva Estética al servicio de la Evangelización

International Diocesan and Missionary *Redemptoris Mater* Seminary of Murcia: A New Aesthetics at the Service of Evangelization

¶ Tomás Ruiz Planes
Grupo de Investigación:
Cultura Material, Arte e Imagen Universidad de Murcia

Resumen: La Casa de Espiritualidad de la Fuensanta ha sido rehabilitada en 2026 como el Seminario Redemptoris Mater de Murcia. El proyecto integra formación, oración y vida comunitaria en un entorno natural e histórico privilegiado. Su propuesta artística se inspira en la Nueva Estética de Kiko Argüello, uniendo tradición cristiana y arte contemporáneo. La arquitectura y la iconografía buscan expresar la fe mediante la belleza, la luz, el color y el simbolismo. El Santuario de la Palabra y la Capilla Eucarística constituyen los espacios principales al servicio de la evangelización.

Palabras clave: Arquitectura; Arte sacro; Camino Neocatecumenal; Kiko Argüello; Nueva Estética; Seminario Redemptoris Mater

Abstract: The Fuensanta Spirituality House was renovated in 2026 to become the Redemptoris Mater Seminary of Murcia. The project integrates formation, prayer, and community life within a privileged natural and historic setting. Its artistic approach is inspired by Kiko Argüello's New Aesthetics, bringing together Christian tradition and contemporary art. The architecture and iconography seek to express faith through beauty, light, color, and symbolism. The Sanctuary of the Word and the Eucharistic Chapel are the main spaces serving the mission of evangelization.

Keywords: Architecture; Kiko Argüello; Neocatechumenal Way; New Aesthetics; Redemptoris Mater Seminary; Sacred Art

La Casa de Espiritualidad del Santuario de la Fuensanta en Murcia, situada en los montes de la Cordillera Sur, en la Sierra de la Fuensanta, dentro del espacio natural protegido del Parque Regional de Carrascoy y El Valle. A pocos metros del Santuario de Nuestra Señora de Fuensanta, en la pedanía murciana de Algezares.

La Casa de Espiritualidad es un edificio histórico que corresponde con la arquitectura religiosa de posguerra, construido en la década de los 50, como parte de la expansión de instalaciones religiosas y de acogida vinculadas a la Diócesis de Cartagena. Recientemente ha sido rehabilitado en 2026 para ser utilizado como centro de formación religioso y residencia de seminaristas del Seminario Diocesano Internacional y Misionero Redemptoris Mater de Murcia (lám. 1) (vinculado al Camino Neocatecumenal). Tras años de abandono, el espacio se ha recuperado para usos de retiro, oración y formación teológica.



Lámina 1. VISTA EXTERIOR FACHA PRINCIPAL. 2026. Seminario Diocesano Internacional y Misionero Redemptoris Mater de Murcia. Foto de Tomás Ruiz Planes.

El proyecto busca revitalizar el entorno del santuario, propiedad del Cabildo de la Catedral de Murcia, integrando la vida comunitaria y de estudio de los seminaristas en un lugar histórico y paisajístico protegido. Contemplación, formación y oración en un lugar de privilegio natural.

En la segunda mitad del siglo xx, el papa Juan XXIII convocó el vigésimo primer concilio ecuménico de la Iglesia Católica, el Concilio Vaticano II, celebrado entre los años 1962 al 1965. A través de esta asamblea ecuménica, buscó la manera de adaptar la Iglesia al mundo moderno, promover el ecumenismo y renovar la vida pastoral y litúrgica sin definir nuevos dogmas.

La búsqueda de la unidad de los cristianos y el diálogo constructivo por parte del papa Pablo VI, quien clausuró el Concilio de forma solemne el 8[1] de diciembre de 1965, en la Plaza de San Pedro de Roma. Bajo la palabra *aggiornamento* (actualización) la Iglesia manifestó un deseo de apertura al mundo moderno quedando expresado y justificado por medio de la Constitución sobre la Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium 2*; la Constitución Dogmática *Lumen Gentium 3* y la Constitución Pastoral sobre la Iglesia en el mundo actual *Gaudium et Spes 4*.

