



UNIVERSIDAD DE MURCIA  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

**"Arte y Contrarreforma en la ciudad de  
Murcia"**

D. Javier Nadal Iniesta

2013



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	5
--------------------	---

PARTE I. LA CONTRARREFORMA EN LA CIUDAD DE MURCIA .....	15-172
---	--------

### **Capítulo 1: La aplicación y desarrollo de la Contrarreforma ..... 18**

1.1.- <i>Los obispos contrarreformistas</i> .....	19
1.2.- <i>Sínodos</i> .....	56
1.3.- <i>Visitaciones</i> .....	65
1.4.- <i>El clero y su formación: el Seminario de San Fulgencio</i> .....	74
1.5.- <i>El papel de las órdenes religiosas</i> .....	77

### **Capítulo 2: El impacto en la devoción y el culto. Su manifestación**

#### **en el arte..... 84**

2.1.- <i>La potenciación de las devociones contrarreformistas</i> .....	84
2.1.1.- <i>Eucaristía</i> .....	84
2.1.2.- <i>Virgen</i> .....	109
2.1.3.- <i>Santos y reliquias</i> .....	140
2.1.4.- <i>La Pasión de Cristo</i> .....	154
2.2.- <i>La renovación del templo y sus retablos</i> .....	159
2.3.- <i>La magnificencia litúrgica</i> .....	166

PARTE II. LAS REALIZACIONES (1580-1700) .....	175-447
---	---------

### **Capítulo 1: La Catedral: modelo de programa**

#### **contrarreformista .....175**

1.1.- <i>La Capilla Mayor</i> .....	181
1.2.- <i>El Trascoro</i> .....	205
1.3.- <i>El Coro</i> .....	213
1.4.- <i>Los relicarios</i> .....	215
1.5.- <i>Las Capillas</i> .....	220
1.5.1.- <i>La capilla del Corpus Christi</i> .....	220

1.5.2.- La capilla de los Vélez .....	222
1.5.3.- La capilla de San Fernando .....	224
1.6.- <i>La renovación del ajuar litúrgico y un nuevo esplendor</i> <i>del ceremonial: Platería y textiles</i> .....	226
1.7.- <i>Las grandes fiestas catedralicias: el Jueves Santo y el</i> <i>Corpus Christi</i> .....	234
<b>Capítulo 2: Las parroquias</b> .....	<b>249</b>
2.1.- <i>Las parroquias de nueva fábrica</i> .....	272
2.2.- <i>Las reformas de adecuación contrarreformistas</i> .....	280
<b>Capítulo 3: Los conventos</b> .....	<b>317</b>
3.1.- <i>Conventos masculinos</i> .....	318
3.1.1.- <i>Fundaciones preconciarias</i> .....	319
3.1.2.- <i>Fundaciones postconciarias</i> .....	331
3.2.- <i>Conventos femeninos</i> .....	341
3.2.1.- <i>Fundaciones preconciarias</i> .....	343
3.2.2.- <i>Fundaciones postconciarias</i> .....	364
<b>Capítulo 4: Las ermitas</b> .....	<b>375</b>
<b>Capítulo 5: Las cofradías</b> .....	<b>412</b>
5.1.- <i>Cofradías pasionarias</i> .....	414
5.2.- <i>Cofradías marianas</i> .....	427
CONCLUSIONES .....	448
ABSTRACT .....	458
SIGLAS .....	473
BIBLIOGRAFÍA .....	475

## INTRODUCCIÓN

Una vez finalizada la licenciatura en Historia del Arte comencé mi andadura junto al que hoy es mi director de Tesis, el profesor Jesús Rivas Carmona, y también, con el profesor Manuel Pérez Sánchez. Bajo su tutela comencé a iniciarme en la investigación de las artes decorativas y suntuarias, fruto de lo cual fueron varios trabajos, al tiempo que también fueron importantes el seguimiento de los cursos de Doctorado, así como otras actividades formativas, entre las que destacan la asistencia a varios congresos nacionales y la realización de un Máster sobre *“Guía y catalogación de los bienes culturales de la Iglesia”*. Todo ello, entre la formación y la investigación, me brindó una magnífica oportunidad para el conocimiento de una amplia bibliografía, para consultar importantes bases de datos en Internet y, sobre todo, para desarrollar un eficaz trabajo de archivo.

Decisiva fue la posibilidad que tuve de formar parte como becario de un gran proyecto sobre *“Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras en las catedrales españolas”*, con el profesor Rivas como investigador principal y con la participación de los profesores Pérez Sánchez y Torres-Fontes Suárez de la Universidad de Murcia, las profesoras Nicolás Martínez y Torres Fernández de la Universidad de Almería y la profesora Heredia Moreno de la Universidad de Alcalá de Henares. En este contexto y ante las perspectivas que se planteaban con los trabajos que estaban apareciendo como consecuencia de dicho proyecto, entre ellos sobre la fundamental influencia del Concilio de Trento, surgió la conveniencia de realizar mi tesis doctoral sobre *“Arte y Contrarreforma en la ciudad de Murcia”*. Visto esto y analizando la situación de la ciudad vimos la necesidad de emprender esta tesis doctoral donde se diera la visión global del impacto de la Contrarreforma en la diócesis de Cartagena y, concretamente, en la capital de la misma, Murcia, como principal espejo de tal influencia.

Cuando se utiliza el término Contrarreforma se hace alusión al proceso de cambio que se produjo en la Iglesia Católica tras el Concilio de Trento y hasta el siglo XVIII motivado por los cambios religiosos y las escisiones dentro de la Iglesia que se habían producido durante la primera mitad del siglo XVI. Este proceso de cambio afectó a todos los aspectos relacionados con la Iglesia católica, ya que se da

un proceso de profunda revisión, reforma y reafirmación que afectó a cuestiones institucionales y doctrinales, a la devoción y a la liturgia. Por tanto, en un mundo donde la religión predominante es precisamente la católica, esto produjo un gran impacto que atañe a la sociedad, a la cultura y, por supuesto, al arte.

Este último aspecto es el objeto de estudio en esta tesis doctoral pero sin olvidar el contexto socio-cultural y religioso que lo rodea.

El arte religioso cumple varios fines dentro del catolicismo y debe estar supeditado a dichos objetivos; por tanto, la arquitectura responde a una simbología y a una función utilitaria, la escultura y la pintura cumplen con su labor doctrinal y decorativa y las artes decorativas y suntuarias están a disposición de la liturgia y la magnificación del culto. Por ello, tras el Concilio de Trento, dichas artes se verán muy influidas por lo allí determinado, ya que se cambia la liturgia y también se establece unas directrices muy claras en la utilización de las imágenes religiosas en la sesión XXV. A partir de ahí, serán muchos los eclesiásticos que desarrollen las directrices a seguir para las distintas artes. Así, las famosas instrucciones de San Carlo Borromeo, G. Paleotti o A. Possevino y, ya en España, las directrices marcadas por los obispos en los sínodos diocesanos como el caso del arzobispo valenciano Isidoro Aliaga.

Todas estas directrices viene a dotar de una normativa para llevar a cabo las reformas necesarias a fin de adaptar el arte a la renovación litúrgica, que otorgará particular protagonismo a la Eucaristía situándola permanentemente en el altar mayor, encerrada en su sagrario, o dedicándose capillas fastuosas, al mismo que realizan espléndidas custodias de plata para la procesión del Corpus Christi. Asimismo, la devoción a la Virgen y los santos, sobre todo a los santos locales y mártires, acarrea la necesidad de nuevas pinturas, esculturas, retablos, capillas y otras manifestaciones artísticas.

Pero esta renovación litúrgica y este auge devocional no se constriñe a los muros de los templos, sino que la configuración urbana también se va a ver modificada. Así, se revitalizan la realización de nuevos templos, sobre todo conventos, en las ciudades, y también la adecuación de los ya existentes. Al mismo tiempo, las celebraciones religiosas toman la ciudad y las fuerzas vivas de la urbe quieren verse representadas en las misma. Por tanto, la procesión del Corpus Christi se convierte no sólo en una gran exaltación del Cuerpo de Cristo sino

también en un gran desfile procesional donde cabildo, concejo y gremios muestran su poder social. A ello hay que sumar la profusión de cofradías, ya sean gremiales, devocionales o pasionarias, que se multiplican durante el siglo XVII y que también se convierten en una gran muestra de poder y representatividad social.

Vistas estas implicaciones sociales es comprensible que todos los estamentos quieran participar del desarrollo de esta reforma religiosa, pero ello quedarán en manos obviamente de los clérigos. A partir de Trento, los grandes promotores de dicha reforma serán sobre todo los obispos como responsables últimos a la hora de emprender las acciones necesarias para la adecuación de la diócesis mediante los sínodos y de velar por la correcta aplicación de las mismas con las visitas. Al mismo tiempo, tienen que favorecer la correcta formación del futuro clero con el patrocinio de nuevos colegios de teología o seminarios en sus diócesis. Asimismo, las órdenes religiosas no son ajenas a estos cambios, pero en su caso la responsabilidad recae sobre los superiores de las mismas que son los encargados de llevar a cabo la reformas necesarias dentro de las mismas.

La justificación de la elección del tema de esta investigación está motivada por la necesidad de estudiar las manifestaciones artísticas del siglo XVII desde un punto de vista más transversal, no analizando las obras de arte como si de un ente individual se tratara sino como la manifestación de un contexto histórico, social y religioso que respondía a unas nuevas necesidades litúrgicas y devocionales. Dicho enfoque no es novedoso, ya que diversos autores se han planteado el estudio artístico desde tales perspectivas. Así, se puede tomar como referencia los trabajos de E. Male, W. Weisbach, S. Sebastián o A. Rodríguez G. de Ceballos pero siempre desde un prisma mucho más general. En los últimos años, gracias a algunos proyectos de investigación, desarrollados en el seno de la Universidad de Murcia y su departamento de Historia del Arte se ha revitalizado el estudio sobre las catedrales españolas y con ello la repercusión de la Contrarreforma en estos templos y por extensión en su diócesis. Debido a ello son varios los investigadores que se han mostrados interesados en el tema, como es el caso del profesor Rivas Carmona en sus trabajos referentes a la catedral de Córdoba o de Pamplona o el profesor Ramallo Asensio en la Catedral de Oviedo. Dichos estudios son muy ilustrativos y útiles para conocer la razón de esas realizaciones, pero sobre todo lo

que han puesto de manifiesto es la necesidad de tratar el tema con mayor profundidad y aplicado a las diferentes diócesis españolas.

Por tanto, este trabajo pretende suplir esa carencia de un trabajo que articule las distintas manifestaciones artísticas en su conjunto surgidas en Murcia por las necesidades de la época. Ya se han tratado de forma pormenorizada las distintas artes en el Barroco murciano, pero siempre se ha realizado su investigación como monografías por disciplinas, es decir, estudios sobre la pintura como el del profesor Agüera Ros, la escultura como los trabajos de Sánchez-Rojas Fenoll ó Belda Navarro, los retablos con De la Peña Velasco, la catedral con Hernández Albaladejo ó Ramallo Asensio, otros templos en los libros de Gutiérrez Cortines ó Segado Bravo ó las artes decorativas y suntuarias con Rivas Carmona ó Pérez Sánchez.

Ya hace algunos años en la serie sobre historia y arte en la Región de Murcia los profesores Hernández Albaladejo y Segado Bravo relacionaban las manifestaciones del arte en el siglo XVI y XVII con el influjo de la Contrarreforma, pero abarcando a toda la región y de forma más sucinta condicionados por la extensión del libro.

Así que todo ello hace que sea necesario un estudio que venga a alcanzar una visión profunda del arte regional barroco desde un prisma más transversal que unifica historia, sociedad, cultura, mentalidades y religión.

En cuanto a la metodología empleada para la realización de esta tesis doctoral, se puede cifrar en tres grandes fases. La primera de ellas, como toda investigación científica, se dedicó a establecer el estado de la cuestión y a la recopilación de la bibliografía necesaria para comenzar dicho trabajo. Para ello, partí de una serie de obras de referencia que trataban el tema, como las de los ya referidos Emile Male, Santiago Sebastián, Werner Weisbach o Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y otros más, que evidentemente eran una magnífica pauta para afrontar el estudio de la repercusión del Concilio de Trento en el arte del siglo XVII y, por tanto, que se había aportado ya y cuál era el objetivo que debía alcanzar esta investigación. Tras esta toma de contacto previo sobre los estudios globales del hecho, había que centrarse en el específico contexto objeto de estudio y determinar que se sabía de ese periodo, como se había estudiado y que falta por hacer. Para ello, la bibliografía de referencia fue la que se centraba en la diócesis de Cartagena

durante el siglo XVI y XVII, ya se han mencionado algunos estudios sobre el particular, a los que también habría que sumar las aportaciones de antiguos historiadores y cronistas como Francisco Cascales, Javier Fuentes y Ponte o José María Ibáñez.

Una vez recopilada toda esta producción bibliográfica estuve en disposición de fijar exactamente el área geográfica de estudio y el tiempo que abarcaría dicha investigación, puesto que era esencial para no perder la perspectiva y para acotar la ingente cantidad de información que existía. Así, los marcos geográficos de esta tesis se circunscriben a la diócesis de Cartagena, pero centrado sobre todo en la ciudad de Murcia como referente de dicha diócesis. En cuanto al marco temporal, se inicia en 1583 con la llegada del primer obispo claramente contrarreformista a la diócesis, Manrique de Lara y finaliza en 1705 con la toma de posesión del obispo Belluga, cuyo episcopado puede ser considerado un periodo de nueva contrarreforma. También 1705 marca la conclusión de la fachada del Santuario de la Fuensanta, que puede tomarse como un oportuno colofón de las empresas del Seiscientos en la ciudad, al tiempo que se abre al Setecientos.

Pero la recopilación bibliográfica no finalizó cuando ya estuve en disposición de fijar límites geográficos y temporales, ya que la complejidad del tema no circunscribía la investigación al área de la historia del arte únicamente. Si quería alcanzar el objetivo propuesto antes de iniciar dicho estudio, la bibliografía tenía que ampliarse y abarcar temas referentes a teología, organización eclesiástica, sociedad, costumbres, economía y otras artes como literatura y teatro. Así, el catálogo bibliográfico se amplió con las obras H. Jedin sobre el Concilio de Trento, religiosos como Carlo Borromeo, Paleotti, Molano, Possevino, Erasmo de Rotterdam ó el obispo Isidoro Aliaga, historiadores como G. Parker, Fernández Terricabras, H. Kamen, M. Jones ó B. Bennassar. Y ya más centrados en la Murcia hay que citar A. Peñafiel sobre cultura y mentalidades, R. Sánchez sobre el teatro del XVI y XVII, A. Irigoyen y J.J. García Hourcade sobre los sínodos de las diócesis, F.J. García sobre la visita del obispo Sancho Dávila, P. Riquelme sobre las órdenes religiosas, V. Montojo sobre las cofradías y muchos autores más.

Con una amplia bibliografía conformada, y que fue creciendo durante el trascurso de los nueve años de realización de la tesis doctoral, se inicia la segunda fase metodológica empleada con la búsqueda documental por diferentes archivos

locales, nacionales e internacionales de aquellos testimonios que avalaran las distintas hipótesis que iban surgiendo del quién, cuando, donde y porqué de las obras realizadas. Así durante, los tres primeros años de esta tesis doctoral se realizó una intensa labor archivística en la ciudad de Murcia, con la consulta de los fondos conservados del siglo XVI y XVII en el Archivo de la Catedral, el Archivo del Obispado, el Archivo General, el Archivo Municipal, el Archivo Histórico Provincial, el Archivo del Museo de Bellas Artes, Archivo Parroquial de San Nicolás, Archivo Parroquial de San Lorenzo, Archivo Parroquial de Santa Catalina, Archivo Parroquial de San Pedro, Archivo Parroquial de San Miguel, Archivo de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, Archivo de la Cofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo y el Archivo Franciscano de la Provincia de Cartagena. Dicha labor produjo resultados desiguales debidos a la disponibilidad y conservación de los fondos, así como los datos contenidos en los mismos. Tras los archivos locales y regionales, le llegó el turno a los archivos y bibliotecas nacionales. Así, aprovechando las estancias en la Universidad de Alcalá de Henares, la Universidad de Almería y en otros periodos, pude acceder al Archivo General de la Administración, Archivo General de Simancas, Archivo Histórico Nacional, Biblioteca Nacional, Archivo de la Academia de Bellas Artes, Archivo de la Chancillería de Valladolid, Archivo de la Chancillería de Granada, Archivo de la Catedral de Almería, Archivo de la Catedral de Granada y Archivo de la provincia agustiniana de Valladolid. En cuanto a los archivos y bibliotecas internacionales, durante mi estancia en Roma tuve acceso a la Biblioteca Apostólica Vaticana, el Archivo Segreto Vaticano y la Biblioteca de la Università Antonianum de Roma. Asimismo, gracias a los fondos digitalizados y de acceso online, he podido completar labor archivística con acceso a otros fondos sin desplazarme a dicho archivo. Esta labor de archivo tuvo en paralelo otra dedicada al trabajo de campo; es decir, la visita y estudio sobre el terreno de iglesias y monumentos con la toma de información y de fotografías de los mismo como base y fundamental punto de partida. Es verdad que esta recopilación ha resultado forzosamente incompleta, ya que no todas las realizaciones arquitectónicas y artísticas de la Contrarreforma en Murcia han llegado a nuestros días. Incluso se han podido apuntar tales transformaciones y cambios con posterioridad que hoy resulta difícil apreciar en su integridad esas empresas contrarreformistas. La catedral de Murcia proporciona un buen ejemplo al respecto ya que fue objeto de

importantes modificaciones en época de la Ilustración y luego, a mediados del siglo XIX, con ocasión del terrible incendio que asoló lo principal del templo. Aunque el trascurso sigue proporcionando las concepciones contrarreformistas, todo el programa establecido en torno a la cabecera aparece sustancialmente alterado. Evidentemente, se ha tenido que contar con estas dificultades y suplir las pérdidas con una evocación a través de las fuentes antiguas y su información.

Tras la labor bibliográfica y archivística, llega la tercera fase de la metodología que estuvo dedicada a la reflexión sobre los datos obtenidos para, mediante un análisis profundo de los mismos y una sistematización de dicho proceso, diera lugar a la organización final del trabajo investigador. Dicha tesis se organiza en dos bloques diferenciados, que pretenden ofrecer una visión completa del fenómeno, teniendo especialmente en cuenta el contexto histórico-religioso, sus instituciones, sus concepciones y sus programas, así como la puesta en práctica y escena de los mismos.

En el Bloque I, se analiza el impacto de la Contrarreforma en la ciudad de Murcia, en sus instituciones y los aspectos religiosos, devocionales y de culto con el desarrollo de dos grandes apartados. En el primero, se observa la importancia de los obispos en el proceso de reforma que se llevará a cabo, cómo dichos prelados se valen de una serie de herramientas y organismos para llevarlas a cabo, como son las visitas, los sínodos diocesanos y el colegio de teología donde se forman a los futuros clérigos. Asimismo, se valora especialmente la importancia de las órdenes religiosas en dicha reforma y cómo se ven afectadas por las disposiciones trentinas. El segundo apartado se dedica a los programas contrarreformistas y su incidencia en la devoción y culto, que lógicamente traerán una renovación del templo y magnificación de la liturgia.

En el Bloque II, se analiza de forma más concreta las realizaciones artísticas que se llevarán a cabo en el periodo en cuestión. Se contemplan desde cinco grandes apartados dedicados a los diferentes edificios religiosos de la ciudad. El primero de ellos es el más importante de la diócesis, la Catedral. Este templo es el gran espejo institucional de la misma y es el modelo donde se mirarán los demás templos a la hora de llevar a cabo las reformas o nuevas realizaciones. Del mismo modo se convierte en el principal escaparate de los nuevos programas e intenciones de la Iglesia católica. Por tanto, el análisis de las distintas actuaciones

acaecidas en la seo deben ser interpretadas en su justa medida y significación. El resto de apartados se centran en la realizaciones llevadas a cabo en parroquias, conventos, ermitas y cofradías, por este orden, para corroborar como el influjo de la Contrarreforma alcanzó a todos y cada uno de los estamentos religiosos de la ciudad.

Por último, y no por ello menos importante, llega el turno de los agradecimientos.

Durante los más de nueve años que se ha dilatado la finalización de este trabajo de investigación son muchas las personas que me han ayudado en la realización de la misma, ya sea en momentos puntuales, en periodos más extensos o durante todo el proceso de realización.