La Iglesia Católica impulsó una profunda renovación estética en el arte sacro y la arquitectura eclesiástica, abandonando el historicismo (neogótico/neobarroco) por un estilo más funcional, simbólico y comunitario. Esta transformación buscó adaptar los templos a la nueva liturgia, fomentando espacios que facilitaran la participación activa de los fieles. El movimiento de renovación litúrgica y teológica del siglo xx fue un intento de retornar a las fuentes de la vida cristiana e impulsar su actualización en la modernidad, buscando respuesta a tres realidades problemáticas de la época: la liturgia, la Iglesia y la Biblia.

Por medio de esta renovación del arte sacro y la arquitectura litúrgica católica, impulsada por el Concilio Vaticano II, Kiko Argüello *(1939)*, iniciador del Camino Neocatecumenal, junto a Carmen Hernández (1930-2016), acompañados desde 1971 por el padre Mario Pezzi *(1942),* ofrece bajo el lema la belleza que salva, la integración del arte de los primeros siglos cristianos en el arte contemporáneo, facilitando la contemplación del Misterio de Dios y de su Encarnación (lám. 2).

Esta denominada Nueva Estética*,* se trata de un nuevo lenguaje en el que la armonía y la belleza favorecen la comunión y la oración comunitaria. Recupera los modelos patrísticos, bíblicos e iconográficos paleocristianos, expresándolos a través del conocimiento de la técnica, soportes y materiales relativos al arte contemporáneo. Es la propuesta de una Nueva Estética, suscitada al artista español Kiko Argüello (Francisco José Gómez Argüello Wirtz, León, 1939), a partir de su experiencia de dolor y sufrimiento con los más pobres en el año 64, en las chabolas de Palomeras Altas en Vallecas, Madrid. Desarrollando una renovación artística y litúrgica al interior de la Iglesia Católica.

Como antecedentes decisivos para la implantación y desarrollo de esta Nueva Estética, debemos tener presentes las fechas 26 de noviembre de 1985 y 26 de agosto de 1986. En la primera, y coincidiendo con la clausura del Sínodo extraordinario del 20º Aniversario del Concilio Vaticano II, Kiko, Carmen y p. Mario expusieron al

1 Coincidiendo con la festividad de la Inmaculada Concepción. Además, en España se celebró por última vez el Día de la Madre, pasando al mes de mayo por cuestiones comerciales y sociales.

2 Aprobada por el Concilio Vaticano II, promulgada por Pablo VI el 4 de diciembre de 1963.

3 Documento central del Concilio Vaticano II, promulgado el 21 de noviembre de 1964.

4 Aprobada por el Concilio Vaticano II y promulgada por Pablo VI el 7 de diciembre de 1965.



Lámina 2. Santísima Trinidad (2026). Seminario Diocesano Internacional y Misionero Redemptoris Mater de Murcia. Foto de Tomás Ruiz Planes.

papa Juan Pablo II, un proyecto para la evangelización del Norte de Europa; envío de familias del Camino Neocatecumenal para una *implantatio ecclesiae* en las zonas más secularizadas. En este caso, la belleza y la armonía contenida y reflejada en la familia cristiana era un avance de esta nueva estética. Dios se manifiesta por medio de la familia, al contemplar cómo se aman, contemplamos armonía y belleza. Por otro lado, en 1986, el Equipo Internacional del Camino Neocatecumenal, envía una carta al papa Juan Pablo II, manifestando la solicitud y necesidad de la formación de presbíteros para la nueva evangelización, con vocaciones del Camino Neocatecumenal provenientes de diferentes partes del mundo. Consolidando así, esta Nueva Estética como una herramienta al servicio de la evangelización católica, de dimensión universal. El 26[5] de agosto de 1987, el papa Juan Pablo II invitó a cenar a los iniciadores del Camino Neocatecumenal, aprobando la creación de un Seminario Diocesano Misionero en Roma. Unos meses más tarde, el 14[6] de febrero de 1988, el Cardenal Ugo Pletti decretaba la apertura del Seminario *Redemptoris Mater* en Roma.