Primeramente, mi eterno agradecimiento a la persona sin la cual todo esto no habría sido posible, ni tan siquiera hubiera comenzado. A mi maestro y director de tesis, el profesor don Jesús Rivas Carmona que tuve la suerte de ser formado por él en el arte moderno y las artes decorativas y suntuarias durante los estudios de licenciatura y que, prontamente, comenzó mi colaboración con él en distintas actividades. La primera de ellas se produjo en mi segundo año de carrera, cuando tuve la suerte de ser elegido para desempeñar la función de mayordomo en la festividad de San Eloy, conmemoración de los actos que el Gremio de plateros realizaban en honor de su santo patrón en siglos pretéritos, y que fue el germen de una intensa actividad académica que hoy en día conlleva la realización de un curso sobre las artes decorativas y la publicación anual de un libro que se ha convertido en referente nacional e internacional de dichas artes. Precisamente, en dicho ciclo de conferencias, el profesor Rivas me dio la oportunidad de estrenarme como ponente y en el libro de San Eloy, publiqué mi primer trabajo sobre uno de los temas que me apasionan, la platería. Esta relación con mi futuro director de tesis continuo cuando fui su alumno interno y, después, becario de colaboración. Una vez finalizada la licenciatura, apostó por mí para solicitar la Beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, la cual me fue concedida y con ello obtuve el respaldo necesario para iniciar esta tesis. Gracias, por todas las horas dedicadas a mí, incluso en Verano a la orilla de la playa, a costa de quitárselas a tu familia. Por tanto, también las gracias a tu mujer Rafi y a tus hijos por entenderlo.

La otra persona clave, académicamente hablando, para llevar a cabo esta investigación es el profesor Manuel Pérez Sánchez, ya que si el profesor Rivas se ha comportado siempre como mi "*padre académico*", el profesor Pérez Sánchez ha sido mi "*hermano mayor*". También tuve la suerte de ser formado por él en el arte precolombino, el arte regional y las artes decorativas y suntuarias durante la licenciatura. Y, ya desde ese momento, me animó reiteradamente para conseguir las máximas calificaciones y obtener la beca que me posibilitara la realización de esta tesis. Asimismo, siempre he tenido en él a un consejero, un tutor y me ha prestado su ayuda siempre que la he necesitado, así como me ha proporcionado información sobre distintos aspectos del arte regional imprescindibles para el resultado final de mi investigación.

No obstante, los profesores Rivas y Pérez Sánchez, no han sido los únicos del Departamento de Historia del Arte con los que he tenido la suerte de trabajar, que se han ocupado de mi formación o que me han ayudado en diferentes aspectos de la tesis. Así me gustaría tener una mención especial hacia la profesora Dora Nicolás, que me acogió como alumno interno la primera vez; la profesora Concepción de la Peña, madrina de promoción, que me ha resuelto todas las dudas que he podido tener sobre los retablos barrocos y que siempre ha estado atenta a mi carrera; el profesor Ramallo que me ha aportado nuevos puntos de vista sobre las catedrales; los profesores Segado, Hernández y Belda imprescindibles para entender el arte regional; y a todos los profesores, becarios y administrativos con los que trabajé esos cuatro años en el departamento. Especialmente, a dos becarios Francisca del Baño y Rafael Sánchez, con los que pasé muchas horas de trabajo y cuyos trabajos también han aportando aspectos concretos al mío. También, un recuerdo póstumo para el profesor Agüera Ros que me ayudó en el inicio de la tesis doctoral con diferentes consejos sobre la pintura murciana de ese periodo.

Asimismo, me gustaría agradecer su colaboración y ayuda a las diferentes instituciones que de una forma u otra han tenido que ver con esta investigación y las personas que pertenecen a las mismas. Así, hay que mencionar a la Facultad de Letras y a la Universidad de Murcia, a los distintos archivos y bibliotecas donde he trabajado, especialmente, a Rafael Sánchez y Vicente Montojo del Archivo Regional y el personal de la Biblioteca Nebrija.

También a las instituciones que me acogieron durante mis estancias fuera de Murcia y a las personas que lo hicieron posible. Así, gracias a las profesoras M<sup>a</sup> del Mar Nicolás y M<sup>a</sup> Rosario Torres de la Universidad de Almería, a la profesora M<sup>a</sup> del Carmen Heredia de la Universidad de Alcalá de Henares y al director del Instituto Teológico de Murcia, el padre Pedro Riquelme, que hizo posible mi estancia en la Università Antonianum de Roma.

Llega el turno de agradecerse a las personas que pasan el día a día contigo y que te dan el apoyo y cariño que necesitas en cada momento, tu familia y amigos. Así, me gustaría agradecer su apoyo a una amiga que ha sido compañera de carrera, becaria del departamento de Historia del Arte conmigo y, actualmente, profesora en dicho departamento, M<sup>a</sup> del Mar Albero. Gracias por tus sabios consejos, tu ayuda desinteresada y, sobre todo, por estar ahí. Como también lo han estado Chema, Alfonso e Isa.

A mis padres y mis hermanas sólo decirles que esto también es suyo. Un especial recuerdo a mi abuelo Laureano, que fue el que más me insistió para que finalizara esta empresa y que, por desgracia, no está aquí para verla finalizada. Va por ti abuelo.

Por último, a la persona más importante en mi vida, mi mujer. Gracias Toñi por hacer posible esto, por sacrificarte para que se llevara a cabo y por no dejar que desista en el esfuerzo. Y a mi futuro hijo.

# PARTE I

# LA CONTRARREFORMA EN LA CIUDAD DE MURCIA



Como bien definía Weisbach ya en la primera mitad del siglo XX en su obra sobre el Barroco “*con el nombre de Contrarreforma designamos el fenómeno histórico caracterizado espiritualmente por el sello especial que le imprimió el catolicismo nuevamente dispuesto a una acción expansiva en su lucha contra el protestantismo. Es la Contrarreforma uno de los varios aspectos de la multiforme agitación cultural del tiempo que va de mediados del siglo XVI a mediados del siglo XVII, pero es aquel cuyos efectos tuvieron mayor alcance*”<sup>1</sup>. Si bien es cierto, desde que el autor alemán dio dicha definición hasta hoy, los historiadores han ido matizándola ya que el periodo de influencia se puede extender hasta principios del siglo XVIII y hay que tener en cuenta que el desarrollo de dicha Contrarreforma no se produjo al mismo ritmo y duración en todo el orbe católico.

Por tanto, antes de afrontar el estudio pormenorizado de lo que supuso la Contrarreforma en la ciudad de Murcia, hay que establecer un marco temporal para el mismo. El intervalo elegido está delimitado por dos hechos que marcan de forma significativa el impacto de la reforma católica en la diócesis de Cartagena y que están relacionados con los principales impulsores de la Contrarreforma, los obispos.

Por un lado, el inicio está fechado en 1583 con la llegada del obispo don Jerónimo Manrique de Lara y la celebración del sínodo diocesano a finales de dicho año. Se ha elegido dicho prelado por ser la primera personalidad eclesiástica que ocupa la sede cartaginesa con una clara intención reformista y una actuación contrarreformista.

Por otro lado, el final de dicho periodo está señalado por el año 1705, o sea con la llegada del obispo don Luis Belluga y Moncada a la capital murciana. Si bien es cierto que durante su episcopado se va a dar una revitalización del llamado espíritu de Trento y una actuación que se podría catalogar de Contrarreforma retardada dentro del siglo XVIII, esto se conforma en un contexto diferente.

---

<sup>1</sup> WEISBACH, W.: *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1948, p. 54.

## **CAPÍTULO 1: LA APLICACIÓN Y DESARROLLO DE LA CONTRARREFORMA.**

Si se quiere afrontar el análisis de la aplicación y desarrollo de las directrices marcadas por el Concilio de Trento y como todo ello conformó lo que se conoce como Contrarreforma, habrá que tener en cuenta quienes son las autoridades y los instituciones encargadas de aplicar dichas reformas, y cuales son sus instrumentos para llevarlas a cabo.

Si se tiene que establecer cuál es la autoridad que adquiere mayor importancia y que a la que se le encomienda el encargo de aplicar lo acordado por el Concilio en las diferentes diócesis, ésta es sin ningún tipo de dudas el obispo. Dicho prelado será el responsable de impulsar las reformas en los territorios de su episcopado, de velar por su cumplimiento, de sancionar cuando ello no se de y de informar a Roma puntualmente. Para llevar a cabo estos objetivos va contar con dos instrumentos muy útiles. Por una parte los sínodos diocesanos, reunión donde se marcarán las directrices a seguir por los diferentes religiosos que conforman las diócesis. Por otro lado, se encuentran las visitas, un recurso imprescindible a la hora de comprobar como lo ordenado se está llevando a cabo y también para sancionar a los que incumplan lo dispuesto. Asimismo, dichas visitas le dan una visión pormenorizada de su diócesis a la hora de emitir sus informes al Vaticano.

Otro de los elementos básicos a la hora de entender la nueva Iglesia que surge con la Contrarreforma es la preocupación del papado por la formación del clero para la correcta trasmisión de la doctrina de la Iglesia y la correcta práctica del catolicismo. Para dicho fin fue esencial la creación de colegios donde formar a dichos clérigos en la ortodoxia y de acuerdo con lo dispuesto en Trento.

Especial atención merecen también los clérigos regulares que forman una parte muy importante de la vida de las ciudades y que están muy relacionados con la sociedad. Su organización fue tratada también en la reunión trentina y tras ella se produjo una importante reforma en su vida interna.

Por último, del mismo modo hay que tener en cuenta las cofradías como organización seglar y muestra de la religiosidad en la sociedad de la Contrarreforma.

Por todo ello, a continuación se van a tratar dichos aspectos de manera más pormenorizada comenzando por los príncipes de la Iglesia, los obispos.

### **1.1.- Los obispos contrarreformistas.**

Se podría tener el error de pensar que, tras el Concilio de Trento, todos los obispos que ocuparon las diferentes diócesis católicas que se extendían por el mundo fueron modelos contrarreformistas. Esto se aleja de lo que fue la realidad, aunque no es menos cierto que muchos de los prelados si tuvieron un gran afán renovador y encarnaron el ideario contrarreformista con responsabilidad y entusiasmo; en fin, dieron respuesta a lo confiado a ellos. En España se dan numerosos e importantes ejemplos desde que el propio rey Felipe II instó en 1564 al cumplimiento de los decretos conciliares a los prelados de las diócesis peninsulares y a que en ellas se celebrasen sínodos para su aplicación<sup>2</sup>. Ahora bien, cuando se analiza las empresas y las obras llevadas a cabo por los distintos obispos se tendrá que valorar si su labor y dirección tuvieron unas directrices más o menos reformadoras.

Estos supuestos, como no puede ser de otra manera, se deben aplicar igualmente a la diócesis de Cartagena. Desde 1583 fue acogiendo a sucesivos prelados con mayor o menor duración en el cargo, marcando su inicio con la llegada a la capital del Segura del primer obispo con un afán claramente reformador, Don Jerónimo Manrique de Lara.

Pero Manrique no fue ni mucho menos el único obispo con carácter reformador y emprendedor. En la centuria de 1600 fueron varias las figuras que quisieron trasladar el espíritu trentino al sureste español, destacando sobre todos ellos el obispo Trejo que ocupó la cátedra murciana de 1618 a 1635. Y tal como entonces se concebían las obligaciones del episcopado, fue fundamental en su ejercicio la promoción de las artes, como importante recurso e instrumento de su sagrado ministerio. Indiscutiblemente, de ellas se valieron para la puesta en

---

<sup>2</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "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 (U.A.M.)*, vol. III. Madrid, 1991, p. 45.

práctica de sus planes reformadores y la implantación del ideario contrarreformista.

<b>Obispos de la Diócesis de Cartagena (1583-1704)</b>	
<i>Obispo</i>	<i>Año</i>
D. Jerónimo Manrique de Lara	1583-1591
D. Sancho Dávila Toledo	1591-1600
D. Juan de Zúñiga	1601-1602
D. Alonso Coloma	1602-1606
D. Francisco Martínez de Ceniceros	1607-1615
D. Francisco Gamarra	1615-1616
D. Alonso Márquez de Prado	1616-1618
D. Fr. Antonio de Trejo	1618-1635
D. Francisco Manso	1635-1640
D. Mendo de Benavides	1641-1644
D. Juan Vélez de Valdivieso	1645-1648
D. Diego Martínez de Zarzosa	1649-1655
D. Andrés Bravo	1656-1661
D. Juan Bravo Lasprilla	1662-1663
D. Mateo de Segade Ibogueiro	1663-1672
D. Francisco de Rojas Borja	1673-1684
D. Antonio Medina Chacón	1685-1694
D. Martín Joaniz de Echalaz	1695-1695
D. Francisco Fernández de Angulo	1696-1704

#### 1.4.1.- D. Jerónimo Manrique de Lara (1583-1590)<sup>3</sup>

El primero de los obispos postrentinos a tratar, como ya se ha comentado anteriormente, es Don Jerónimo Manrique de Lara que ocupará el obispado de Cartagena entre 1583 y 1590. Nacido en una familia de la alta nobleza española y con un gran calado en la carrera eclesiástica<sup>4</sup>, ya que fue nieto del famoso Don Rodrigo Manrique de Lara, primer conde de Paredes de Nava<sup>5</sup>, pretense Maestre de la Orden de Santiago, sobrino-nieto del hermano de éste, el Obispo y Arzobispo Iñigo Manrique de Lara e hijo ilegítimo de Don Alfonso Manrique de Lara. Su padre ocupó sucesivamente los obispados de Badajoz (1499-1515) y de Córdoba (1515-1523), y con posterioridad el cargo de Inquisidor General, durante diez meses, hasta que fue designado Arzobispo de Sevilla (1524-1531). Estando en la sede sevillana, será nombrado cardenal y vistió el capelo en octubre de 1531<sup>6</sup>.

A pesar de su rutilante carrera eclesiástica, Don Alfonso Manrique de Lara tuvo varios hijos ilegítimos a los que favoreció situándolos en cargos acomodados dentro de la Iglesia, aunque sin duda el más beneficiado fue precisamente Don Jerónimo que en su infancia ya ocupaba la dignidad de Chantre de la Catedral de Badajoz hasta que se trasladó con su padre a Sevilla donde lo nombró Arcipreste de Écija y dignidad de Arcediano de Carmona en la Catedral hispalense. Al mismo tiempo que se iba forjando una carrera en el ámbito eclesiástico, realizaba sus estudios teológicos en la prestigiosa Universidad de Alcalá de Henares como colegial del llamando Colegio Mayor de los Manrique o de Santiago, para miembros de la nobleza. También pasó por el Colegio Mayor de San Ildefonso de Murcia, donde se licenció en Derecho Canónico en 1560<sup>7</sup>. Previamente ya va a ocupar su primer cargo en la ciudad de Murcia, pues de 1558 a 1566 es el inquisidor del Reino de Murcia, hasta que es trasladado al Tribunal de Valencia, ocupando

---

<sup>3</sup> DIAZ CASSOU, P.: *Serie de los obispos de Cartagena*. Madrid, 1895, pp. 96-98.

<sup>4</sup> SALAZAR Y CASTRO, L.: *Historia de la Casa de Lara*. Madrid, 1649, p. 455.

<sup>5</sup> Don Rodrigo Manrique de Lara fue nombrado Conde de Paredes de Nava por el rey Juan II de Castilla el 10 de mayo de 1425 según ATIENZA, J.: *Nobiliario español*. Madrid, 1959, p. 928.

<sup>6</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Constituciones Sinodales de la Diócesis de Cartagena de 1583*. Murcia, 2005, p. 13.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ RIVILLA, T.: "Inquisidores generales y consejeros de la Suprema: documentación biográfica". *Historia de la Inquisición en España y América, III: Temas y problemas*. Madrid, 2000, p. 253.

posteriormente el cargo de Inquisidor de Toledo, Inquisidor de la Armada y Galeras de España y, de ahí, al Consejo de la Inquisición<sup>8</sup>.

Su etapa como inquisidor murciano fue una etapa con ciertas sombras sobre su gestión, ya que fue objeto diferentes denuncias ante el Inquisidor General por su exceso de celo en los procesos, así como de recibir prebendas y no cumplir con sus funciones de visitar las cárceles con regularidad como exigía el cargo<sup>9</sup>. A pesar de todo ello, su carrera siguió siendo ascendente y deja la capital murciana para pasar a más relevantes en Valencia y Toledo.

Como ya se ha comentado con anterioridad, siendo Inquisidor en Toledo, es reclamado por Don Juan de Austria para ser el Inquisidor de la Armada y Galeras de España y, por tanto, ser el Vicario General Castrense que acompañara a la flota española en la famosa batalla de Lepanto de 1571, aunque debido a una enfermedad no estuvo presente en dicha contienda bélica. Empero, esto no fue óbice para que su labor fuera valorada en grado sumo por Don Juan de Austria ante el rey Felipe II, incluso solicitándole un obispado para Don Jerónimo<sup>10</sup>.

Estos elogios por parte de Don Juan de Austria ante el monarca supusieron la designación de Don Jerónimo Manrique de Lara como miembro del Consejo de la Inquisición y, posteriormente, en 1583, el tan ansiado nombramiento como obispo, en la vacante sede de Cartagena.

Así, el 30 de mayo del mismo año, toma posesión de la diócesis y rápidamente comienza su labor en la misma convocando un sínodo diocesano seis meses después de su entrada en la ciudad. Esto va a ser una de muestra de la seña de identidad que marcará su obispado, la acción pastoral.

No obstante, la labor pastoral no será la única a la que tendrá que dedicar sus esfuerzos el nuevo prelado, ya que desde su llegada tuvo un importante papel en la mediación en las disputas entre los Carmelitas calzados y los Agustinos ermitaños<sup>11</sup>. Así, en 1584 y 1585, aparece el obispo Manrique interponiendo su

---

<sup>8</sup> Archivo Diocesano de Murcia, *Instrucciones y Cartas acordadas antiguas y modernas del Santo Oficio de la Inquisición*. Murcia, 1654, fol. 374.

<sup>9</sup> BLAZQUEZ MIGUEL, J.: *El Tribunal de la Inquisición en Murcia*. Murcia, 1986, p.59.

<sup>10</sup> "Se le haga merced a uno de los Obispados que ahora están vacos en estos Reinos o de otra cosa conforme a ésta, con que poder seguir y continuar sus servicios". En cuanto a la función de Vicario General de la Armada de Don Gerónimo Manrique de Lara y su relación con Don Juan de Austria ver RUIZ GARCÍA, F.: "Don Juan de Austria". *Revista General de Marina*. Madrid, 1971, pp. 647-654.

<sup>11</sup> DIAZ CASSOU, P.: *Serie de los...*, ob. cit., p. 96.

autoridad conciliadora entre los carmelitas, a quienes se había señalado por el ayuntamiento sitio para fundar junto a las mancebías, frente a la puerta de Azoque<sup>12</sup>, y los agustinos que los querían echar de allí<sup>13</sup>. Dicha disputa será solucionada por el obispo Manrique, como recoge una escritura de conciliación el 20 de marzo de 1586 ante el notario Gaspar Ruiz, donde el obispo da a los carmelitas calzados la ermita de San Benito<sup>14</sup>.

El Convento de los Carmelitas no fue la única fundación habida durante el obispado de Manrique. Fuera de Murcia, hay que sumar la asentamiento de las franciscas calzadas en Caravaca (1586), y la de las carmelitas descalzas de la misma ciudad, cuyo establecimiento hizo, en persona, San Juan de la Cruz<sup>15</sup>.

Incluso el propio prelado tuvo una importante iniciativa con la construcción de un refugio junto al convento franciscano de Santa Catalina del Monte, donde años más tarde, en 1798, el obispo Don Victoriano López Gonzalo erigió un palacio episcopal de verano, que por desgracia, fue destruido durante la Guerra Civil española en 1936<sup>16</sup>. Asimismo, libró una importante cantidad de dinero al Arcediano de Cartagena, Don Fabricio Riquelme, para la construcción del retablo mayor del Real Convento de San Francisco de Murcia, perdido, al igual que el palacio de verano, por avatares de la historia, en este caso debido a la desamortización de 1835<sup>17</sup>.

El espíritu contrarreformista de este prelado queda de manifiesto en el cumplimiento de las disposiciones tridentinas en cuanto a las obligaciones de los obispos en sus diócesis. El primer sínodo diocesano bajo su prelatura es convocado el mismo año que toma posesión de su cargo y la primera visita de la diócesis, la va

---

<sup>12</sup> Hoy día, dicho lugar correspondería a las calles de Aguadores y de Santa Teresa.

<sup>13</sup> Dicha disputa entre Carmelitas y Agustinos está recogida en FRUTOS BAEZA, J.: *Bosquejo histórico de Murcia y su Concejo*. Murcia, 1934, p. 102.

<sup>14</sup> Antigua mezquita y cementerio de Al-hariella junto al camino de Cartagena antes de llegar a la principal entrada de la antigua muralla. Hoy día, se encuentra la parroquia de Nuestra Señora del Carmen como testigo de lo que fue el antiguo convento carmelita.

<sup>15</sup> MELGARES GUERRERO, J.A.: *Caravaca y la Contrarreforma*. Murcia, 1965.

<sup>16</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Constituciones Sinodales...*, ob. cit., p. 36.

<sup>17</sup> La noticia de la aportación para el retablo está recogida en DIAZ CASSOU, P.: *Serie de los...*, ob. cit., p. 97. Asimismo, a la muerte del Arcediano, el guardián de San Francisco escribe al Cabildo para reclamar 1300 ducados de los 2000 que había dejado a su muerte Don Fabricio Riquelme. Parte de ese dinero era la donación referida del obispo Manrique. Sobre dicho pago ver NIETO FERNÁNDEZ, A.: *Los Franciscanos en Murcia. San Francisco, Colegio de la Purísima y Santa Catalina del Monte (Siglos XIV-XX)*. Murcia, 1996, p. 42.

a realizar en 1585<sup>18</sup>, aunque esta se realiza representado en Roma por el licenciado Ginés Gómez, canónigo magistral de la Colegiata de San Patricio de Lorca, debido a los problemas del prelado para desplazarse a la ciudad eterna<sup>19</sup>.

La labor del prelado no se limitó únicamente a las cuestiones relacionadas con la disciplina eclesiástica y el cumplimiento de la misma, sino que también se preocupó de temas más propios de entidades civiles como fue el encargo a su secretario Don Francisco de Quiroga para la confección de un padrón de todas las localidades de la diócesis, respondiendo claramente a una función puramente recaudatoria<sup>20</sup>.

Ya terminando su prelatura en la diócesis de Cartagena, va a presidir dos importantes acontecimientos religiosos. El primero de ellos tendrá lugar el 25 de febrero de 1588, cuando oficia el solemne traslado y colocación de las reliquias de San Esteban en el templo erigido por obispo Esteban de Almeyda, anexo al Colegio de la Compañía de Jesús en la ciudad, y de especial recuerdo para Don Gerónimo Manrique, de su etapa como Inquisidor y albacea testamentario de dicho obispo Almeyda<sup>21</sup>.

El 19 de noviembre de 1588, tendrá lugar el segundo hito con la canonización del lego franciscano, San Diego de Alcalá, de especial significación para el prelado por su estancia en la Universidad de Alcalá de Henares.

En 1590, estando el obispo Manrique de visita en la Chancillería de Valladolid, es nombrado obispo de Ávila y, un año después, Inquisidor General. Se traslada a Madrid donde murió el 1 de septiembre de 1595.

---

<sup>18</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas Ad Limina de la diócesis de Cartagena, 1589-1901*. Murcia, 2001, p. 22.

<sup>19</sup> La Visita del obispo Manrique a las diferentes localidades de la diócesis ha sido recogida por diversos cronistas locales como el caso de Lorca en CÁNOVAS COBEÑO, A.: *Historia de la ciudad del Lorca*. Murcia, 1890 o de Mula en SÁNCHEZ MAURANDI, A.: *Historia de Mula. Tomo II*. Murcia, 1956, p. 9.

<sup>20</sup> El encargo de dicho padrón por parte del obispo Manrique está reseñado en FRUTOS HIDALGO, S.: *El señorío de Alcantarilla*. Murcia, 1973, p. 168.

<sup>21</sup> ARNALDOS PÉREZ, M.: *Los jesuitas en el reino de Murcia*. Murcia, 1975.

#### 1.4.2.- D. Sancho Dávila Toledo (1591-1600)

Nacido en Alba de Tormes<sup>22</sup> el 9 de octubre de 1546, fue segundón del hijo del segundo Marqués de Velada, Don Sancho Dávila y Carrillo de Mendoza y Doña Juana Enríquez de Toledo y, como era costumbre en las familias nobles de la época, se vio abocado a buscar su futuro en la carrera religiosa.

Así, siendo aún un niño, comienza en Salamanca a adquirir los rudimentos gramaticales, para más tarde iniciarse en los estudios teológicos y obtener el grado de bachiller el 26 de abril de 1568. Durante este periodo de formación sobresale rápidamente por su innata capacidad intelectual, así como por sus dotes diplomáticas, que le permitirán a la postre solventar con competencia y eficacia cualquier asunto. El 10 de noviembre de 1568 es elegido Rector de la Universidad de Salamanca, cargo que volverá a desempeñar en otras tres ocasiones. Tras su primer paso por dicho rectorado, el 8 de junio de 1570, se le impone el birrete de Licenciado en Sagrada Teología en la capilla de Santa Catalina de la catedral salmantina, comenzando así su carrera eclesiástica.

Sin abandonar Salamanca, es nombrado canónigo de la catedral de Ávila y penitenciario. En tierras abulenses, recibirá órdenes menores de manos del prelado don Rodrigo Vázquez en la ermita de Nuestra Señora de la Concepción, en Hontiveros, el 15 de septiembre de 1570, y dos días después, diácono de la iglesia de San Cipriano. En Alba de Torres, va a fundar una polémica capellanía bajo los auspicios de sus tíos los duques de Alba, donde el mismo será beneficiado.

La relación de Sancho Dávila y la villa de Alba de Torres será crucial para convertirse en confesor de Santa Teresa de Jesús, ya que será allí, en el verano de 1981, donde conozca a la reformadora<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Si bien CANDEL CRESPO, F.: *Un obispo postridentino: don Sancho Dávila y Toledo (1546-1625)*. Ávila, 1968, p. 19, siguiendo a JIMENA JURADO, M.: *Anales de la Iglesia de Jaén*. Madrid, 1654, p. 504, sitúa el origen del obispo Dávila en Ávila, este error ha sido enmendado por los datos aportados por ESPERABÉ ARTEAGA, E.: *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca. Tomo II. La Universidad de Salamanca. Maestros y alumnos más distinguidos*. Salamanca, 1917, p. 20 que dice: "Nació en Alba de Tormes, según se dice repetidas veces en los libros de Claustros y de Licenciamientos". En cuanto a la fecha de su nacimiento, el propio Sancho Dávila se encargará de refrendarla en su testamento, donde se puede leer: "En Jarandilla a nueve días de Octubre del año mil y seiscientos veinticinco, día de san Dionisio en que nací en mil quinientos cuarenta y seys". Dicho documento íntegro puede leerse en Apéndice V del estudio de CANDEL CRESPO, F.: *Un obispo postridentino...*, ob. cit., pp. 133-138.

<sup>23</sup> La relación en Alba de Torres con Santa Teresa de Jesús marcó un hito en la vida de Sancho Dávila y su primer encuentro lo recuerda el prelado en el sermón que pronunció

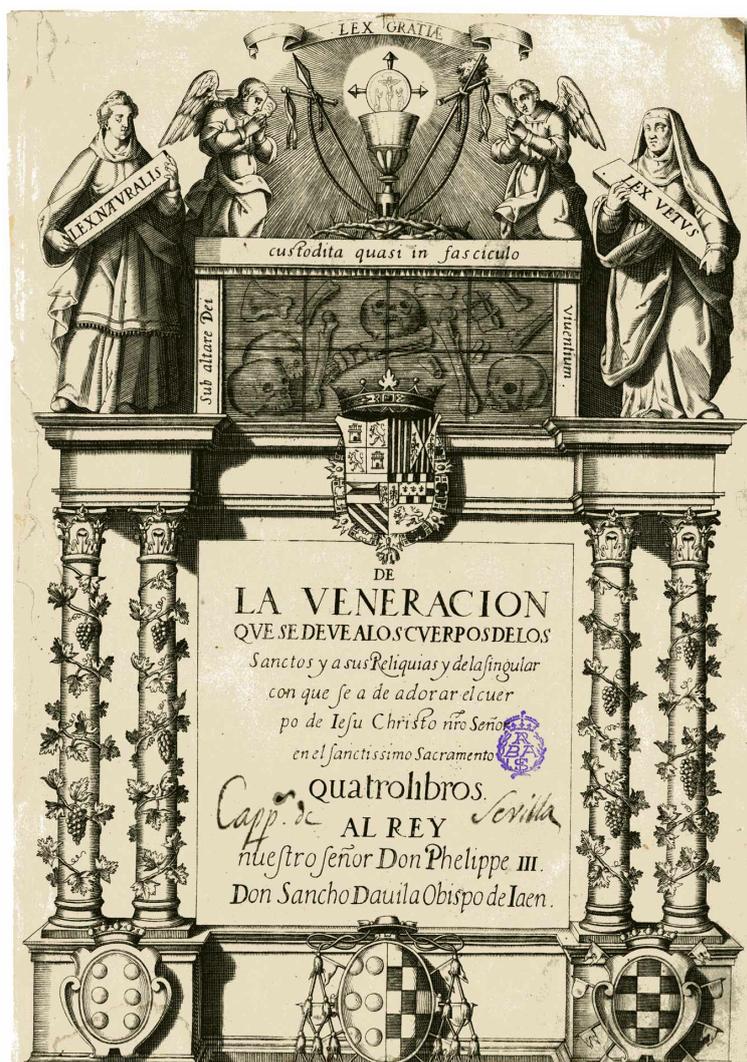


Ilustración 1. DÁVILA TOLEDO, S.: *De la veneración que se deve a los cuerpos de los Santos y a sus Reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Jesu Christo nuestro señor en el Sanctissimo Sacramento*. Madrid, 1611.

Tras su periplo en Ávila, es trasladado en 1582 como penitenciario a la Catedral de Coria donde llegó a ser deán, hasta que finalmente, el 20 de octubre 1591, su exitosa carrera eclesiástica se ve recompensada con su nombramiento como obispo de Cartagena.

con motivo de la beatificación de la santa diciendo: “[...] la Santa Madre vino a Alba el año 1581, que era yo ya sacerdote y quiso que fuese yo su confesor, y reconciliarse conmigo, y que le diese yo el Santísimo Sacramento todos los días que allí estuvo, que fueron parte de un verano, adonde comunicaba conmigo tan particularmente como si yo fuera de aquellos santos padres que al principio la confesaron [...]” fragmento recogido en SANZ HERMIDA, J.: “Un coleccionista de reliquias: Don Sancho Dávila y el estudio salmantino”. *Vía spiritus*, nº 8. Oporto, 2001, p. 63, extraído de JESÚS MARÍA, P. Fr. J.: *Sermón predicado por el obispo de Jaén don Sancho Dávila, en Sermones predicados en la Beatificación de la Madre Theresa de Jesús, Virgen, fundadora de la Reforma de los Descalços de N. S. del Carmen*. Madrid, 1615, fol. 198.

El episcopado de Sancho Dávila en la capital murciana se extenderá desde 1591 hasta 1600 y durante estos años su labor fue notable, destacando tres acciones que tienen un carácter puramente contrarreformista.

La primera acción importante que llevó a cabo como nuevo obispo de la diócesis, ya en 1592, fue acometer el cumplimiento de uno de los mandatos del Concilio de Trento en cuanto a las obligaciones de los obispos como fue la visita de la diócesis.

En ese mismo año de 1592, el 19 de agosto, comienza la construcción del Seminario de San Fulgencio<sup>24</sup>, contando incluso con la ayuda del Concejo con una aportación de 1.533 ducados, y para la que necesitó ampliar los solares llamados talleres del cabildo<sup>25</sup> comprando en 573 ducados la casa de los Andosillas, a la espalda de los talleres, frente al río<sup>26</sup>.

Si bien la primera acción se centró en una obligación conciliar como fue la visita de la diócesis y la segunda en la formación del clero con la construcción del Seminario de San Fulgencio, la tercera también va a estar dirigida a un aspecto fomentado por el concilio trentino como fue la importancia dada a la devoción de los santos, sobre todo a la promoción de los santos locales. De hecho, en la sesión XXV de dicho concilio celebrada el 3-4 de diciembre de 1563 se discute y aprueba un capítulo que lleva por título "*La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes*" donde se establece que:

*"[...] todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana [...]"* y para dicha devoción se le rinda la devoción debida a los cuerpos de dichos santos estableciendo que los fieles "*[...] deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han*

---

<sup>24</sup> Fue primer rector D. Juan Gómez, primer maestro de lengua y de filosofía el licenciado Camariño, y primeros colegiales o seminaristas internos, Pedro Hernández y Francisco Pérez, murcianos, y Nicolás Yañez Aznar, cartagenero.

<sup>25</sup> Dichos solares habían sido utilizados durante las obras de construcción y acondicionamientos posteriores del templo catedralicio en años anteriores.

<sup>26</sup> DIAZ CASSOU, P.: *Serie de los...*, ob. cit., p. 100.

*de resucitar a la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios a los hombres [...]*”.

A ello hay que sumar que el obispo Dávila, ya desde su más tierna infancia mostró inclinación a la devoción y culto de los santos cuerpos, y que la polémica que las reliquias habían suscitado entre los protestantes le llevó a escribir un libro en su defensa como queda meridianamente claro en el Prólogo de dicha obra intitulada *“De la veneración que se deve a los cuerpos de los Sanctos y a sus Reliquias”* publicada en Madrid en 1611, donde dice lo siguiente:

*“La materia deste libro es la veneración que a los cuerpos santos y reliquias de los santos se debe. Cuya importancia sola pudiera bastar por obligación de tratarla, y más considerando el estado en que oy está, por una parte, con la persecución de tantos hereges como se han levantado contra las santas reliquias, y, por otra, la poca decencia con que algunos católicos las tienen. Y aunque estas causas son de suyo tan poderosas, las ha esforçado en mí mucho más el afecto casi natural que siempre me ha inclinado a las reliquias de los santos y a su veneración. Reconózcala en mí desde la niñez, y con los años ha ydo creciendo, y más con la misericordia que Dios ha usado conmigo, dándome tantas reliquias, así de Christo nuestro Señor y de su Madre sanctíssima como de otros muchos santos que no parece posible el averlas juntado con sola diligencia humana [...]*”<sup>27</sup>.

Así, que conociendo la personalidad y el talante del prelado, no es de extrañar que otro de los aspectos más destacados de su gobierno fue la promoción de la entrada solemnísimamente de las reliquias de los santos patronos de la diócesis San Fulgencio y Santa Florentina en 1594 desde la villa de Berzocana (Plasencia) hasta su ubicación en la catedral de Murcia<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> DÁVILA TOLEDO, S.: *De la veneración que se deve a los cuerpos de los Sanctos y a sus Reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Jesu Christo nuestro señor en el Sanctíssimo Sacramento*. Madrid, 1611, p. 6.

<sup>28</sup> La actuación del obispo Dávila en el principal edificio de la diócesis será tratada con mayor minuciosidad en el capítulo dedicado a dicho templo.

Asimismo, cabe destacar la visita *ad limina* que realiza el prelado el mismo año del solemne traslado de las reliquias antes mencionadas<sup>29</sup>.

Durante el episcopado de Sancho Dávila fueron varias las obras de edificios religiosos que se comenzaron o las de acomodo y mejora de los ya existentes. Así, en 1595 fue finalizada la portada principal de la catedral, a falta de la coronación, y se consagra la iglesia de San Indalecio de Lorca<sup>30</sup>. En 1597, se funda otro seminario en Murcia dedicado a María Santísima de la Anunciada gracias a la donación testamentaria del abogado Dr. Cifuentes y cuya dirección fue otorgada a los padres jesuitas<sup>31</sup>. Un año después, a los padres de San Diego se les entrega la ermita de San Roque para que comience la construcción de su nuevo convento.

Al final de su prelatura en la Diócesis de Cartagena, enfermará del garrotillo<sup>32</sup>, lo que le obligará a abandonar en 1599 sus labores pastorales en este obispado, cuya impronta habrá dejado una honda huella.

En 1600, es trasladado a Jaén<sup>33</sup>, donde ejercerá su prelatura durante 15 años hasta su marcha al obispado de Sigüenza (1615-1622)<sup>34</sup>. En 1622 es elevado a la silla episcopal placentina, diócesis que competía en dignidad con los obispados metropolitanos.

El 9 de octubre de 1625 otorga testamento en Jarandilla<sup>35</sup>, y fallece el 5 de diciembre en Jaraicero, señorío de los obispos de Plasencia. Allí descansaron sus restos hasta su posterior traslado el 12 de marzo de 1648 a la capilla de san Vidal, hoy de san Rafael, de la Catedral de Ávila.

---

<sup>29</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas...*, ob. cit., p. 22.

<sup>30</sup> Tanto la fachada catedralicia como el templo lorquino van a tener el mismo destino, su desaparición. La primera es demolida en 1732 para la construcción del magnífico Imafrente que hoy preside la plaza del Cardenal Belluga y la iglesia de San Indalecio fue destruida.

<sup>31</sup> A mediados del siglo XVIII, el rey Fernando VI lo convierte en colegio real y los jesuitas colocan su escudo de armas en la fachada (DÍAZ CASSOU, P.: *Serie de...*, ob. cit., p. 101).

<sup>32</sup> *Garrotillo* es el nombre con que se identificaba antiguamente a la enfermedad hoy en día conocida como difteria y que se caracterizaba por la aparente inflamación de las mucosas respiratorias. Esta enfermedad era muy conocida desde la Edad Media en España.

<sup>33</sup> JIMENA JURADO, M.: *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén y anales eclesiásticas de este obispado*. Granada, 1991, p. 504.

<sup>34</sup> MINGUELLA Y ARNEDO, T.: *Historia de la Diócesis de Sigüenza y de sus Obispos*. Sigüenza, 1910, pp. 14-15.

<sup>35</sup> CANDEL CRESPO, F.: *Un obispo postridentino...*, ob. cit., p. 133-138.

#### 1.4.3.- D. Juan de Zúñiga (1601-1602)

Don Juan de Zúñiga nació en Madrigal (Cáceres) y vino a sustituir la importante figura de su predecesor en la diócesis con el inicio del nuevo siglo. Función para la que estaba muy preparado, ya que había sido inquisidor previamente en Valencia y en Toledo, al igual que Manrique de Lara. Con posterioridad, fue canónigo de la Catedral primada y luego alcanzó a ser nombrado catedrático de la Universidad de Salamanca, donde llevó a cabo una importante reforma<sup>36</sup>.

Con la marcha de Sancho Dávila a una diócesis de menor exigencia, es designado para ocupar la sede murciana en 1600, llegando a la ciudad un año después. Aunque su paso por la capital del Segura fue muy efímero, puesto que, al año siguiente, es nombrado para ocupar el alto cargo de Inquisidor General<sup>37</sup> y, poco después, le sumará el de Comisario General de la Cruzada.

De su efímero paso por Murcia, cabe destacar dos constituciones de la Colegiata de Lorca, que firmó en 24 de julio de 1601. También, su visita de la diócesis realizada durante ese mismo año<sup>38</sup>.

Don Juan de Zúñiga muere cinco años después, el 20 de Diciembre de 1606, con grandes honores en Valladolid.

#### 1.4.4.- D. Alonso Coloma y Sa (1602-1606)

Nació en Elda (Alicante) fruto del matrimonio entre Don Juan Coloma y Doña Isabel de Sa, primeros condes de dicha villa. Desde muy joven muestra gran interés por las letras y comienza sus estudios en Valencia con el famoso Lorenzo Malmireno, para posteriormente marchar a la Universidad de Salamanca<sup>39</sup>.

Sus grandes progresos en Teología le llevaron a obtener una beca en el Colegio de Cuenca y también a granjearse los favores de los nobles. Así, tras ser reformador de la Universidad de Valencia, obtuvo su primer puesto de relevancia en la Iglesia con su nombramiento como canónigo magistral de Sevilla, donde fue camarero del archiduque cardenal Alberto, futuro gobernador de Portugal. Gracias a esta relación, fue nombrado Inquisidor General del país luso.

---

<sup>36</sup> DIAZ CASSOU, P.: *Serie de...*, ob. cit., p. 103.

<sup>37</sup> CASCALES, F.: *Discursos históricos de la ciudad de Murcia y su reino*. Murcia, 1997, p. 520.

<sup>38</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas...*, ob. cit, p. 22.

<sup>39</sup> BOIX, V.: *Historia de la ciudad y reino de Valencia*. Valencia, 1845, p. 423.

Con su nombramiento como obispo de Barcelona, deja Portugal, y permanecerá en la Ciudad Condal hasta finales de 1602 que marchará a ocupar su nuevo destino, el obispado de Cartagena.

Su prelatura en la capital del Segura se caracterizó por su destacada labor como predicador y limosnero<sup>40</sup>. Asimismo, cabe destacar su aportación con 20 constituciones a la Colegiata de Lorca, la donación de una librería a los Carmelitas observantes de Murcia y su mediación positiva entre obispado y cabildo en el pleito con las monjas de San Antonio de Murcia sobre los diezmos.

También, hay que reseñar las fundación de dos nuevos conventos de franciscanos en la diócesis, uno en la villa de Hellín en 1604 y otro en la de Totana dos años después, así como la toma de posesión por parte de los franciscanos descalzos en Cartagena de sus instalaciones conventuales.