Los *Seminarios Redemptoris Mater* son internacionales y misioneros porque los candidatos que se forman en ellos provienen de diferentes países de todos los continentes. De manera que, esta Nueva Estética se hace visible en la arquitectura de estos centros de formación. Esta renovación estética, fruto de la integración de las

5 Festividad de Nuestra Señora de Częstochowa.

6 Festividad de los Santos Cirilo y Metodio, patronos de Europa.

artes en la arquitectura que tienen como finalidad la de estar al servicio de la entrega del *kerigma*. Nueva estética que llega a los 5 continentes, donde está presente esta renovación estética y litúrgica.

Los *Seminarios Redemptoris Mater* nacieron de la experiencia del Camino Neocatecumenal y son fruto de la renovación de la Iglesia promovida por el Concilio Vaticano II. Son seminarios diocesanos con la finalidad de ayudar a la actividad misionera de toda la Iglesia.

Esta renovación se fundamenta en tres puntos axiales: Los dos primeros son de orden estético: la creación de nuevos espacios arquitectónicos y la recuperación del icono para el arte Occidental. El tercer eje, es de orden eclesial o espiritual, dado que la Nueva Estética ayuda a la configuración de una *aldea celeste* (la comunidad cristiana), que se nutre del arte y de la fe para su crecimiento.

Nueva Estética que tiene como principal finalidad la *catequética*, en ella se encuentra la impronta y fuerza del *kerigma*. Anuncio de la muerte y resurrección de Jesucristo. Haciendo referencia a esta clave catequética de la Nueva Estética, surgida en el Camino Neocatecumenal, al papa Juan Pablo II expresó por escrito a Monseñor Paul Josef Cordes (entonces vicepresidente del Pontificio Consejo para los Laicos) estas palabras:

> *«Es un instrumento válido para la nueva evangelización y el redescubrimiento del bautismo en la Iglesia moderna, definiéndolo como un itinerario de formación católica al servicio de los obispos».*

Declaración publicada el 30 de agosto de 1990, en la Carta *OGNI QUALVOLTA* de su santidad Juan Pablo II. La misma declaración está recogida en el Artículo 1 de los Estatutos del Camino Neocatecumenal, que obtuvieron aprobación definitiva por parte de la Santa Sede el 11[7] de mayo de 2008, con decreto del Pontificio Consejo para los Laicos, y tras aprobación previa *ad experimentum* concedida en el 29[8] de junio del año 2002.

Proceso de implantación de la *Nueva Estética y Evangelización*

Frente a la pregunta, ¿cómo plasmar la fe a través de una estética concreta?, pero sin caer en el riesgo que vivimos durante el *Renacimiento*, en el que el arte y la estética se alejaron de Dios, el arte se emancipó de su mensaje catequético. El *humanismo* y su nueva belleza, se alejaron del canon de la Iglesia Antigua. A este punto, Kiko Argüello, aclara y afirma:

7 Coincidiendo con la Solemnidad de Pentecostés.

8 Coincidiendo con la festividad de San Pedro y San Pablo.

> *«Nosotros buscamos hacer presente de nuevo el cielo, por esto hemos pensado en poner el altar en una posición central y de hacer alrededor una corona mistérica, con los grandes misterios de la salvación, sigiendo el cánon de la Iglesia Oriental. A este cánon he aplicado mi conocimiento de arte moderno: Matisse, Braque, Picasso …. El arte moderno en el interior del cánon de la Iglesia Antigua…»*

De manera que, en la transformación arquitectónica de la antigua Casa de Espiritualidad del Santuario de la Fuensanta, prima, además, del cambio estético, el cambio de los espacios que en su interior se desarrollan, estando al servicio de una comunidad que viva en sencillez y alabanza, reconociendo en el otro a Cristo.

Espacios en los que la armonía y la belleza son quienes acogen y reconfortan. Plasmar la fe en una estética que no sea anacrónica ni arqueológica (paleocristiana), sino basada en la tradición. En este sentido, el arte del Oriente cristiano ofrece la posibilidad de volver al canon estético de la tradición cristiana primitiva. Desde este punto de vista, la representación de la fe cristiana por medio de la Iconografía oriental es mostrar un reflejo del alma, el fondo de oro, la perspectiva invertida, la simbología de los colores empleados, la teología de la iconografía.