Este mismo año de 1606, se va a declarar una epidemia de peste en Murcia a la que obispo no pudo sobrevivir, muriendo el 20 de abril. Fue enterrado en la capilla del trascoro de la Catedral.

#### 1.4.5.- D. Francisco Martínez de Ceniceros (1607-1615)

Don Francisco Martínez fue natural de la villa de Ceniceros (Logroño) pero pronto se traslada a Alcalá de Henares donde fue colegial, catedrático de prima y rector del Colegio Mayor de la Madre de Dios de dicha localidad, donde logró gran fama como teólogo<sup>41</sup>. También demostró sus dotes políticas al apaciguar las discordias existentes en la universidad, conocidas como “de la guerrilla”<sup>42</sup>.

Dichas destrezas hicieron que el monarca Felipe II se fijara en él y lo nombraron en 1596 obispo de Canarias, tomando posesión de su nuevo cargo el 14 de abril de 1597. Obispado donde pudo demostrar su valor años después al enfrentarse a los invasores holandeses, al igual que su predecesor. Primeramente, poniendo a salvo tanto a las religiosas como los ornamentos al llevarlos tierra adentro y, posteriormente, armando a clero y seculares para enfrentarse al

---

<sup>40</sup> Uno de los sermones más recordados del obispo Coloma fue el predicado en el Convento de Santa Ana de Murcia, que versó sobre la intervención de Santa Ana, Santa Tecla y la Virgen María para sanar a una religiosa (DÍAZ CASSOU, P.: *Serie de...*, ob. cit., pp. 105-106).

<sup>41</sup> LOPEZ DE HARO, A.: *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España. Tomo I*. Madrid, 1622, p. 483.

<sup>42</sup> CÁMARA Y MURGA, C.: *Constituciones Sinodales del Obispado de la Gran Canaria y su Santa Iglesia con su primera fundación y traslación, vidas sumarias de sus Obispos y breve relación de todas las siete islas*. Madrid, 1634, p. 826.

invasor. Por desgracia, no pudo evitar la quema de su palacio, el convento de Santo Domingo, el monasterio de las Bernardas o la iglesia de los padres franciscanos<sup>43</sup>.

Tras su heroica intervención, y una vez expulsadas las tropas holandesas, comienza una muy provechosa y necesaria visita a su diócesis que logró finalizar antes de su traslado a su nueva diócesis de Cartagena en 1607, tomando posesión de la misma el 29 de enero de 1608.

Como obras representativas durante su prelatura en Murcia, cabe destacar el inicio del convento de las Clarisas de Caravaca en 1609, la fundación del convento del Corpus Christi de Agustinas descalzas en Almansa en el mismo año, el nuevo convento de franciscanos en Jorquera en 1611, la creación del hospital de los hermanos de San Juan de Dios en 1613 en Murcia y la llegada de la fundadoras de las agustinas a la capital del Segura en 1615. Ese mismo año visita el convento de las Justinianas de la Madre de Dios en la ciudad de Murcia y va a reformar sus Constituciones<sup>44</sup>.

En el templo catedralicio, su principal empresa fue la solemne entronización de los huesos de San Fulgencio y Santa Florentina, que habían sido traídos por el obispo Sancho Dávila y que se habían sido custodiados hasta ese momento en el humilde cajón en que habían sido trasladados. Para ello, se realiza un hermoso arcón de plata, que se ubica en la Capilla Mayor<sup>45</sup>.

El obispo Martínez también va a aportar personalmente diferentes cantidades monetarias para la reparación del Convento de la Trinidad y la escalera del Convento de San Francisco tras los daños de una riada, así como 600 ducados para realizar las andas de plata de la Virgen de la Arrixaca de la iglesia de los padres Agustinos.

También cabe destacar el cumplimiento del prelado en cuanto a la obligación de visitar la diócesis según determinó el Concilio de Trento. Así, durante

---

<sup>43</sup> VIERA Y CLAVIJO, J.: *Descripción de la Gomera*. Las Palmas, 2007, p. 224.

<sup>44</sup> CANDEL CRESPO, F.: "Don Francisco Martínez de Cenicero, Obispo de Canarias, Cartagena y Jaén". *Berceo*, nº 101. Logroño, 1981, pp. 23 y ss.

<sup>45</sup> El arca de reliquias a la que se hace alusión se perdió en un incendio posterior de la Catedral de Murcia y fue sustituida por la actual. Para saber más sobre ambas piezas ver PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia: una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos". *Verdolay*, nº 6. Murcia, 1994, pp. 153-159.

su episcopado va a realizar dos visitas, una en 1610 y otra en 1615, cumpliendo con la periodicidad exigida por los mandatos trentinos<sup>46</sup>.

En 1615 es promovido a la diócesis de Jaén, donde va a fallecer el 29 de noviembre de 1617.

#### 1.4.6.- D. Francisco Gamarra (1615-1616)

D. Francisco de Gamarra nació en la villa de Gamarra Mayor (Vitoria) en 1561, en el seno de una familia noble. Su hermano Esteban fue General de los Tercios españoles en Flandes<sup>47</sup>.

Estuvo en la Corte durante 16 años, donde desempeñó la labor de cura de palacio, ganándose la confianza del monarca Felipe III y convirtiéndose en su confesor. Gracias a ello fue nombrado obispo de la Diócesis de Cartagena el 5 de agosto de 1615, pero no llegó a visitar la capital murciana, pues de inmediato el 3 de agosto de 1616, va a tomar posesión de su nueva sede en Ávila.

Durante su efímera prelatura, el 14 de octubre de 1615 aconteció una terrible inundación que arruinó varios conventos y más de 600 casas en la ciudad de Murcia. Esto motivó, que el 25 de junio de 1616, las capuchinas se trasladarán de actual ubicación<sup>48</sup>.

Asimismo, el 29 de junio se funda el convento de agustinas que se trasladó desde su anterior emplazamiento junto a la ermita de San Ginés.

También el 10 de febrero de 1616 se mandó demoler la ermita de San Sebastián y se concedió a los agustinos licencia para construir la ermita de Jesús en su lugar.

El limitado tiempo de su prelatura cartaginensis hizo imposible llevar a cabo las funciones propias de su cargo. No así en la sede abulense, ya que al año siguiente de su toma de su posesión va a celebrar un sínodo diocesano, el 16 de abril de 1617<sup>49</sup>. Ocupará este cargo hasta su muerte en 1626.

---

<sup>46</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas...*, ob. cit., p. 22.

<sup>47</sup> BECERRO DE BENGOA, R.: *El romancero alavés*. San Sebastián, 1891, p. 227.

<sup>48</sup> DIAZ CASSOU, P.: *Serie de...*, ob. cit., p. 115.

<sup>49</sup> GAMARRA, F.: *Constituciones sinodales del obispado de Ávila*. Madrid, 1617.

Tras su muerte, sus restos fueron trasladados a su localidad natal vitoriana, donde hoy día descansan en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción<sup>50</sup>. Asimismo, en dicha población se conserva el palacio que este prelado mandó construir y que es uno de sus referentes patrimoniales.

#### 1.4.7.- D. Alonso Márquez de Prado (1616-1618)

Don Alonso nació en la villa de El Espinar (Segovia) en 1557, hijo de Don Alonso Márquez de Prado y de Doña Catalina González de Vivero, pertenecientes a la nobleza local y favorecidos por la corte<sup>51</sup>.

Va a iniciar sus estudios en Ávila y, de allí, se traslada a la Salamanca para continuar en la famosa universidad de esta ciudad, donde fue colegial de San Bartolomé, licenciándose en leyes y cánones.

Una vez finalizados sus estudios, su primer cargo dentro de la Iglesia fue el de doctoral en Cuenca hasta ser nombrado inquisidor de Barcelona. Gracias a su trabajo en la ciudad condal es elevado al cargo de fiscal y consejero del Consejo Supremo de la Inquisición.

En 1612, va a sustituir a Don Isidoro de Aliaga como obispo en la Diócesis de Tortosa<sup>52</sup>, al frente de la cual estará durante cuatro años hasta su traslado a Murcia. Así, el 17 de octubre de 1616, hace su entrada en la capital del Segura.

Durante su obispado, se empezó a construir el panteón del “plano” en la catedral, tras ser adjudicada la capilla del Corpus al canónigo D. Antonio Berastegui. En el futuro, una vez finalizado dicho panteón, se llevarán los huesos de

---

<sup>50</sup> Los restos del prelado descansan en la Capilla del Santo Cristo, obra que pertenece al estilo clasicista de influencia escurialense, cuya construcción se realiza en el segundo cuarto del siglo XVII, concretamente a partir de 1628. Es una pieza de gran valor artístico, que posee una excepcional cúpula a la romana, realizada con bloques de piedra. El exterior de la capilla muestra paramentos realizados en piedra de mampostería, utilizando sillares solamente en las esquinas; está rematada por una cornisa, también de piedra labrada, y la cubierta a una vertiente. Es uno de los conjuntos arquitectónicos más representativo de la época de Felipe III construido en territorio alavés. Fue edificada gracias al Don Francisco de Gamarra cuando este vivía en la Corte como cura de palacio, durante 16 años, y muy cerca de ella como obispo de Ávila (HOLGUERAS ARRANZ, R. y SANTOS PORRAS, I.J.: “Un modelo representativo del Barroco Clasicista en Álava. La capilla del Santo Cristo en Gamarra Mayor”. *Akobe*, nº 8. Victoria, 2010, p. 18).

<sup>51</sup> PADILLA ALTAMIRANO, A.L.: *Compendio del origen, antigüedad y nobleza de la familia y apellido de Márquez, con la noticia de los escudos de sus armas, y la de algunos linages, apellidos nobles destes reynos de España*. Sevilla, 1689, pp. 136-143.

<sup>52</sup> GARCÍA HINAREJOS, D.: “Martín García de Mendoza y la arquitectura del renacimiento en la diócesis de Tortosa (1581-1615)”. *Recerca*, nº 4. Castellón, 2000, p. 43.

los capitulares desde diferentes lugares del templo. Ese mismo año de 1617, entregó la iglesia de Santa María la Real y el Hospital de San Julián a los religiosos de San Juan de Dios, También, el 24 de febrero de 1618 comienza a construirse el Asilo de Arrepentidas bajo la advocación de la Magdalena en la calle Murcia, gracias al regidor D. Francisco Quirós<sup>53</sup>.

Su paso por Murcia también fue bastante efímero, ya que ese mismo año de 1618 es trasladado a Segovia para ocupar la sede episcopal de su diócesis natal<sup>54</sup>. En dicha diócesis enfermó llevando a cabo la visita de la misma<sup>55</sup>, muriendo el 7 de noviembre de 1621. Fue enterrado bajo los coros de la catedral segoviana<sup>56</sup>.

#### 1.4.8.- D. Fr. Antonio Trejo Paniagua (1618-1635)

Si se busca un referente para ilustrar lo que fue un obispo contrarreformista en las diócesis españolas durante el siglo XVII, y, más concretamente, en la diócesis de Cartagena, la figura elegida sin duda sería el obispo Trejo<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> DIAZ CASSOU, P.: *Serie de...*, ob. cit., p. 117.

<sup>54</sup> MARTÍNEZ DRAKE, L.: "Episcopologio de la Diócesis de Segovia noticias de los obispos de Segovia desde sus orígenes hasta nuestros días". *Estudios segovianos*, nº 97. Segovia, 1998, p. 247.

<sup>55</sup> El acontecimiento de la muerte del obispo es recogido por un contemporáneo de la época en COLMENARES, D.: *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Segovia, 1982, donde dice: "A nuestro obispo, visitando el obispado con intento de celebrar luego sínodo, sobrevino en Aguilafuente una aguda enfermedad: y volviendo a Segovia murió domingo siete de noviembre de este año 1621, final de nuestra Historia, en edad de sesenta y cuatro años. Sintió nuestra ciudad su muerte, como de hijo tan ilustre y prelado tan importante; y con solemne pompa fue sepultado en el templo Catedral, entre los coros, donde yace con este epitafio".

<sup>56</sup> GONZÁLEZ DÁVILA, G.: *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reinos de las dos Castillas*. Madrid, 1645, pp. 588-589.

<sup>57</sup> Son varios y muy completos los estudios realizados sobre la figura de Don Antonio de Trejo en la diócesis de Cartagena, destacando sobre todo SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C.: *Las obras artísticas del obispo Antonio de Trejo en la Catedral de Murcia (1623-1628)*, en tesis de licenciatura inédita, sustentada en la Universidad de Murcia en 1977. Murcia, 1977, p. 39; MIGUEL GONZÁLEZ, M.L.: "El problema de los conflictos jurisdiccionales (memorial de Antonio Trejo a Felipe IV)". *La Inquisición española: Nueva visión, nuevos horizontes*. Cuenca, 1980, pp. 83-88; LÓPEZ GARCÍA, M.T.: "El auge del dogma de la Inmaculada Concepción auspiciado por el franciscano fray Antonio de Trejo, obispo de Cartagena, y la implicación del concejo de Murcia, a principios del siglo XVII". *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte : actas del simposium*. El Escorial, 2005, pp. 119-138; LÓPEZ GARCÍA, M.T.: "El auge del Dogma de la Inmaculada Concepción, auspiciado por el franciscano Fray Antonio de Trejo". *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, nº 45. Murcia, 2008, pp. 179-186; NADAL INIESTA, J.: "Fray Antonio de Trejo el primer príncipe contrarreformista de la diócesis de Cartagena". Las Palmas de Gran Canarias, *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008*, 2009; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "Antonio de Trejo, obispo de



Ilustración 2. Escudo del obispo Fray Antonio de Trejo. Trascoro de la Catedral de Murcia (1628).

Fray Antonio de Trejo nació en Plasencia, hijo de D. Francisco Trejo de Monroy y doña Francisca de Sande Paniagua, de noble familia. Tuvo un hermano que llegó a ser cardenal, Don Gabriel Trejo Paniagua.

Estudió Teología y Artes en Salamanca, donde tomó el hábito de San Francisco en un convento de dicha ciudad. Fue guardián en los conventos de León y Toledo y Comisario General de Indias, cargo que le obligó a desplazarse a Madrid, donde intimó con Felipe III, amistad que le promocionó, primeramente, como Ministro General de la Observancia y, posteriormente, como Vicario General hasta que en mayo del año de 1618 fue presentado por el rey para la mitra de Cartagena, tomando posesión por poderes en septiembre. Visitó su nueva diócesis por primera vez en octubre, entrando en la capital en el 15 de mes.

---

Murcia ejemplo de personalidad contrarreformista". *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010, pp. 549-568.

Rápidamente se pone manos a la obra en su nuevo cargo. Así, al año siguiente, se ocupa de establecer en Tobarra un convento de observantes, el 28 de mayo de 1623 convoca su primer sínodo y, en noviembre de 1624, visita y adora la reliquia más importante de la diócesis, la Santísima Cruz de Caravaca.

Pero lo que se escondía en el nombramiento de Fray Antonio de Trejo como obispo iba más allá de la promoción a un amigo, en tanto que pretendía dotar al prelado de la suficiente autoridad para encargarle una empresa que preocupaba sobremanera al monarca español, la aprobación por parte del Vaticano del dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen. Por ello, en 1627, recibe una orden del rey y 8.000 ducados para que emprenda su embajada romana. Por desgracia, dicha embajada no obtuvo el resultado deseado, aunque el obispo no dejó la defensa del dogma como se podrá observar en sus distintas iniciativas artísticas, culminadas con el gran trascoro de la catedral murciana dedicado a la Inmaculada y que se concibió como su propia tumba.

Enérgico con los de abajo, lo fue también con los de arriba, y no le detuvieron respetos cuando se creyó en lo justo; de hecho, prendió y metió en la cárcel eclesiástica a varios particulares que le resistían malamente en el pleito llamado de los adjuntos; litigó con el Ayuntamiento de Murcia, sobre el diezmar de los secanos, así como con el corregidor y contra la Inquisición, poniéndolos a raya. Asimismo defendió valientemente la inmunidad de su clero en el punto de los tributos ante el Consejo Real, que discutió si le privaría de las temporalidades y le extrañaría del reino.

Dotará especialmente a la promoción de importantes empresas artísticas que llevó a la Catedral, el Palacio episcopal, y que puede ejemplificar el papel del obispo contrarreformista, aunque también atendió a la parroquia de San Miguel de Mula.

Como obispo, Trejo se ocupó principalmente en el templo donde se ubica su sede, es decir, la Catedral, a la que aplica los cambios necesarios propuestos por Trento. El obispo franciscano toma como una empresa personal las reformas en Santa María, poniéndolas como ejemplo para el resto de templos de su diócesis como muestra del espíritu reformador, reflejo de sus propias concepciones religiosas.

En resumen, Fray Antonio de Trejo fue un ejemplo palpable de la nueva Iglesia que surgió de Trento, convirtiéndose en auténtico príncipe de su diócesis. El obispo franciscano no limitó su actividad a reformar la Catedral, sino que extendió su preocupación hacia las parroquias, tanto adaptando las ya construidas a las nuevas directrices como a construir templos de nueva planta que ejemplificaran el espíritu contrarreformista. Siendo San Miguel de Mula el referente sobre el particular. Asimismo, no se limita a las obras eminentemente religiosas sino que se preocupa por dar la imagen de poder necesaria para su cargo, así reformará su residencia, el palacio episcopal, para que se adaptara a las nuevas necesidades.

De todas formas, el recuerdo de Trejo radica, sobre todo, en la mencionada identificación con la causa inmaculista. Más aún, adoptó el culto a la Inmaculada como una empresa personal que tenía que promocionar hasta las más altas cotas. En esta empresa, no estuvo solo, ya que dicho culto fue adquiriendo tal importancia hasta crear una dualidad mariana durante el siglo XVII, donde la Inmaculada y el Rosario se convirtieron en los estandartes del renacido y fortalecido culto a la Virgen.

Del mismo modo, su gran actividad reformadora en el diócesis no le impidió cumplir con las directrices marcadas por Trento respecto a las obligaciones de los obispos y sus funciones, más concretamente, en la obligatoriedad de realizar visitas de la misma con cierta periodicidad. Así, el obispo Trejo va a realizar hasta cuatro visitas en sus 16 años de prelatura, una menos de las debidas, pero tal falta no estuvo motivada por un objetivo prioritario para el reino de España, su embajada a Roma para la defensa del dogma de la Inmaculada<sup>58</sup>.

Murió el 21 de diciembre de 1635, a los 56 años de edad, en la ciudad de Murcia en cuya catedral fue enterrado.

#### *1.4.9.- D. Francisco Manso de Zúñiga y Sola (1635-1640)*

Don Francisco Manso nació en 1587 en la villa de Canillas de Río Tuerto (La Rioja), en hogar de una familia noble.

Realizó sus estudios como colegial en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid y al finalizar los mismos va a ocupar diversos cargos allí, como fue la cátedra de vísperas de cánones, rector, cancelario y arcediano hasta su traslado a Álava como

---

<sup>58</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas...*, ob. cit., p. 22.

provisor. Desde la capital alavesa pone rumbo a Granada para ocupar un puesto en el Consejo Superior de Indias. En tierras granadinas le llega su primer nombramiento como obispo de México, donde fue presentado el 12 de abril de 1629<sup>59</sup>.

Durante su episcopado allende los mares realizó una importante labor con la fundación de siete hospitales antes de la terrible inundación de 1634, un año antes de su traslado a la diócesis de Cartagena.

Toma posesión de su nuevo cargo en enero de 1636, donde tuvo que dirigir sus esfuerzos nuevamente a la caridad, ya que la capital del Segura fue golpeada en años sucesivos por una gran epidemia de peste en 1637 y una terrible plaga de langosta en 1638<sup>60</sup>.

En cuanto a las obras realizadas durante su episcopado, apenas destacar la colocación de un cuerpo de sillería de escasa calidad para sustituir las faltantes en el coro.

En 1640 es trasladado a Burgos, cuyo obispado va a encabezar hasta su fallecimiento en 1656<sup>61</sup>.

#### 1.4.10.- Don Mendo de Benavides (1641-1644)

Don Mendo de Benavides nació en la población de Santiesteban del Puerto en 1569, hijo natural de Don Diego IV de Benavides y de la Cueva, Conde de Santiesteban del Puerto, y casado con Doña Teresa Merino, sobrina del Cardenal Esteban Gabriel Merion, patriarca de las Indias Occidentales.

Se forma para tener una carrera dentro de la Iglesia y gracias a sus orígenes nobles es nombrado caballero de la Orden de Santiago. Comienza sus estudios en la Universidad de Salamanca para posteriormente continuarlos en el Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid, donde se licenció en Derecho Canónico.

En 1598 es nombrado Catedrático de Instituciones Civiles en la Universidad de Valladolid, actuando de Oidor en la misma Real Chancillería desde 1609 para, posteriormente, ocupar un lugar en el Consejo de las Órdenes.

---

<sup>59</sup> VIDAL GUITARTE IZQUIERDO, L.: *Episcopologio español: españoles obispos en España, América, Filipinas y otros países*. Roma, 1992.

<sup>60</sup> DIAZ CASSOU, P.: *Serie de...*, ob. cit., 126.

<sup>61</sup> RUIZ DE LOIZAGA ULIBARRI, S.: "Obispos de la provincia de Burgos (1500-1996)". *Estudios mirandeses: Anuario de la Fundación Cultural "Profesor Cantera Burgos"*, nº 16. Burgos, 1996, p. 45.

En 1617 comienza a desempeñar el cargo de oficial del Santo Oficio de la Inquisición en Córdoba, hasta 1625, año en el que pasa a ocupar el cargo de canciller del Reino de Granada.

Sus actitudes y las buenas relaciones de su familia le granjean el favor del rey Felipe IV que le otorgó la presidencia de la Real Chancillería de Granada y, a su vez, el priorato de Aroche.

Pero dichos cargos sólo fueron el prelude hasta poder obtener un obispado y su oportunidad le llegó el 12 de diciembre de 1633, día en el que toma posesión de su nuevo cargo como obispo de la diócesis de Segovia<sup>62</sup>, dignidad que ocupó hasta 1640, que es trasladado a la cátedra de Cartagena por bula dictada por Urbano VIII y dirigida a Felipe IV el 19 de noviembre de dicho año<sup>63</sup>.

Toma posesión de su nueva diócesis en 1641 y hay muy pocos datos referentes a su episcopado, ya que no se realizaron obras de significación y su actividad episcopal, debido todo ello a la situación que encuentra al arribar a su nueva diócesis arrasada por la gran epidemia de peste de que había sido objeto y cuyas secuelas todavía estaban latentes. Las consecuencias de dicha epidemia le hizo estar en la ciudad menos tiempo del que debería, delegando en exceso algunas de sus funciones en su vicario. Dicho vicario se tomó más atribuciones de las deseables y determinó una excomunión masiva que llevó a un gran malestar general por parte del pueblo que no fue aplacado hasta su destitución<sup>64</sup>.

Falleció en Cartagena el 17 de octubre de 1644, siendo sepultado en la capilla del trascoro de la Catedral de Murcia para ser trasladado posteriormente a la Colegiata de Castellar de Santisteban que él fundó y fue sepultado bajo el Altar Mayor<sup>65</sup>. En 1907, al hacer obras en el Altar Mayor de la Colegiata, se descubrió su cadáver y se celebraron solemnes exequias en sufragio de su alma.

---

<sup>62</sup> MARTÍNEZ DRAKE, L.: "Episcopologio de ..., ob. cit., p. 249.

<sup>63</sup> AGS, PR, Leg. 65, fol. 39, n.º catálogo 6034.

<sup>64</sup> Dicho acontecimiento queda relatado en la visita ad limina que realizará en 1652 el obispo Martínez Zarzosa (ASV, SCC, Leg. 193 A, fol. 132r.).

<sup>65</sup> GONZÁLEZ CARRAL, J.D.: *Castellar del Condado de Santisteban: datos geográficos e históricos*. Linares, 1967, p. 167.

#### 1.4.11.- Don Juan Vélez de Valdivieso (1645-1648)

Don Juan Vélez de Valdivieso es el primero de los obispos seicentistas que comenzaron su carrera eclesiástica en Murcia, donde estudió y tomó las órdenes llegando a ser lectoral en tiempo del insigne obispo Trejo.

Es nombrado obispo de Lugo<sup>66</sup> en 1636, donde realizará su labor episcopal hasta su traslado a la diócesis de Ávila cinco años después<sup>67</sup>. Allí ejercerá como prelado hasta que en bula de 21 de agosto de 1645 el papa Inocencio X lo nombra obispo de la diócesis de Cartagena en sustitución del obispo Benavides<sup>68</sup>, tomando posesión el 11 de diciembre.

A su llegada a la capital murciana se encuentra un panorama desolador, ya que pocos meses antes, el 20 de septiembre de ese mismo año se había producido una terrible inundación, que supuso grandes pérdidas de patrimonio inmobiliario en la ciudad; más aún, vino a sumarse a los ya de por sí difíciles momentos que la ciudad vivía tras las epidemias de peste y langosta acontecidos en años anteriores. Al mismo tiempo, el reino de Murcia estaba siendo acosado por los ataques de los bandoleros en los distintos caminos del mismo.

A todo lo relatado anteriormente, y como solía ser frecuente tras una inundación, el primer año de mandato del prelado se ve marcado por una terrible hambruna y, en 1647, la gran peste de Valencia va a diezmar definitivamente la capital de la diócesis<sup>69</sup>.

A pesar de todo ello, el obispo Vélez de Valdivieso no va a abandonar la ciudad lo que trajo consigo su propia muerte al contagiarse de la terrible enfermedad el 1 de julio de 1648.

Poco antes de la llegada del obispo a Murcia, el 27 de junio de 1645, se establecieron en la ciudad las capuchinas fundadas por Sor María Ángela Astorch<sup>70</sup>.

---

<sup>66</sup> LÓPEZ VALCÁRCEL, A.: "Obispos diocesanos de Lugo en toda la historia". *Lucensia: miscelánea de cultura e investigación*, nº 35. Lugo, 2007, p. 283.

<sup>67</sup> TELLO MARTÍNEZ, J.: *Catálogo sagrado de los obispos de Ávila (1788)*. Ávila, 2001, p. 163.

<sup>68</sup> AGS, PR, Leg. 65, fol. 44.

<sup>69</sup> Sobre la peste de Valencia ver BOLUDA PERUCHO, A., PONS ALÓS, V. y GALIANA CHACÓN, J.P.: *Las pestes de 1600 i 1648. El dietari de Josep Aznar i Francesc Sanç : estudi y edició*. Onteniente, 1995.

<sup>70</sup> La fundadora de las capuchinas Sor María Astorch arribó a la capital del Segura el 27 de junio de 1645 y, poco más de un año después, se estaba colocando el sacramento en su nuevo monasterio construido por Don Alejo Boixadors Lull.

Sobre la biografía de la beata María Ángela Astorch, véanse ASTORCH, M.A.: *Mi camino interior: Relatos autobiográficos. Cuentas de espíritu. Opúsculos espirituales. Cartas*.

Un año después, los agustinos toman posesión de la ermita de San Sebastián<sup>71</sup> como concesión del Concejo, que junto a la ermita de Nuestra Señora de la Arrixaca son el germen del futuro convento de San Agustín, a pesar de la quejas por parte de la Cofradía de San Sebastián, lo que será el inicio de un largo pleito que no se resolverá hasta 30 años después.

#### 1.4.12.- D. Diego Martínez de Zarzosa (1649-1655)

Don Diego Martínez de Zarzosa nació en Calahorra (Logroño) el 10 de Agosto de 1583, hijo primogénito de Don Diego Martínez de Zarzosa y Doña María Monte de Vergara<sup>72</sup>.

Se formó en leyes y derecho canónico en la insigne Universidad de Salamanca y fue colegial becario en el Colegio Mayor Santa Cruz de la misma ciudad. Comienza su carrera eclesiástica con el nombramiento de Provisor de León y, posteriormente, de Ávila con el obispo Gamarra. Poco después, el Cardenal de Spinola, a la sazón Arzobispo de Granada, lo nombra su Provisor y Gobernador de dicho arzobispado, hasta que en 1630 es promovido a Santiago de Compostela, donde obtuvo una canongía en dicha catedral<sup>73</sup>, acompañando a su mentor el Cardenal de Spinola. Las prebendas de dicho cardenal le llevaron más tarde a ser Arcediano de Lugo.

Años después, el 17 de Diciembre de 1642, fue propuesto por el rey Felipe IV para el obispado de Tuy, tomando posesión de su primera prelatuza el 15 de Mayo de 1644. Dicho obispado lo ocupará durante cinco años, hasta su traslado a una nueva sede episcopal<sup>74</sup>.

---

Madrid, 1985; IRIARTE, L.: *Beata María Ángela Astorch, Clarisa Capuchina (1592-1665) La mística del Breviario*. Valencia, 1982; ZEVALLOS, L.I.: *Vida y virtudes de la V. Madre Sor María Ángela Astorch*. Madrid, 1733. ZEVALLOS, L.I.: *Chronica del Observantísimo convento de Madres Capuchinas de la Exaltación del Santísimo sacramento en la ciudad de Murcia*. Madrid, 1736.

Además, sobre el convento ver DEL BAÑO MARTÍNEZ, F.: "El antiguo convento de Capuchinas de Murcia y la nueva fachada de Pedro Arnal". *La clausura femenina en España: actas del simposium: 1/4-IX-2004*. El Escorial, 2004, pp. 549-572.

<sup>71</sup> DIAZ CASSOU, P.: *Serie de...*, ob. cit., p. 131.

<sup>72</sup> GARCÍA DE LA LEÑA, C.: *Conversaciones históricas malagueñas: descanso VI*. Málaga, 1793, p. 158 y ss.

<sup>73</sup> FLOREZ, E.: *España sagrada. Teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España. Tomo 23*. Madrid, 2007, p. 78.

<sup>74</sup> Ibidem.



Ilustración 3. Obispo Diego Martínez de Zarzosa (1649 - 1655).

Así, el 1 de Marzo de 1649 fue promovido como Obispo de Cartagena, entrando en Murcia el 4 de junio de 1649. Encontró la ciudad invadida por la fiebre de las Maritatas, que sigue aún en el año 50, y vino a continuarse con la peste de Zaragoza de 1652<sup>75</sup>. A ello, hay que sumar que entre las dos epidemias acaeció en la capital una de las más terribles inundaciones que ha sufrido la ciudad, el 14 de octubre 1651, la tristemente célebre riada de San Calixto que va a arrasarse la urbe. Según las crónicas el río Segura registró la segunda mayor crecida de su historia con 1700 m<sup>3</sup>/s., lo que provocó que el agua se elevara “*media vara sobre las cajonería de la catedral, llegó hasta los pulpillos, y obispo y cabildo tuvieron que refugiarse en la torre; se hundieron del todo 1.000 casas; casi del todo, los conventos de la Trinidad, Carmen, Verónicas, San Antonio, San Agustín y Capuchinas cuyas monjas fueron sacadas a nado*”<sup>76</sup>.

Las desgracias que asolaron Murcia en los cuatro primeros años del obispado de Don Diego Martínez de Zarzosa tienen su punto negro final con otra gran avenida de agua en 1653, la riada de San Severo, aún más destructiva que la anterior, en la que fallecieron más de 250 personas, de una población ya de por sí muy mermada, y de las 6.000 casas que tenía la huerta tan sólo quedaron 2.000. Por tanto no es de extrañar la polémica intención del obispo de trasladar la capital de la sede diocesana a Cartagena, el lugar de su origen histórico, o a Albacete, bajo

<sup>75</sup> DIAZ CASSOU, P.: *Serie de...*, ob. cit., p. 133.

<sup>76</sup> Ibidem.

el pretexto de alejarla de la zona de epidemias que asolaban por entonces la comarca murciana. A pesar de ello, el obispo acudía a tan continuados males, y procuraba cumplir en todo y con todos sus deberes, pero el recuerdo de las abnegaciones de su antecesor, que falleció de peste junto a sus fieles murcianos, proyectaba una alargada sombra sobre el actual prelado, y el pueblo no le perdona su intención de tratar restituir la sede a Cartagena, o de establecerse en Albacete, huyendo de las epidemias y riadas de la capital.



Ilustración 4. Riada de San Calixto (1651).

En tiempo de este obispo, se trajo de Cuenca a Lorca la reliquia de San Julián (1651). También el prelado va a financiar personalmente con 2000 ducados el nuevo pavimento de mármol azul y blanco para el coro de la catedral.

A pesar de el poco cariño que le tuvo el pueblo de Murcia y sus enfrentamientos con el Deán y el Cabildo catedralicio<sup>77</sup>, hay que reconocer la labor

---

<sup>77</sup> El obispo Martínez de Zarzosa y su Provisor tuvieron un enfrentamiento con el Deán y el Cabildo de la Catedral de Murcia a causa de unos nombramientos de medios racioneros lo que llevó a la publicación de una defensa del prelado y su acólito (MALDONADO DE LEÓN, D.: *Defensa por la dignidad episcopal de Don Diego Martínez Zarzosa, Obispo de la Santa Iglesia de Cartagena, y por su prouisor. Con el Deán y Cabildo de la dicha Santa Iglesia.* Granada, 1655).

del prelado al volver a realizar una visita de la diócesis tras casi veinte años, desde 1633, en tiempos del obispo Trejo<sup>78</sup>.

Se sintió aliviado al ser propuesto como Obispo de Málaga por el papa Alejandro VII el 11 de Enero de 1656<sup>79</sup>, haciendo su entrada en esta ciudad el día 14 de Junio de 1656, añadiendo a su juramento de toma de posesión, el que defendería el misterio de la Inmaculada Concepción de María. Recién llegado a su nueva sede, una escuadra inglesa cañoneó la ciudad, sufriendo la catedral graves daños y solicitó al rey Felipe IV permiso para fortalecer la ciudad.

En la ciudad malagueña, como ya había hecho en sus obispados anteriores, persiguió de manera implacable todo tipo de hechicerías, adivinanzas, sortilegios y supersticiones. Fue un gran auxiliador de los menesterosos, privándose hasta de lo necesario y ayudó con donaciones a los Padres Jesuitas para mantener su labor educadora, a continuar las obras en la Catedral y a otras obras pías.

Es propuesto nuevamente, el 20 de marzo de 1658, para ocupar el obispado de Tuy, pero estando de visita pastoral, en el mes de Junio de 1658, en la Vicaría de Coín, se sintió mal y se agravó tanto que llegó a fallecer el día 24 de Junio, y fue enterrado en la Catedral dos días después<sup>80</sup>.

#### 1.4.13.- D. Andrés Bravo de Salamanca (1656-1661)

Don Andrés Brabo nació en la villa de Martín Muñoz de las Posadas (Segovia) en 1584, perteneciente a la noble familia de los Bravos<sup>81</sup>.

Recibió su formación académica en Salamanca y comienza su carrera eclesiástica gracias a su tío D. Fr. Mateo de Burgos, al que va a acompañar en 1606 a la diócesis de Sigüenza para ocupar su nuevo obispado y, donde él, será primero clérigo y después Canónigo de Sigüenza<sup>82</sup>.

Un año después, vuelve a la Universidad de Salamanca a finalizar sus estudios donde se convertirá en doctor en cánones por dicha universidad y, posteriormente, es promovido a abad de Santa Coloma. Desde 1625 hasta 1646 va

<sup>78</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas...*, ob. cit., p. 22.

<sup>79</sup> Bula del papa Alejandro VII a Felipe IV comunicándole que, vacante la diócesis de Málaga por fallecimiento del cardenal don Alfonso de la Cueva, había nombrado para ocuparla a don Diego Martínez Zarzosa, obispo de Cartagena (AGS, PR, Leg. 65, fol. 10).

<sup>80</sup> GARCÍA DE LA LEÑA, C.: *Conversaciones...*, ob. cit., p. 160.

<sup>81</sup> RENALES CARRASCA, J.: *Catalatto seguntino, Serie pontificia y annales diocesanos*. Madrid, 1781, p. 120.

<sup>82</sup> MINGUELLA Y ARNEDO, T.: *Historia de...*, ob. cit., p. 74.

a ocupar sucesivamente los cargos de inquisidor en Mallorca, Llerena, Barcelona y Zaragoza, hasta que, por último, es nombrado consejero del Tribunal de la Suprema.

Su gran hito en la carrera eclesiástica le llega el 3 de julio de 1656 cuando el rey Felipe IV lo presenta como nuevo obispo de Cartagena, tomando posesión de la silla episcopal el 26 de febrero de 1657.

Será conocido como *el pintor* porque hizo renovar todos los retratos de sus antecesores que estaban pintados en las paredes del salón principal del viejo palacio episcopal. Durante su episcopado, la catedral de Murcia recibió de la sede toledana un fragmento de la reliquia de Lignum crucis que San Luis había regalado a la arzobispal.

Asimismo, hay que destacar que, a pesar de su corta estancia en tierras murcianas, va a realizar una visita de la diócesis en 1659, siguiendo los preceptos trentinos<sup>83</sup>.

En 1661, es nombrado obispo de Sigüenza donde había comenzado su andadura religiosa con su tío. Es más, la preferencia del prelado por las tierras seguntinas no había decrecido y dos meses antes de ser promovido al obispado de dicha ciudad, le escribe una carta al Cabildo para solicitar su enterramiento en la capilla mayor de la Catedral<sup>84</sup>.

Tomó posesión de su nueva sede el 30 de junio de 1662 y hasta su muerte demostró su afán renovador, interviniendo activamente en las reformas y mejoras de los principales templos diocesanos, destacando el trascoro catedralicio de Nuestra Señora la Mayor encargado a Juan de Lobera y Pedro de Miranda<sup>85</sup> en 1666. Llama esto poderosamente la atención, ya que el obispo Bravo venía de una catedral como la de Murcia, donde el obispo Trejo había consagrado el trascoro a la Inmaculada Concepción de la Virgen pocos años antes. Esto responde, sin duda, a el

---

<sup>83</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas...*, ob. cit., p. 22.

<sup>84</sup> Dicha petición queda recogida de la siguiente forma: “[...] en el Cabildo del lunes 8 de agosto de 1661, el Sr. Dr. D. Andrés Manrique, Arcediano de Almazán, hizo relación como el Ilmo. Sr. D. Andrés Bravo, Obispo de Cartagena y Murcia, le había escrito que por el gran afecto que tenía a esta Iglesia deseaba enterrarse en ella, para tener después de muerto el socorro y abrigo de sus sacrificios. Y que deseaba saber en qué parte de la Capilla mayor le darán entierro y cuánto había de dar de limosna a la fábrica [...]” en MINGUELLA Y ARNEDO, T.: *Historia de...*, ob. cit., p. 77.

<sup>85</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P.: *La Catedral de Sigüenza: "La puesta en práctica de un Plan Director"*. Barcelona, 2006, p. 110.

espíritu contrarreformista de ensalzar la figura de la Virgen y para ello se eligen lugares muy significativos de las catedrales españolas como son los trascoros para dicha alabanza<sup>86</sup>.

Por desgracia, el prelado no pudo ver finalizada su obra más importante, ya que sólo se había finalizado el primer cuerpo cuando el 28 de agosto de 1668 fallece y es enterrado en la capilla del Santo Cristo<sup>87</sup>. Finalmente, la obra del trascoro es finalizada por sus sobrinos veinte años después y serán precisamente ellos los que allí quedarán enterrados<sup>88</sup>.

#### 1.4.14.- D. Juan Bravo Lasprilla (1662-1663)

Don Juan Bravo Lasprilla nació en Burgos y comienza sus estudios de Artes y Teología en la Universidad de Alcalá, pasando después a la Universidad de Santa Catalina en Burgo de Osma, de la que como había sucedido en Alcalá también fue rector. Fue canónigo magistral de la catedral de Burgos, de donde salió como becado en el Colegio Mayor del Arzobispo de la Universidad de Salamanca, en la que nuevamente llegó a ser rector y también catedrático de Durando.

Rechazó la administración del Real Hospital de Villafranca Montes de Oca y el obispado de Aquila en el reino de Nápoles, antes de ser nombrado obispo de Lugo en 1652<sup>89</sup>, sede que ocupará hasta que el 5 de noviembre de 1660 es promocionado al obispado de León, que ocuparía tan solo dos años<sup>90</sup>, ya que en

---

<sup>86</sup> Sobre la presencia de la Virgen en los trascoros de las catedrales españolas en el siglo XVII ver GRAEF, H.: *María. La mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona, 1968; MALE, E.: *El arte religioso de la contrarreforma*. Madrid, 2002; SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y barroco*. Madrid, 1981, pp. 195 y ss. y RIVAS CARMONA, J.: *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia, 1994, p. 112.

<sup>87</sup> Dicha capilla había sido comprada y reformada por el obispo tal y como queda reflejo: “[...] Deseó el Prelado dotar la Capilla del Santo Cristo del Trascoro y poner en ella tres capellanes y un sacristán. Su sobrino el canónigo D. Mateo Bravo lo hizo presente al Cabildo, añadiendo que el Sr. Obispo quería pagar a la fábrica lo valiese la Capilla, si el Cabildo accediese a ello. Orilladas varias dificultades y salvados los compromisos anteriores, se tasó la Capilla en tres mil ducados, cantidad que pareció exigua al Sr. Obispo, a cuya disposición quedó la referida Capilla, que luego le sirvió de enterramiento [...]” en MINGUELLA Y ARNEDO, T.: *Historia de...*, ob. cit., p. 81.

<sup>88</sup> MINGUELLA Y ARNEDO, T.: *Historia de...*, ob. cit., p. 84.