Por otro lado, Kiko Argüello afirma:

> *«Solo una nueva estética salvará a la Iglesia. Las leyes armónicas de la belleza nos revelan que lo que hace existir, que lo que sostiene profundamente la belleza, es el Amor, el amor de un sujeto al otro, la relación…»*

Esta Nueva Estética, basada en el amor se hace presente por medio de la narración de los misterios de Cristo, sean en la composición o en el color empleados, tomando como referencia el canon ortodoxo en el que la complementariedad de colores es tenida en cuenta, así como la elección de la postura, composición o la misma gama cromática tienen un significado y simbolismo concreto. Tomando a Andréi Rubliov (1360-1430), religioso y pintor ruso medieval, considerado como el más grande iconógrafo de Rusia. Kiko Argüello, añade y aporta del arte occidental contemporáneo la fuerza del color en Matisse, Braque o Picasso y lo orgánico de la arquitectura que acoge y recibe de Le Corbusier.

El uso de vidrieras llenas de colores vivos, radiantes y armónicos, en estructuras que recuerdan Mondrian, envuelven, adornan y embellecen los espacios destinados a la liturgia, nuevos espacios en este nuevo edificio bajo una Nueva Estética.

Los dos espacios generados en el interior de este nuevo *Redemptoris Mater* de Murcia que se convierten el eje de esta Nueva Estética son el Santuario de la Palabra y la Capilla o Sala Eucarística.

El Santuario de la Palabra, también denominado *yeshivá* (en hebreo es el lugar destinado al estudio de la *Torá* y el *Talmud*), espacio arquitectónico adaptado a la

Scrutatio de la Palabra. En la que los seminaristas, presbíteros y formadores tienen un contacto íntimo con la Palabra a través de la búsqueda del Amor de Dios en las Escrituras, en un contexto de Oración, estudio y revelación de la Historia.

Para ello, se dispone la sala de un modo asambleario, dos filas de tronos de madera a cada lado (sentido longitudinal de la sala), cada trono está complementado con una mesa de madera sobre la que trabajan y escrutan la Palabra. Aunque tiene reminiscencias medievales, la sala evoca a los *scriptorium* de los conventos de la Europa Medieval, pero con una mayor plenitud, la palabra se trabaja, escruta, no se transcribe.

Mientras se escruta la Palabra, en el tabernáculo está la presencia de Dios, indicada por las Lámparas del Santísimo que penden a ambos lados de Sagrario. El espacio está organizado y ordenado por medio de dos filas de tronos de madera a ambos lados, marcado por un orden axial, en el que la centralidad e importancia del eje lo recibe, de un lado el tabernáculo, o Santuario que alberga la Palabra y el Cuerpo de Cristo en el interior del Sagrario, separado del resto de la sala por una triple arquería, y del otro lado, la sede y el ambón, en una estructura de madera que está rematada con una forma cónica a modo de tornavoz.

El Santuario de la Palabra, es el alimento del alma y del espíritu. Alimentados de la Palabra, que ha sido lo primero, más tarde alimentados con el Cuerpo y Sagre de Cristo, que es la Palabra Encarnada.

El Santuario de la Palabra pone de manifiesto que la Biblia no es un libro cerrado, en cambio, está abierto para hablar al hombre al corazón. Es el mismo Dios quien te habla y te ilumina la historia, por lo que la *Scrutatio* se debe llevar a cabo en un ambiente de oración, de recogimiento, de silencio. En este sentido, la moqueta, la diversidad de tonalidades en las vidrieras, el uso de la tirolesa en las paredes, todo es reflejo de una estética que nos introduce en la liturgia, el interior del útero materno, se está gestando un Nuevo Hombre, un hombre de Dios.

Dice Kiko Argüello de la *Scrutatio*:

> *«Espero que la Palabra se convierta en vuestra novia, vuestra esposa de la que no os separaréis nunca, es ella quien os alimenta verdaderamente el espíritu, que os acompaña, que os sostiene en la lucha, que os defiende del maligno; la Escritura es la espada de dos filos que penetra hasta el fondo. Con la palabra de Dios podéis curar cualquier cosa, con la palabra de Dios se despellejan los demonios, con la palabra de Dios se sana profundamente el espíritu del hombre».*

La Capilla o Sala Eucarística, en el piso superior, frente al Santuario de la Palabra se abre un nuevo espacio de acogida, recogimiento y comunitario. Esta sala, denominada Capilla o Sala Eucarística está dedicada por un lado a la celebración de la Eucaristía y por otro para el encuentro entre los miembros del seminario con el rector y formadores o recibir/ acoger a quien venga de fuera del seminario.