<sup>89</sup> RISCO, M.: *España Sagrada. Tomo XLI*. Madrid, 2010, pp. 221 y ss. y LÓPEZ VALCÁRCCEL, A.: “Obispos diocesanos...”, ob. cit., p. 284.

<sup>90</sup> POSADILLA, J.D.: *Episcopologio...*, ob. cit., pp. 192-193.

1662, por Bula de papa Alejandro VII a Felipe IV, el 18 de octubre se confirma su traslado a la diócesis de Cartagena a la que ya había optado siete años antes.

Llegó a su nueva sede en Murcia cuando todavía la ciudad sufría las consecuencias de la hambruna de 1661 y ocupó la sede un corto espacio de tiempo, siempre dedicado a sus devociones privadas como su amor a la Virgen, que ya había demostrado en sus diócesis precedentes con su especial atención a la Virgen de los Ojos Grandes y su cofradía en la catedral de Lugo<sup>91</sup>.

Falleció el 17 de agosto de 1663, siendo enterrado en el trascoro catedralicio. Si bien antes de su muerte, realiza el encargo a la Cofradía Marraja en Cartagena para que organizase y celebrara dos procesiones de Viernes Santo, la procesión de Jesús en el paso de la Amargura en la madrugada de ese día, y la del Desclavamiento y Entierro de Cristo en la noche. Son dos procesiones sencillas y en aquel tiempo diferentes a las actuales, pero en las que está presente, en una y otra, el argumento central de ambos cortejos con la figura del Nazareno y su Madre Dolorosa en la primera, y el Cristo Yacente velado y acompañado por la Soledad en la segunda.

#### 1.4.15.- D. Mateo de Segade Bugueiro (1663-1672)

Don Mateo Segade Bugueiro nació en el lugar de Trasigresias (Pontevedra) y fue bautizado en la parroquia de Sanromao da Retorta (Lugo) el 20 de octubre de 1605 por sus padres Don Mateo de Segade y Doña Ana Bugueiro.

Fue colegial mayor de Santa Cruz de Valladolid, donde obtuvo las licenciaturas de Filosofía y Teología, llegando a ser catedrático de Filosofía y de Prima de Teología en la universidad vallisoletana. Su primer cargo eclesiástico fue como canónigo magistral de Astorga; de allí pasa, también como magistral, a Toledo<sup>92</sup>.

El 19 de septiembre de 1655 es nombrado arzobispo de México<sup>93</sup>, donde fue un gran defensor de la jurisdicción eclesiástica. Ocupó el cargo durante siete años, hasta ser promocionado a la diócesis de Cádiz en 1662, aunque nunca tomó posesión de ella, ya que a los dos meses de su nombramiento gaditano fue

---

<sup>91</sup> RISCO, M.: *España Sagrada...*, ob. cit., pp. 222 y ss.

<sup>92</sup> RISCO, M.: *España Sagrada...*, ob. cit., pp. 161-162.

<sup>93</sup> ALCEDO, A.: *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales*, vol. III. Madrid, 1789, p. 179.

promovido a la vacante leonesa sustituyendo al obispo Bravo Lasprilla<sup>94</sup>. Va a ocupar la sede leonesa durante unos pocos meses, ya que va a sustituir nuevamente a su predecesor en León en la diócesis de Cartagena desde 1663 hasta su muerte el 26 de agosto de 1672, siendo enterrado en el trascoro catedralicio.

Durante su episcopado se establecieron los hermanos de San Juan de Dios en la Concepción de Lorca y los carmelitas descalzos en el convento de los Llanos de Albacete<sup>95</sup>.

En 1672, el río tiene vuelve a tener una avenida de importancia, llevándose la pared del río y parte del Malecón.

#### 1.4.16.- D. Francisco de Rojas (1673-1684)

Don Francisco de Rojas Artes, nacido en Valencia, hijo de Don Francisco de Rojas y Borja y Doña Teodora Artés de Albanell.

Se formó como colegial mayor del arzobispo en la Universidad de Salamanca, y siendo todavía colegial comienza como auditor de la Sacra Congregación de la Rota en el reino de Aragón, prosiguiendo con este cargo durante veinte años en Roma. En este tiempo va a recibir distintas canongías como el de arcediano mayor de Valencia.

El 8 de enero de 1653 es nombrado arzobispo de Tarragona y ocupará dicho cargo durante más de 10 años. Celebra varios sínodos diocesanos e incluso va a dictar unas constituciones provinciales en 1657<sup>96</sup>. Seis años después es trasladado a Ávila<sup>97</sup>, donde permanecerá otra década hasta ser nombrado por bula de Clemente X a Carlos II como nuevo obispo de Cartagena el 29 de mayo de 1673<sup>98</sup>.

Toma posesión de la sede murciana el 21 de octubre del mismo año y ocupará su cargo hasta su fallecimiento el 17 de julio de 1684, siendo enterrado en

---

<sup>94</sup> POSADILLA, J.D.: *Episcopologio...*, ob. cit., pp. 193-194.

<sup>95</sup> DIAZ CASSOU, P.: *Serie de...*, ob. cit., p. 142.

<sup>96</sup> FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: Una institución singular los concilios provinciales de Tarragona en la Edad Moderna. *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, n<sup>o</sup> 20. 2010, p. 5.

<sup>97</sup> TELLO MARTÍNEZ, J.: *Catálogo sagrado...*, ob. cit..

<sup>98</sup> AGS, PR, Leg. 65, fol. 81.

la iglesia de las agustinas de Murcia, de las que fue promotor fundamental en la construcción de su convento<sup>99</sup>.



Ilustración 5. Convento de las Agustinas de Murcia (1616)

Durante su episcopado fue un obispo emprendedor y gracias a su iniciativa se realizan diversas obras en iglesias y conventos de Murcia, como es el caso de la iglesia de San Miguel que comienza su remodelación en 1673 y es concluida siete años después, así como el ya comentado de las agustinas.

Durante su obispado se pone fin a la disputa entre agustinos y jesuitas por la propiedad de la ermita de San Sebastián y la construcción de la ermita de N.P. Jesús, inclinándose por los agustinos<sup>100</sup>. La predilección por la orden agustina también ya se había visto reflejada, como ya se ha dicho previamente, en el convento femenino para cuya construcción hizo una importante aportación económica y donde fue enterrado.

---

<sup>99</sup> Todavía se puede ver hoy día parte de la obra de ladrillos y mampostería de este momento en la parte del edificio que da a la calle de San Andrés.

<sup>100</sup> Firma la escritura el 2 de marzo de 1676 ante el notario Azcoytia (DIAZ CASSOU, P.: *Serie de...*, ob. cit., p. 146).

Se lleva el Santísimo al convento de carmelitas descalzos de Lietor (1679), al nuevo convento de carmelitas descalzos de Santa Teresa (1680) ubicado frente a la antigua puerta de Azoque y la calle del Mercado y al convento franciscano de San Joaquín (1681) en Cieza.

También se erige la parroquia de la Asunción de Pacheco y se reedifica la iglesia de la Consolación de Molina.

El 28 de agosto de 1672 se produce un gran terremoto en Murcia que derribó la mitad de la iglesia de San Pedro y, dos años después, otro seísmo más violento el día de San Agustín y sus sucesivas réplicas, con epicentro en Lorca, hace que se construya un templo dedicado a San Agustín en la capital lorquina.

El 27 de diciembre de 1684 se inaugura la ermita del Pilar promocionada por el corregidor Pueyo y junto a ella se erigirá también un hospital de pobres peregrinos.

También cabe destacar que el obispo Rojas va a retomar la obligación episcopal de realizar visitas a la diócesis después de diecisiete años sin realizarlas<sup>101</sup>. Así, en 1676, va a dar cumplida cuenta de dicha visita, si bien es cierto será la única visita que lleve a cabo en sus once años de prelatura.

#### 1.4.17.- D. Antonio Medina Chacón y Ponce de León (1685-1694)

Hijo de familia noble, Don Antonio Medina nació en Mayorga (Valladolid) y fue bautizado en la Iglesia de San Salvador de dicha localidad donde llegó a ser cura de la misma.

Obtuvo la beca del Colegio de Oviedo para estudiar en la Universidad de Salamanca donde llegó a ocupar la cátedra de Lógica, hasta que comienza sus andadura eclesiástica como penitenciario de la Catedral de Ávila y ganó por oposición la Prebenda Magistral.

En 1675 tiene la oportunidad de encabezar una diócesis y es nombrado obispo, gobernador y capitán general de Ceuta, puesto que desempeñará con gran diligencia hasta su promoción a la silla vacante de Lugo cinco años después<sup>102</sup>.

Tomó posesión de su nuevo cargo en septiembre de 1681 y durante sus cuatro años de episcopado se enfrentó en diferentes ocasiones al cabildo

---

<sup>101</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas...*, ob. cit., p. 22.

<sup>102</sup> RISCO, M.: *España Sagrada...*, ob. cit., p. 235.

catedralicio para acabar con ciertas costumbres contrarias a la buena práctica cristiana y para preservar el templo catedralicio<sup>103</sup>.

El 8 de noviembre de 1685 arriba a Murcia cuando la ciudad estaba siendo azotada por una epidemia de peste y una gran hambruna y permanecerá en ella hasta su fallecimiento el 20 de septiembre de 1694, siendo enterrado en las agustinas de la capital<sup>104</sup>. La elección del convento agustino para su eterno descanso está motivado por el aprecio del prelado por dicho templo y las monjas agustinas a las que realizó una generosa aportación para la construcción de dicho convento, dedicado a uno de los pilares contrarreformistas, el Santísimo Sacramento. Sin embargo, el obispo Medina no es el único prelado que ocupó la sede cartaginensis y que descansa junto a las monjas agustina, ya que su predecesor en dicha sede, el obispo Rojas también fue enterrado allí diez años antes y, en 1704, el obispo Fernández de Angulo también va a elegir dicho convento para ser inhumado.

Durante su obispado, además de sus prebendas hacia las monjas de San Agustín, cabe destacar la colocación del sagrario en el altar del convento de las Clarisas de Mula, que había sido terminado cinco años antes, así como la instalación de otro sagrario en el casi reconstruido convento de capuchinas de Murcia, tras las riadas en 1687.

Asimismo, se van a establecer los carmelitas descalzos en San Roque de Cartagena en 1690 y, un año después, comienza la construcción del emblemático convento de recoletos en San Ginés de la Jara y se emprende la reconstrucción de la ermita de San Antonio Abad gracias a las limosnas, tras su derrumbe en la trágica riada de San Calixto en 1651. También se constituye el colegio de la Purísima fundado por el abogado D. Francisco Ruiz de Alarcón.

En la catedral, se finaliza la cajonera colocando el cuerpo superior rematado con unos frentes tallados y decorados con bustos de apóstoles sobre dichos frentes. Esta obra fue realizada por el tallista murciano Pedro López Mesa en 1690.

---

<sup>103</sup> Cabe reseñar que prohibió la castración de un niño del coro de la catedral, como era costumbre para que no le cambiara la voz, en 1684, así como la prohibición ese mismo año de realizar tribunas en el templo para ser ocupadas por notables de la ciudad (RISCO, M.: *España Sagrada...*, ob. cit., p. 235).

<sup>104</sup> DIAZ CASSOU, P.: *Serie de...*, ob. cit., p. 150.

En cuanto a obras artísticas, el pintor Senén Vila hace entrega a los carmelitas descalzos de Murcia de dos cuadros de Santa Teresa para la iglesia de San Nicolás. Y como noticia de relevancia para el panorama artístico local, cabe reseñar la muerte del insigne pintor murciano Villacis el 8 de abril de 1694.

Pero la labor del prelado no se va a limitar a impulsar la fundación, construcción y rehabilitación de diferentes edificios religiosos de la diócesis, pues también va a asumir las obligaciones propias de un obispo. Así, tras dieciséis años sin llevarse a cabo una visita de la diócesis, en 1692, el obispo Medina encabeza una revisión pormenorizada de la misma<sup>105</sup>.

#### 1.4.18.- D. Martín Joaniz de Echalaz (1695)

Nació en seno de una familia noble en 1624, en la villa de Muruzábal (Navarra), y comenzó sus estudios en su villa natal hasta que se traslada a Pamplona para completar el grado de bachiller en cánones.

En 1650 se trasladó a la Universidad de Salamanca, donde va a estudiar en el Colegio de San Bartolomé y se licenció en cánones. Dos años más tarde le fue concedido el hábito de la Orden de Santiago y promovido a arcediano de la Catedral de Calahorra<sup>106</sup>.

Dedicó parte de su vida en servir varias cátedras hasta que el rey le concedió, en 1660, una plaza de oidor en la Real Audiencia de Sevilla, que desempeñó a lo largo de cinco años hasta ser trasladado al mismo cargo en la Real Audiencia de Granada, donde terminó siendo presidente. Puesto que también desempeñó años después en la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid. En 1686 el rey le concedió una plaza en el Consejo Real, y en 1690 le otorga el Marquesado de Zabalegui<sup>107</sup>.

Como recompensa a toda una vida al servicio del estado, el rey lo promociona como obispo para ocupar la sede vacante de la diócesis de Cartagena en 1695. Pero por desgracia, fue el obispo con el paso más efímero por la capital

---

<sup>105</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas...*, ob. cit., p. 23.

<sup>106</sup> MARQUÉS DE JAUREGUIZAR: "Una familia de hidalgos navarros". *Estudios a la Convención del Instituto Internacional de Genealogía y Heráldica con motivo de su XXV aniversario*. Madrid, 1979, p. 397.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

murciana, ya que llegó enfermo el 6 de noviembre de 1695 y fallece 11 días después, siendo enterrado en el trascoro catedralicio<sup>108</sup>.

#### 1.4.19.- D. Francisco Fernández de Angulo (1696-1704)

Nació en la villa de Milmarcos (Guadalajara), hijo de Don Juan Fernández de Angulo y Doña María de la Muela<sup>109</sup>.

Llevó a cabo su formación académica en el Colegio Mayor de Valladolid y, tras finalizarla, será doctoral de Osma y Toledo, para posteriormente ser canónigo de la catedral toledana.

Tomó posesión de su cargo como obispo de Cartagena el 31 de agosto de 1696 y entra en la capital el 8 de noviembre, llegando enfermo como su antecesor aunque en esta ocasión el prelado se va a recuperar.

Fue un obispo muy implicado en la construcción de nuevos templos y conventos y, sobre todo, por la adecentación y arreglos de los existentes. Así, su primera acción, una vez restablecida su salud, fue la de reconstruir el Colegio de la Purísima en 1697 que había sido gravemente dañado por las inundaciones.

Del mismo modo, abrió al culto en el monasterio e iglesia de la Luz, se dora a su costa el retablo del convento de capuchinas, se construye la parroquia de Alumbres, se inaugura la iglesia de capuchinos y el convento de mínimos de San Francisco de Paula en Alcantarilla. También erigió las ermitas de San Francisco Javier en el campo de Cartagena, San Fulgencio en Pozoestrecho y Santa Florentina en La Palma. Y destaca, la instalación definitiva de la iglesia y altar de la Santísima Cruz de Caravaca el 3 de mayo de 1703.

Durante su prelatura, concretamente en 1697, se comienza a pergeñar la construcción del Hospital de la Caridad de Cartagena, que era particularmente necesario en dicha ciudad<sup>110</sup>.

Asimismo, durante 1699, en el obispado de Fernández de Angulo se llevó a cabo la última visita del siglo XVII<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> DIAZ CASSOU, P.: *Serie de...*, ob. cit., p. 154.

<sup>109</sup> SÁNCHEZ MORENO, J.: "Tres bibliotecas episcopales (1670-1704)". *Murgetana*, nº 17. Murcia, 1961, p. 100.

<sup>110</sup> FERRÁNDIZ ARAUJO, C.: "El Hospital Real de la Caridad y su primitivo templo". *Arte y cultura en el primer centenario del Templo de la Caridad de Cartagena, 1893-1993*. Murcia, 1994, pp. 15-35.

<sup>111</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas...*, ob. cit., p. 23.



Ilustración 6. Iglesia de la Vera Cruz de Caravaca (1703)

Finalmente, el 22 de septiembre de 1704 falleció en el palacio de los Marqueses de Espinardo y, por expreso deseo del prelado, fue enterrado en el convento del Santísimo Sacramento de las agustinas, completando así la terna de obispos enterrados en dicho templo, junto al obispo Rojas y el obispo Medina.

\*\*\*

Con la muerte del obispo Fernández de Angulo se pone fin a la serie de prelados de Cartagena desde la finalización del Concilio de Trento hasta el siglo XVIII, ya que a este le sustituirá el insigne Cardenal Belluga, personaje que, como ya se ha argumentado previamente, marca el límite temporal de este estudio.

Durante dicho periodo, casi una veintena de obispos ocuparon la silla cartaginesa, con diversa fortuna, ya que, si bien es cierto que algunos estuvieron de paso y su corta estancia no les permitió llevar a cabo grandes obras ni tener importantes intervenciones, algunos de los obispos sí fueron referentes y modelos de lo que significó la contrarreforma a nivel episcopal, tal como demuestran los obispos Manrique de Lara, Sancho Dávila o Martínez Zarzosa. Si bien es cierto que,

la principal figura de este episcopado postridentino es Fr. Antonio de Trejo, como ya se ha comentado con anterioridad.

La contemplación de los sucesivos prelados con sus historias personales, sus carreras eclesíásticas y sus actuaciones ha demostrado el comportamiento de los típicos obispos de la Contrarreforma con una actividad que llevaba implícita la atención a los sínodos y las visitas pastorales como principales instrumentos de su ejercicio y de implantación contrarreformista, aunque valor semejante al respecto puede adjudicarse a la promoción de obras artísticas y arquitectónicas; por supuesto, en la catedral, su sede, pero igualmente en parroquias y conventos, por lo que tenían de significación pastoral y devocional.

## 1.2.- Sínodos.

El sínodo provincial, parafraseando a Juan XXIII, es *“la reunión del obispo con sus sacerdotes para estudiar los problemas de la vida espiritual, dar o restituir vigor a las leyes eclesíásticas, para extirpar los abusos, promover la vida cristiana, fomentar el culto público y la práctica religiosa”*<sup>112</sup>. Ciertamente, fue una importante cuestión tratada en el Concilio de Trento, que quedó plasmada en el Capítulo II de la parte destinada a Obispos y Cardenales y se estableció lo siguiente:

*“Celébrese de tres en tres años sínodo provincial, y todos los años diocesana. Quiénes son los que deben convocarlas, y quiénes asistir.*

*Restablézcanse los concilios provinciales donde quiera que se hayan omitido, con el fin de arreglar las costumbres, corregir los excesos, ajustar las controversias, y otros puntos permitidos por los sagrados cánones. Por esta razón no dejen los Metropolitanos de congregar sínodo en su provincia por sí mismos, o si se hallasen legítimamente impedidos, no lo omita el Obispo más antiguo de ella, a lo menos dentro de un año, contado desde el fin de este presente Concilio, y en lo sucesivo de tres en tres años por lo menos, después de la octava de la Pascua de Resurrección, o en otro tiempo más cómodo, según costumbre de la provincia: al cual estén absolutamente obligados a concurrir todos los Obispos y demás personas que por derecho, o por costumbre, deben asistir, a excepción de los que tengan que pasar el*

---

<sup>112</sup> ALDEA, Q., MARÍN, T. y VIVES, J.: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid, 1972, p. 2487.

*mar con inminente peligro. Ni en adelante se precisará a los Obispos de una misma provincia a compararse contra su voluntad, bajo el pretexto de cualquier costumbre que sea, en la iglesia Metropolitana. Además de esto, los Obispos que no están sujetos a Arzobispo alguno, elijan por una vez algún Metropolitano vecino, a cuyo concilio provincial deban asistir con los demás, y observen y hagan observar las cosas que en él se ordenaren. En todo lo demás queden salvas y en su integridad sus exenciones y privilegios. Celébrense también todos los años sínodos diocesanos, y deban asistir también a ellos todos los exentos, que deberían concurrir en caso de cesar sus exenciones, y no esten sujetos a capítulos generales. Y con todo, por razón de las parroquias, y otras iglesias seculares, aunque sean anexas, deban asistir al sínodo los que tienen el gobierno de ellas, sean los que fueren. Y si tanto los Metropolitanos, como los Obispos, y demás arriba mencionados, fuesen negligentes en la observancia de estas disposiciones, incurran en las penas establecidas por los sagrados cánones.”.*

Aunque, el sínodo diocesano, dentro del derecho eclesiástico, es el escalafón más bajo, no es impedimento para que, junto con los concilios provinciales, sea uno de los máximos exponentes del derecho particular del que gozaba la Iglesia y, por tanto, queda exento de la jurisdicción civil<sup>113</sup>. Aprovechando las advertencias realizadas en el Concilio de Trento, será utilizado por los prelados para afianzar su autoridad tanto eclesiástica dentro de los miembros de su diócesis como política frente a las autoridades públicas. Esto provocó una gran marea sinodal por las diferentes diócesis del mundo cristiano y son multitud los ejemplos de sínodos que se realizarán<sup>114</sup>. La península Ibérica no fue una excepción y son varios los textos todavía hoy conservados donde se recogen los diferentes sínodos que se llevaron a cabo en las diócesis españolas desde finales del siglo XVI y las centurias siguientes<sup>115</sup>.

---

<sup>113</sup> ORTUÑO MOLINA, J.: *Sínodo diocesano de Cartagena (1475)*. Murcia, 2002, p. 61.

<sup>114</sup> FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: *Felipe II y el clero secular. La aplicación del Concilio de Trento*. Madrid, 2000, p. 165.

<sup>115</sup> Una breve muestra de distintas publicaciones que versan sobre los diferentes sínodos celebrados en las diócesis españolas en las últimas décadas del siglo XVI y la centuria seicentista (periodo sobre el que versa esta tesis) son: PÉREZ-COCA SÁNCHEZ-MATAS, C.: *Sínodo placentino del obispo Noroña (1582)*. Tesina de Licenciatura, Badajoz, 1979; SASTRE SANTOS, E.: “Sobre el nuevo oficio de notario archivista establecido por el Sínodo de Córdoba en 1662”. *Estudios canónicos en homenaje al profesor Lamberto de Echevarría*, Salamanca, 1988, pp. 97-120; PAZOS, A.M.: “Aspectos de historia social en el Sínodo

Y, como no podía de otro modo, en la diócesis de Cartagena también se van a celebrar sínodos postrentinos, si bien ese auge sinodal no embargó tan violentamente la sede murciana. Desde la finalización del Concilio hasta el año 1583 sólo se reunieron en nueve ocasiones<sup>116</sup>. Si bien es cierto que en un principio se fue cumpliendo la recomendación conciliar de reunir un sínodo de forma anual, con el paso de los años fue disminuyendo el entusiasmo trentino, en gran parte por lo difícil y costoso de la organización de dichas reuniones. La celebración va a pasar de ser ordinaria a un evento extraordinario ya a finales del siglo XVII.

Aunque, que son abundantes los datos que hacen referencia a la celebración de dichos sínodos postridentinos, a la hora de conocer lo allí dispuesto, la tarea se complica, ya que los testimonios escritos son escasos debido al deteriorado estado de conservación o la desaparición de gran parte de los documentos del siglo XVII del Archivo de la Catedral de Murcia. Por fortuna, si ha llegado hasta nosotros el documento sobre el Sínodo celebrado en la Diócesis de Cartagena en 1583 bajo el

---

navarro de 1590". *Los Sínodos diocesanos del pueblo de Dios: actas del V Simposio de Teología Histórica*. Valencia, 1988, pp. 369-390; POLO RUBIO, J.J.: "El primer sínodo de la diócesis de Teruel (1579)". *Revista española de derecho canónico*, nº 116. Salamanca, 1984, pp. 363-370; MARTÍNEZ VALLS, J.: "El sínodo de 1600 en la diócesis de Orihuela". Alicante, *Anales de la Universidad de Alicante. Facultad de Derecho*, nº 8, 1993, pp. 133-152; FERNÁNDEZ ORTEGA, A.: "Festividades y conmemoraciones religiosas en la diócesis de Almería a partir del Sínodo diocesano de 1635". *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, nº 11. Granada 1980, pp. 99-110; PINGARRÓN-ESAÍN SECO, F.: "La arquitectura religiosa valentina del siglo XVII y las "advertencias", del Arzobispo Aliaga en su Sínodo de 1631". *Archivo de arte valenciano*, nº 73. Valencia, 1992, pp. 72-86; GÓMEZ AMEZCUA, L. y JARAMILLO CERVILLA, M.: "Un documento inédito sobre el Sínodo Diocesano de Guadix de 1622". *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, nº 19. Guadix, 2006, pp. 215-228; CALLADO ESTELA, E.: "El sínodo valentino de 1687". *Anales valentinos: revista de filosofía y teología*, nº 61. Valencia, 2005, p. 129; FUENTES CABALLERO, J.A.: *Concilios y Sínodos en la diócesis de Palencia. El Sínodo de D. Alvaro de Mendoza, Año 1582*. Palencia, 1980; GRANADO HIJELMO, I.: "El Sínodo diocesano del obispo Lepe estudio jurídico (Logroño, 1698)". *Cuadernos doctorales: derecho canónico, derecho eclesiástico del Estado*, nº. 24. Pamplona, 2011, pp. 11-92. Y dedicados a la diócesis de Cartagena, IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Constituciones Sinodales...*, ob. cit. y OLIVARES TEROL, M.J.: "Los sínodos del Obispado de Cartagena-Murcia (siglo XVI)". *Murgetana*, nº 116. Murcia, 2007, pp. 9-26.

<sup>116</sup> Estos sínodos se celebraron bajo el obispado de D. Gonzalo Arias Gallego (1566, 1567, 1568, 1569, 1570, 1571 y 1573) y el de D. Gómez Zapata (1578 y 1581) tal y como están recogidos y estudiados en OLIVARES TEROL, M.J.: *El cabildo de la catedral de Murcia en el siglo XVI. La escribanía y la audiencia episcopales*. Murcia, Tesis doctoral inédita, 1994, pp. 225-274.

obispado de D. Jerónimo Manrique de Lara<sup>117</sup>. Será precisamente dicho sínodo el que se va a tomar como muestra de lo que supusieron los distintos sínodos diocesanos postridentinos, ya que no hay que olvidar que de dichos conclaves van a surgir los textos jurídicos dirigidos a legislar la asamblea de los fieles y se plasmará la idea de comunidad de la Iglesia en lo referente a fe y disciplina<sup>118</sup>.

El sínodo celebrado por el obispo D. Jerónimo Manrique de Lara en 1583 se puede resumir según Irigoyen López y García Hourcade como *“un elemento de continuidad, en la medida en que recoge problemas y soluciones que pueden llegar a remontarse al siglo XVI”* y como *“un elemento de ruptura: en la forma, por el propio hecho de su publicación, y, más que cualquier otra cosa, por su estructura interna, totalmente distinta a la de cualquier colección sinodal anterior en Cartagena. En el fondo, por tomar como puntos de referencia los Concilios de Trento y Provincial Toledano de 1565, hecho que supuso que la herencia bajomedieval quedase un tanto diluida”*<sup>119</sup>.

Dicho sínodo diocesano va a recoger por escrito las disposiciones del Concilio de Trento en lo que afecta a la diócesis a la hora de elevar el poder del que disponen a partir de ese momento los preladados, así como la mejor preparación y las buenas costumbres que atañen a los clérigos, separándolos de la sociedad. El papel del párroco se va a ver fortalecido y su influencia sobre los feligreses se cumplirá con mayor intensidad. Todo ello va a dar como resultado un programa claro, conciso y coherente.

Si se profundiza un poco más en el sínodo y se hace un análisis pormenorizado de aquellos aspectos que pueden influir más directamente sobre las creaciones artísticas en sus diferentes campos, se pueden encontrar algunas alusiones a las realizaciones de obra arquitectónica, pictórica, escultórica, textil o de orfebrería.

Así, en cuando se trata el sacramento de la Eucaristía, se dice:

---

<sup>117</sup> El sínodo del obispo Manrique de Lara fue dado a conocer por el artículo de PASCUAL MARTÍNEZ, L.: “Entorno al sínodo murciano de don Jerónimo Manrique de Lara (1583)”. *Estudios románicos*, nº 6. Murcia, 1989, pp. 1735-1748. Posteriormente, ha sido estudiado con mayor detenimiento en IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Constituciones...*, ob. cit.

<sup>118</sup> GARCÍA GARCÍA, A.: “Concepto canónico de los sínodos diocesanos a través de la Historia”. Valencia, *Los sínodos diocesanos del pueblo de Dios*, 1988, p. 24.

<sup>119</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Constituciones...*, ob. cit., p. 76.

*“Mandamos, que en todas las Iglesias parroquiales haya custodia que esté fija en medio del altar en la cual esté el Santísimo Sacramento cerrado con su llave...”*<sup>120</sup>.

Esta disposición sinodal viene a corroborar la importancia que adquirieron los sacramentos en el Concilio de Trento y, más concretamente, la relevancia otorgada por la Iglesia Católica al sacramento de la Eucaristía. Así, el mandato sinodal de colocar el Santísimo Sacramento en una custodia en el altar mayor es una medida adoptada para darle un lugar de privilegio a dicho sacramento no sólo en la liturgia sino en el propio templo, a la vez que se intentaba preservar su máxima dignidad al colocarlo en un lugar seguro, a salvo de cualquier tipo de ataque impío.

Dichas medidas provocaron a su vez una transformación en los retablos de las iglesias para dar cabida a la custodia que albergará la Sagrada Forma y serán multitud las obras que se van a llevar a cabo en ese sentido en los altares que adornan las diferentes iglesias de la diócesis, tal y como se tratará posteriormente en el capítulo dedicado a la renovación del templo y sus retablos.

A continuación, en el capítulo intitulado “*DE IMAGINIBUS*” se recogen una serie de artículos destinados a la realización de retablos, las pinturas y las esculturas que adornan las distintas capillas de las iglesias, decretando lo siguiente:

*“Que no se pinten historias de santos ni retablos, sin que sean examinados por los Vicarios o Visitadores, y las apócrifas ó mal pintadas, las quiten.*

*Deseando apartar de la Iglesia todas las cosas que son causa ú ocasión de indevoción ó de otros inconvenientes que á las personas simples suelen causar errores, como son abusiones de pintura é indecencia de imágenes, estatuimos y mandamos, que ninguna Iglesia de este Obispado se pinten historias de santos en retablos, ni en otra parte alguna ó lugar, sin que primero sea hecho de ello relación a los Vicarios generales o Visitadores, para que vean y examinen, si conviene que se pinten así. Y mandamos a los dichos Visitadores que en las Iglesias y lugares píos que visitaren, vean y examinen*

---

<sup>120</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Constituciones...*, ob. cit., p. 163.

*bien las historias pintadas hasta aquí, y otras imágenes, y las que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas, las hagan quitar de los tales lugares, y poner en su lugar otras, como convenga a la educación de los fieles cristianos.*

*Que las imágenes de bulto que están en los altares, y las que se sacan en procesión, se adornen de propias vestiduras y no de profanas.*

*Otro si ordenamos y mandamos, que las imágenes de bulto así las que estuvieren en los altares, como otras que hay para sacar en procesión, las hagan aderezar los dichos Vicarios o Visitadores de propias vestiduras para aquel efecto, hechas decentemente, las cuales no pueden servir más á mujeres, ni para otros usos profanos, y cuando la Iglesia ó cofradía no tuviere aparejo para hacer las tales vestiduras y ornamentos, hagan hacer las dichas imágenes todas de bulto pintadas de tal manera que no tengan necesidad de vestiduras, y esto es lo que mas conviene.*

*Que las imágenes que se sacan en procesiones, no estén en casa privadas aunque sea para vestirlas.*

*Otro si estatuímos y ordenamos, que las imágenes que las imágenes que las cofradías y otras personas tienen para sacarlas en sus procesiones, no las lleve ninguno de los cofrades a su casa particular, ni a otra alguna aunque sea para vestirlas, sino que estén en las Iglesias ó ermitas donde la tal cofradía estuviere instituida y allí las tengan y vistan con el honor y decencia que se requiere, lo cual mandamos al mayordomo y a los otros cofrades que tienen cargo de ella...”<sup>121</sup>.*

La influencia que tuvieron las disposiciones emanadas del Concilio de Trento en las artes se hicieron patentes tras el final de dicho cónclave y no van a quedar a salvo de las mismas ni los grandes artistas pasados o futuros. Baste citar la controversia de los frescos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel y las modificaciones que se realizaron para adaptarlos a las nuevas normas de decencia y decoro exigidas por el papado<sup>122</sup>. Ya en España, una figura de la talla del pintor

<sup>121</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Constituciones...*, ob. cit., pp. 184-186.

<sup>122</sup> Para saber más sobre la controversia con la obra de la Sixtina ver MANCINI, G.C.: *Considerazioni sulla pittura*. Roma, 1957, p. 237 ó DE MAIO, R.: *Michelangelo e la Controriforma*. Roma, 1978, pp. 40 y ss.

cretense El Greco también tuvo sus disputas acerca de la decencia o la ortodoxia de la temática elegida en sus pinturas con el Cabildo de la Catedral de Toledo e incluso con el propio monarca Felipe II, que llegó a rechazar “*el martirio de San Mauricio*”<sup>123</sup>.

Todo este interés postridentino por la decoración de los templos está alentado por Carlo Borromeo, que, en 1577, en su libro *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae*<sup>124</sup> confecciona un tratado de cómo deben realizarse los nuevos templos y va a servir de piedra angular para los distintas normas y disposiciones que surgen en las diferentes diócesis y sus sínodos para regular la construcción de iglesias, así como la decoración interior. A partir de ese momento, se producirá un gran interés por parte de los preladados a la hora de determinar que papel iba a tener el arte dentro de la Iglesia y como debe estar supeditado a la instrucción doctrinal. En verdad, fue una cuestión que suscitó gran interés como también manifiestan los abundantes tratados sobre la aplicación de las directrices trentinas a las nobles artes tanto en el exterior como en España, donde Carducho, Pacheco, Jusepe Martínez ó Sigüenza<sup>125</sup> se verán influidos claramente por autores foráneos como Molano, Gilio, Dolce, Possevino ó el Cardenal Paleotti<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup> RODRÍGUEZ GARCÍA DE CEBALLOS, A.: “La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y la censura al Greco”. *Studies in the History of Art*, nº 13. Washington, 1984, pp. 153-158.

<sup>124</sup> BORROMEIO, C.: *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico*. México, 1985.

<sup>125</sup> Son muchos los estudios que han abordado la influencia de Trento y sus disposiciones en el arte español a través de los tratados de la época. Entre los más destacados cabe reseñar CAÑEDO ARGÜELLES, C.: “Las influencias de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII”. *Revista de Ideas Estéticas*, nº 127. Madrid, 1974, pp. 223-242; DE URMENETA, F.: “Directrices teológicas ante el arte sagrado y las teorías de Pacheco”. *Revista de Ideas Estéticas*, nº 73. Madrid, 1960, pp. 237-249 ó DE MAIO, R.: “Pacheco e la Controriforma spagnola”. *Il Vasari storiografico e artista*. Florencia, 1976, pp. 451 y ss.; BASSEGODA I HUGAS, B.: “Observaciones sobre el “Arte de la Pintura” de Francisco Pacheco como tratado de iconografía”. *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 2, nº 3, 1989, pp. 185-196; MARÍA ELENA MANRIQUE ARA, M.E.: “Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura”, de Jusepe Martínez (1600-1682)”. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 18. Zaragoza, 2003, pp. 706-711; VIRGINIA SANZ, M.M.: “La teoría del arte del pintor Jusepe Martínez”. *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 427. Madrid, 1986, pp. 83-100; CALVO SERRALLER, F.: “La doctrina artística de Carducho entre el manierismo y el barroco. La teoría de la restitución.”. *Tercer Congreso Español de Historia del Arte*. Sevilla, 1980, p. 74.

<sup>126</sup> Sobre los tratados de estos autores ver D'HAINAU-ZVENY, B.: “Le Traite des saintes images de Jean Molanus (1570). A propos d'une edition recente”. *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 76, nº 4. Bruselas, 1998, pp. 1071-1074; GILIO, G.A.: *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi degli pittori circa l'istorie*. Camerino, 1564; ARROYO ESTEBAN, S.: “Hacia el *Dialogo della pittura*. Lodovico Dolce y sus *Lettere di diversi*”. *Anales*

Dichas disposiciones van a provocar una renovación en la obra artística destinada a las parroquias, ermitas y los conventos de la diócesis, al mismo tiempo que se llevará un control más exhaustivo de las nuevas obras. Este interés del obispo por asegurar que las obras artísticas sigan con las directrices de la Iglesia no es algo exclusivo de la Diócesis de Cartagena, sino que dicha preocupación por el ornato de los templos se va a hacer patente en los diferentes sínodos españoles en mayor o menor grado, e incluso se van a publicar las directrices a seguir por los artistas a la hora de realizar obra religiosa.

Por último, la sección titulada “*DE ECCLESIS AEDIFICANDIS*” recoge diferentes capítulos referentes a la fabricación de los distintos edificios religiosos y como estos no deben ser comenzados sin la licencia del obispo. Del mismo modo, se especifica que los maestros a los que se les adjudiquen las obras deben finalizarlas y no delegar en otros. También, hay un artículo dedicado a la reparación de las iglesias y ermitas que se están despoblando y como deben llevarse a cabo dichas reparaciones<sup>127</sup>.

Esta última sección dedicada a las artes, al igual que sucede con las anteriores, también va a tener una gran repercusión en las obras posteriores al sínodo. Y, como ya se ha comentado con la obra de Carlo Borromeo, el aspecto arquitectónico de los templos va a ser objeto de interés de los prelados en mayor o menor medida, quedando de manifiesto tal interés en las referencias que a dicho aspecto se reflejan en las memorias de los diferentes sínodos, dando lugar en algunos casos a la edición de las directrices a seguir para la construcción o el reparo de los templos en una diócesis determinada. Este es el caso del obispo valenciano Isidoro Aliaga que en el sínodo diocesano de 1631 va a dictaminar sus “*Advertencias para los edificios y fábricas de los templos*” que es un compendio pormenorizado de las directrices a seguir por los arquitectos a la hora de llevar a cabo la obra nueva o restauración de un templo<sup>128</sup>.

Para finalizar con el sínodo del obispo Manrique de Lara, un último apunte en referencia a la importancia de la celebración de los sínodos diocesanos con

---

*de historia del arte*, nº 19. Madrid, 2009, pp. 157-180; GARCÍA GARCÍA, E. y MIGUEL ALONSO, A.: “El examen de Ingenios de Huarte de San Juan en la Bibliotheca Selecta de Antonio Possevino”. *Revista de historia de la psicología*, vol. 24, nº 3-4. Valencia, 2003, pp. 387-396; PALEOTTI, G.: *Discorso intorno alle imagine sacre et profane*. Roma, 1582.

<sup>127</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Constituciones...*, ob. cit., pp. 342-348.

<sup>128</sup> PINGARRON SECO, F.: *Las Advertencias...*, ob. cit.

mayor frecuencia. Como ya se ha comentado con anterioridad, en los años inmediatamente posteriores a la clausura del Concilio de Trento se llevó con extrema rigidez las disposiciones allí promulgadas que solicitaban la celebración anual de dichos sínodos, pero esto sólo se dio durante los seis primeros años y posteriormente se fueron espaciándose cada vez más por el coste económico y las dificultades organizativas de la celebración de los mismos. En un intento de paliar esta situación por parte del nuevo prelado, Manrique de Lara dice en el capítulo I de la sección intitulada “*DE SYNODO*”:

*“[...] Aunque por el santo Concilio Tridentino está ordenado que el concilio sinodal se celebre la primera semana después de la Pascua de Resurrección, dice que esto se haga salvo si por razón de la provincia no pareciere otro tiempo mas conveniente, y porque en esta ha parecido muchas razones que se mude con acuerdo, y parecer del Santo Synodo, ordenamos, que se celebre el Synodo cada año el primer jueves después del primer domingo de el mes de Octubre, porque es tiempo mas templado, y de menos ocupación para venir a el los que son obligados.”<sup>129</sup>.*

Se puede decir que el sínodo diocesano como instrumento legislador del prelado para su diócesis fue utilizado como una útil herramienta para controlar de una manera más eficaz su territorio, aunque no llegó a alcanzar, al igual que sucedió con los sínodos provinciales, la importancia que pretendía otorgarle el Concilio de Trento ante las mencionadas dificultades organizativas y económicas para su realización de forma anual en el caso del diocesano y trianual en el caso del provincial.

---

<sup>129</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Constituciones...*, ob. cit., p. 415.

### 1.3.- Visitas.

Las visitas de los obispos a sus diócesis fue un punto tratado detenidamente en el concilio trentino<sup>130</sup>; de hecho, en el Capítulo III de la sección dedicada a obispos y cardenales titulada “*Cómo han de hacer los Obispos la visita*” se especifica claramente como deben hacerse las visitas, quienes deben hacerlas, cuando hacerlas y con que frecuencia hay que realizarlas<sup>131</sup>. El objeto principal de estas visitas era introducir la doctrina sana y católica, y sobre todo, la lucha contra las herejías gracias a la promoción de las buenas costumbres con exhortaciones y consejos sobre la religión, la paz y la inocencia. Y para que esto se logre, el Concilio insta a que los prelados realicen las visitas de forma minuciosa, pero sin demorarse en exceso, al mismo tiempo que deben procurar que dichas visitas no sean costosas o molestas para los miembros de la diócesis, así como deben evitar recibir ningún tipo de regalo, a excepción de los derechos de legados píos. Los obispos también cuidarán de que las rentas de las fábricas se inviertan en usos necesarios y útiles a la Iglesia y no en otros objetivos.