Su interior está iluminado por la luz solar tamizada a través de las vidrieras en las que se puede leer Palabra en varios idiomas. Vidrieras (lám. 3) llenas de colores vivos y armónicos, incrustadas en las paredes de textura rugosa, denominada tirolesa, es el interior rugoso del útero materno en el que cada uno de los asistentes se va a gestar. Es una nueva gestación. La sala se dispone con un orden axial, en el centro un altar de mármol blanco sobre el que se celebrará el rito eucarístico, rodeando el altar varias filas de sillas de metacrilato y acero. Al fondo de la Capilla se alza un muro con tres escenas del Misterio de la Vida de Jesús: La Natividad, La Santísima Trinidad y el Sepulcro Vacío.



Lámina 3. Detalle vidrieras sala eucarística (2026).
Seminario Diocesano Internacional y Misionero Redemptoris Mater de Murcia.
Foto de Tomás Ruiz Planes.

La pintura mural (lám. 4) ha sido llevada a cabo por un equipo de pintores[9] enviados por Kiko Argüello. Estos a su vez son recibidos por el rector[10] del seminario y el itinerante[11] de la zona. Durante el desarrollo de la pintura, han vivido en comunión

9 Equipo formado por el pintor y discípulo de Kiko Argüello, Miguel Ángel Sastre, su mujer Mari Paz Pascual y sus colaboradores el pintor José Antonio García Hernández, su mujer y pintora Josefina Serrano, el pintor Kiko Flores, su mujer María Peñalver, Jesús Carrasco y su hijo Jesús Carrasco, Isaac Nielle y un servidor que da gracias a Dios por este regalo recibido.

10 El rector del *Seminario Redemptoris Mater* de Murcia es Galo Leonel Coronell Hernández.

11 El itinerante de la Zona de Levante es José Eugenio Gonzáles.

y oración constante. Acogidos en el mismo seminario, sujetos a la oración y el trabajo —*ora et labora*—. La misión recibida requiere fidelidad a Kiko Argüello, en cuanto a, lo establecido con respecto a la Nueva Estética y fidelidad al Espíritu Santo que les regala pintar el *logos* de Dios, hacer palabra por medio de la imagen, por medio del *icono*. Ser iconógrafos de la Teología de Dios.



Lámina 4. Pintura mural sala eucarística (2026).
Seminario Diocesano Internacional y Misionero Redemptoris Mater de Murcia.
Foto de José Antonio Hortelano Planes.

PIREO UNIVERSIDAD

pireoeditorial

El patrimonio no es una realidad inmóvil. Cada obra conserva las huellas del tiempo que la hizo posible y de todos aquellos otros tiempos que, después, la transformaron, interpretaron, restauraron o volvieron a mirar. Iglesias, monasterios, cofradías, imágenes, objetos suntuarios, instrumentos musicales, archivos, museos y espacios de sociabilidad forman así parte de una historia en permanente construcción.

Arte y Patrimonio en el Reino de Murcia reúne un amplio conjunto de investigaciones que recorren desde la Baja Edad Media hasta la contemporaneidad y contemplan el territorio murciano como un espacio abierto a intercambios, desplazamientos y relaciones mucho más extensas. A través de documentos inéditos, nuevas atribuciones, análisis materiales, estudios sobre arquitectura, escultura, pintura, cultura visual, patrimonio organológico, restauración, museografía y prácticas devocionales, estas páginas recuperan obras conocidas desde perspectivas distintas y devuelven visibilidad a otras apenas atendidas.

El volumen nace al amparo de la Cátedra Francisco Salzillo · General de Galerías Comerciales S. A. de la Universidad de Murcia, con la convicción de que conocer el patrimonio constituye una de las formas más firmes de conservarlo. Mirar de nuevo estas obras significa también comprender mejor el territorio, las sociedades y las experiencias históricas que las hicieron posibles.

Cátedra Francisco Salzillo UMU · General de Galerías Comerciales, S.A.

Universidad de Murcia · Grupo de Investigación Cultura Material, Arte e Imagen

ISBN 979-13-992503-2-9

9 791399 250329