---

<sup>130</sup> SAVIGNAC, J.P.: *La Iglesia de la Edad Moderna*. Madrid, 1989, pp. 60-62 y CARRANZA DE MIRANDA, Fr. B.: *Controversia sobre la necesaria residencia personal de los obispos*. Madrid, 1994, pp. 10-16, entre otros autores exponen que fueron necesarias diferentes sesiones para especificar la residencia de los obispos, así como sus obligaciones cuando toman posesión del obispado. Estas normas se dictaminaron en la tercera fase del Concilio, que abarcó desde mayo de 1551 a abril de 1552 y en las últimas sesiones de enero de 1562 a diciembre de 1563.

<sup>131</sup> “*Si los Patriarcas, Primados, Metropolitanos y Obispos no pudiesen visitar por sí mismos, o por su Vicario general, o Visitador en caso de estar legítimamente impedidos, todos los años toda su propia diócesis por su grande extensión; no dejen a lo menos de visitar la mayor parte, de suerte que se complete toda la visita por sí, o por sus Visitadores en dos años. Mas no visiten los Metropolitanos, aun después de haber recorrido enteramente su propia diócesis, las iglesias catedrales, ni las diócesis de sus comprovinciales, a no haber tomado el concilio provincial conocimiento de la causa, y dado su aprobación. Los Arcedianos, Deanes y otros inferiores deban en adelante hacer por sí mismos la visita llevando un notario, con consentimiento del Obispo, y sólo en aquellas iglesias en que hasta ahora han tenido legítima costumbre de hacerla. Igualmente los Visitadores que depute el Cabildo, donde este goce del derecho de visita, han de tener primero la aprobación del Obispo; pero no por esto el Obispo, o impedido este, su Visitador, quedarán excluidos de visitar por sí solos las mismas iglesias; y los mismos Arcedianos, u otros inferiores estén obligados a darle cuenta de la visita que hayan hecho, dentro de un mes, y presentarle las deposiciones de los testigos, y todo lo actuado; sin que obsten en contrario costumbre alguna, aunque sea inmemorial, exenciones, ni privilegios, cualesquiera que sean.*”

Asimismo, el obispo va a recibir en el concilio trentino mayor autoridad para asegurar la correcta realización de la visita y los dota de elementos sancionadores para ayudarlos en su función en el capítulo X<sup>132</sup>.

Esta medida fue acatada rápidamente por los obispos y, como estableció el Concilio, las visitas se hicieron más frecuentes que en siglos anteriores, de hecho en un principio se llevaban a cabo con la periodicidad que se recomendaba en la directrices trentinas, aunque poco a poco dicha temporalidad se fue dilatando debido a la imposibilidad de visitar la completamente diócesis en el periodo de los cuatro años, por la escasa permanencia en el sede y, también, a cierto debilitamiento del impulso postconciliar con el paso de los años<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> “Para que los Obispos puedan más oportunamente contener en su deber y subordinación el pueblo que gobiernan; tengan derecho y potestad, aun como delegados de la Sede Apostólica, de ordenar, moderar, castigar y ejecutar, según los estatutos canónicos, cuanto les pareciere necesario según su prudencia, en orden a la enmienda de sus súbditos, y a la utilidad de su diócesis, en todas las cosas pertenecientes a la visita, y a la corrección de costumbres. Ni en las materias en que se trata de la visita, o de dicha corrección, impida, o suspenda de modo alguno la ejecución de todo cuanto mandaren, decretaren, o juzgaren los Obispos, exención ninguna, inhibición, apelación, o querrela, aunque se interponga para ante la Sede Apostólica”.

<sup>133</sup> Sobre las visitas de los obispos en las diferentes sedes españolas se puede obtener más información en CÁRCEL ORTÍ, M.M.: “Las visitas ad limina”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, nº 58. Castellón, 1982, pp. 693-711; DE MIGUEL MORA, C.: “Las relaciones sobre el estado de la Archidiócesis de Granada”. *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, nº 8. Granada, 1997, pp. 331-359; LÓPEZ MUÑOZ, M.L.: “La diócesis de Granada en la visita ad limina de 1685”. *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, nº 20. Granada, 1992, pp. 361-386; POLO RUBIO, J.J.: “La visita pastoral del obispo Pedro Jaime a la Diócesis de Albarracín (1598-1599)”. *Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, nº 77-78. Teruel, 1987, pp. 237-260; SUTIL PÉREZ, J.M.: “Los autos de visita del obispo y las costumbres populares”. Sevilla, *Memoria ecclesiae*, nº 15, 1999, pp. 375-386; MIGUEL GARCÍA, I.: “El obispo y la práctica de la visita pastoral en el marco de la teología reformista”. *Memoria ecclesiae*, nº 14. Sevilla, 1999, pp. 347-404; CRESPO LÓPEZ-URRUTIA, G.: “Inventario de papel manuscrito sobre la visita a la Catedral y corrección del Cabildo de Oviedo por parte del Obispo (Siglo XVI-XVII)”. *Memoria ecclesiae*, nº 15. Sevilla, 1999, pp. 647-658; CÁRCEL ORTÍ, M.M.: “Visita pastoral y tonsura en la diócesis de Valencia (1526-1527)”. *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 60-61. Valencia, 2011, pp. 105-130; IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: “Aplicaciones Tridentinas la Visita del obispo Sancho Dávila al cabildo de la catedral de Murcia (1592)”. *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, nº 22. Murcia, 2002, pp. 11-22; MÉNDEZ VENEGAS, E.: “Arte en la Colegiata de Zafra, según datos de la visita apostólica de 1652 y posteriores”. *Memoria ecclesiae*, nº 16. Barcelona, 2000 pp. 277-290; PUEYO COLOMINA, P.: “Propuesta metodológica para el estudio de la visita pastoral”. *Memoria ecclesiae*, nº 14. Sevilla, 1999, pp. 479-542; MARTÍN RIEGO, M.: “La visita pastoral de las parroquias”. *Memoria ecclesiae*, nº 14. Sevilla, 1999, pp. 157-203; ROSELLÓ LLITERAS, J.: “Censo de registros de visita pastoral Diócesis de Mallorca”. *Memoria ecclesiae*, nº 15. Sevilla, 1999, pp. 295-339.

Los documentos referentes a las visitas pastorales en la diócesis de Cartagena no han sido conservados excepto la llevada a cabo por el obispo Sancho Dávila en 1582<sup>134</sup>. Por tanto, para conocer las visitas pastorales realizadas por los prelados cartageneros desde 1582 hasta 1704 hay que tomar como referencia las Visitas “*ad limina*”, que si bien estas rendían cuentas del estado de la Diócesis ante el Vaticano, estaban basadas en las visitas pastorales realizadas previamente. Así, si nos basamos en la información recopilada por los doctores Irigoyen López y García Hourcade referente a dichas Visitas “*ad limina*”<sup>135</sup> de la diócesis de Cartagena<sup>136</sup>, en el referido periodo, sólo 15 fueron las visitas realizadas de las 30 que se tendrían que haber producido, es decir, un cincuenta por ciento. Pero si se atiende al número de prelados que pasó por la sede murciana, el porcentaje aumenta a favor de los obispos que cumplieron con las recomendaciones conciliares. Así, once de los diecinueve obispos que ocuparon la sede murciana llevaron a cabo al menos una visita, algunos de ellos realizaron dos e incluso tres, de la diócesis durante su obispado<sup>137</sup>. En cuanto, a los prelados que no cumplieron con los dictámenes en ninguna ocasión durante su estancia en Murcia, esto se debió en ocasiones a su corta estancia en dicha diócesis, a las dificultades que pasaba la provincia debido a pestes, epidemias o riadas, al enfrentamiento entre el cabildo y el concejo o a la conflictiva personalidad del prelado<sup>138</sup>.

---

<sup>134</sup> GARCÍA PÉREZ, F. J.: *Visita del obispo Sancho Dávila a la Catedral de Murcia. Año 1592*. Murcia, 2000.

<sup>135</sup> El 20 de diciembre de 1585, el Papa Sixto V promulga la bula *Romanus Pontifex* como instrumento regulador de la práctica antigua de la visita ad limina de los obispos en sus respectivas diócesis, tratando de dar una forma canónica y universal a una tradición que se remonta al siglo IV. Al mismo tiempo, se consolida la estructura jerárquica diseñada en Trento, afirmándose la preeminencia de los obispos en sus diócesis y del Papa sobre los obispos.

<sup>136</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas...*, ob. cit.

<sup>137</sup> La relación siguiente corresponde a los obispos cumplieron con la obligación de la visita y los años en que la realizaron: Manrique de Lara (1582 y 1589), Sancho Dávila (1594), Juan de Zúñiga (1601), Francisco Martínez (1610 y 1615), Alonso Márquez (1620), Antonio Trejo (1625, 1630 y 1633), Diego Martínez Zarzosa (1652), Andrés Bravo (1659), Francisco de Rojas (1676), Antonio Medina (1692) y Francisco Fernández (1699). (IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas...*, ob. cit., pp. 22-23).

<sup>138</sup> Son varios los ejemplos de prelados que por su corta estancia en la sede e incluso el no arribar nunca a la misma imposibilitan la realización de la visita. Este fue el caso de Francisco Gamarra (1615-1616), Juan Bravo (1662-1663) y Martín de Echalaz (1695). En otras ocasiones, la falta de cumplimiento fue debido a las epidemias de peste, caso de Juan Vélez (1645-1648), discrepancias entre el obispado y el Concejo, caso de Mendo de Benavides (1641-1644) ó determinación personal, caso de Mateo Segade. En referencia a Alonso Coloma (1602-1606), Alonso Márquez de Prado (1616-1618) y Francisco Manso

A pesar de que hay testimoniadas 15 visitas a la diócesis de Cartagena desde 1582 a 1704<sup>139</sup>, por desgracia, los testimonios que sobre las mismas se conservan corresponden a los informes del estado de la diócesis enviados por los obispos a Roma, tal y como ordenaban las directrices de la bula *Romanus Pontifex*. En ellos, no se da una relación pormenorizada del discurrir de la visita, sino un resumen de la mismas. Aunque por fortuna, el Archivo de la Catedral de Murcia si conserva un documento que puede servir como un ejemplo muy valioso de cómo debieron de ser dichas visitas.

Se trata de una parte de la visita del obispo Sancho Dávila a la diócesis de Cartagena cuando arribó a la su nueva sede; mas concretamente, la visita a la Catedral de Murcia que llevó a cabo en 1582, de la cual hay constancia de un importante escrito<sup>140</sup>.

El objetivo principal de dicha visita será comprobar el estado real de todas las capillas del templo. Para ello, el obispo realizó gran parte de la visita en persona aunque en otras ocasiones tuvo que delegar en su canónigo adjunto D. Juan de Horozco y Arce<sup>141</sup>.

La visita del obispo abarcó las 66 capillas y altares que componían la seo murciana a finales del siglo XVI, dedicados a Cristo, y específicamente a su Nacimiento o la Transfiguración, otrora diversas advocaciones y momentos de la vida de la Virgen, como la Anunciación, la Concepción o la Asunción, o a santos como San Pedro, San Miguel, Santa María Magdalena... así como los enterramientos de prominentes personalidades de la ciudad o miembros del cabildo, caso de Francisco Hernández o el Dr. Juan de Cifuentes.

Precisamente, como muestra de lo escrito por el obispo Sancho Dávila en su visita y el procedimiento que siguió dicha visita, se puede tomar un fragmento correspondiente a la Capilla del Corpus Christi:

---

(1635-1640) no ha llegado información del porqué de su incumplimiento. (IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas...*, ob. cit., pp. 26-27).

<sup>139</sup> Irigoyen López y García Hourcade confirman la realización de las Visita ad limina de la diócesis gracias a los informes sobre su estado enviados por los prelados murcianos a Roma. Dichos informes se conservan a día de hoy en el Archivo Segreto Vaticano.

<sup>140</sup> El documento no puede consultarse en la actualidad debido a su estado de conservación y sólo está disponible la consulta de una copia microfilmada depositada en el Archivo Histórico Nacional. Dicho copia ha sido transcrita y estudiada por D. Francisco José García Pérez, publicándolo en GARCÍA PÉREZ, F. J.: *Visita...*, ob. cit.

<sup>141</sup> GARCÍA PÉREZ, F. J.: *Visita...*, ob. cit., p. 14.

*“En la ciudad de Murcia a veynte y seis días del mes de febrero de mil y quinientos y noventa y dos años, el señor don Sancho Dauila, obispo deste obispado de Cartagena, visitando su Santa Yglesia y capillas della, visito la capilla del Corpus en la forma siguiente:*

*Primeramente, su señoria mando a los beneficiados, curas y capellanes que tienen beneficios y capellanías y memorias pias que dentro de veinte y quatro oras exhiban ante su señoria los títulos que tienen dellas, so pena de quatro ducados para los pobres del hospital general desta dicha ciudad, y se dé mandamiento para que se fije en la dicha capilla, el qual se dio y se fixo en forma.*

*En el dicho día, estando visitando la dicha capilla, su señoria visito el altar del Desposorio de Nuestra Señora y, estando visitando, parecio Alonso Lazaro, vezino e regidor desta ciudad, y presento el titulo que tiene de la dicha capilla por el qual parece que en dos días del mes de março de mil y quinientos setenta años el doctor de la Uega, prouisor general desde obispado, a instancia de don Francisco de Ayala Soto, cuyo fue el dicho altar, le dio licencia para que lo pudiese ceder y renunciar al dicho Alonso Lazaro, la qual dicha licencia parecio estar firmada de Juan Veçon, notario, y su señoria le aprouo la dicha lizencia.*

*Ytem, visito su señoria el ynuentario de bienes y ornamentos que tienen en la dicha capilla los beneficiados del numero de la dicha Santa Yglesia y se hallo las cosas siguientes:*

*Primeramente, quatro calizes de plata con sus patenas. Una portapaz de plata con crucifijo. Una bestimenta de damasco colorado con çanefa de damasco verde raida, con su recaudo. Otra casulla de damasco carmesí con çanefa de terciopelo colorado con recaudo. Una casulla de damasco negro con estola y manipulo, con pasamano dorado. Mas una alva de lienço delgado en lugar de la de Ruan, sin faldones. Dos candeleros grandes y dos pequeños, los dos nuevos y los otros biejos e quebrado el uno. Seis pares de corporales con dos palias de lienço, raidos. Quatro amitos raidos. Diez paños del seruicio del altar, raidos. Nueve purificadores, raidos. Dos pares de manteles del altar, raidos. Dos misales romanos, raidos. Dos libros de oficiar los oficios, el uno de*

*papel y el otro de pergamino. Mas una arca para el seruicio del altar. Un frontal de guadamacil, viejo. Una tabla de consagraçion. Una arca grande de pino para los ornamentos. Un atril de madera. Dos cingulos de hilo, viejos. Un tafetán negro labrado. Otro frontal de tafetán carmesí con frontaleras de raso carmesí y flocadura verde, raído. Un libro de pergamino nuevo para vísperas con tablas coloradas. Seis quadernos de pergamino para los oficios de Todos Santos. Una alba nueva de lienço portugués. Seis amitos nuevos de lienço portugués. Un paño de damasco amarillo, raído, para sobre caliz con franja de oro. Un cingulo de filadiz, nuevo. Una bolsa para los corporales de tafetán carmesí, raída.*

*Todos los quales dichos ornamentos se volvieron a la dicha arca, siendo visitados por su señoria en presencia de Martin de Enguidano, Juan Gomez, capellanes, y Pedro Martinez de Lorca, mayordomo de los dichos capellanes del numero de la dicha Santa Yglesia, ante mi Juan de Jumilla, notario.*

*E, después de lo susodicho, en la dicha capilla del Corpus, estando su señoria continuando la dicha visita, presentes algunos de los dichos capellanes [...].*

*[...] En la ciudad de Murcia, a veynte y cinco del dicho mes de mayor de mil y quinientos y noventa y tres años, ante el licenciado Alonso Ruiz Nauarro, canónigo provisor general deste obispado, se presento esta petición contenida en ella:*

*El fiscal general deste obispado digo que en la visita que el obispo, mi señor, hizo el año pasado de nouenta y dos en esta Santa Yglesia visito por su persona la capilla del Santisimo Sacramento en que ay fundadas diuersas capellanías y memorias y entre otras visito las que tienen los beneficiados del numero desta Santa Yglesia, a los quales mando hazer y cumplir siete mandatos y cosas tocantes a la acotación de los censos, que tenga un libro, que an de hazer, en que pongan las escripturas, censos e propiedades que tienen y una tabla en que estén escriptas las misas y oficios que tienen obligación de decir y a las diligencias que an de hazer para cobrar los censos viejos, sacando cartas de excomunió e la guarda y custodia y siguridad que an de tener en la plata y ornamentos que están a su cargo, haciendo ynventario y recibiendo fianzas del mayordomo que nonbraren y el modo y*

*orden que an de guardar en el hazer de las quantas de sus rentas y distribuciones, como todo mas largamente se contiene en los seis mandatos primeros de la dicha visita, que esta que presento a que me refiero; y, abiendoles su señoria mandado por el setimo mandato cobrasen del beneficiado Geronimo de Riuera tres mil y trecientos y cinquenta y seis marauedis que de alcançe de quantas pasadas deue y mil y ciento veinte y dos marauedis del beneficiado Francisco Noguero que deue de su entrada, que todos son quatro mil y quatrocientos y setenta y ocho marauedis, y que con ellos hiciesen una casulla de damasco carmesí y un libro de cantoria de misa de santos, no lo an hecho ni cumplido, aunque este y los demás mandatos se notificaron a los dichos beneficiados en persona por el presente notario. Ytem, se les mando que se juntase el censo de nueue cientos maravedís de pension de Ana de Cordoua, que esta diuidido entre pensiones en diferentes personas, y buscasen el contrato principal que paso ante Martin Faora, escriuano, lo qual no an hecho ni cumplido. Ytem, su señoria mando al beneficiado Anguiano saque el titulo de la capellanía que tiene del racionero Junteron y diga la misa cantada el dia de la Natiuidad de Nuestra Señora que hasta aquí a dicho rezada, y porque no a sacado el dicho titulo vuestra merced a ello le compela y apremie mandando al susodicho y a los demás contenidos en este pedimiento –dentro de un breue termino- cumplan lo que por la dicha visita les esta mandado, yunponiendoles las penas y censuras necesarias y procediendo en esta causa breue y sumariamente y para ello ettza. pido justicia y costas. El bachiller Bustamante.*

*E, presentada, mando se notifique a los dichos beneficiados que dentro de treinta días primeros cumplan los mandatos proveidos por su señoria en la dicha visita so las censuras que les están ynpuestas y con aperceimiento que pasado el dicho termino se procedera contra ellos a declaración e agrauacion de aquellas e a lo demás que de derecho aya lugar. Testigos, Juan Sarauia e Gaspar Ruiz, notario. Juan de Jumilla, notario. En el dicho dia, mes a año dichos, yo el dicho notario notifique el dicho auto e mandatos a Martin de Anguiano, beneficiado, por lo que le toca y dello doy fee. Testigo, el racionero Amad. Joan de Jumilla, notario.*

*En la dicha ciudad de Murcia, en veinte y ocho días de mayo del dicho año, notifique los dichos mandatos a Martin Anguiano, Bartolome Molto, Juan Bençon y Alonso Martin, Joan Gomez, Pedro Martinez, Albaro de Fuenllana, Juan Sánchez y Gernonimo de Riuera, Juan de Carrascosa, Juan Guerrero, Juan Martinez de Lasarte, Bartolome de Panes, Francisco Querol y Christoval de Mena, beneficiados del numero, y pidieron traslado, y dello doy fee. Juan Martin, notario.*

*En la ciudad de Murcia, en veinte e un días de julio de mil y quinientos e noventa y quatro años, ante el licenciado Alonso Rodriguez Nauarro, canónigo e provisor general deste obispado de Cartagena, se presento la petición por el qual: El fiscal general deste obispado digo que en veinte y cinco de mayo por petición que presente ante vuestra merced pedi mandase a los beneficiados del numero desta Santa Yglesia cumpliesen dicho mandato de la visita que su señoria hizo en ella dentro de treinta días y, abiendoseles notificado en veinte y ocho del dicho mes de mayo en persona, como parece destes autos que presento, no lo an cumplido. A vuestra merced suplico mande librar mandamiento declaratorio contra los dichos beneficiados prozediendo contra los rebeldes a agravación y reagruacion y a excomuni6n de las penas contenidas en el auto de vuestra merced pues ansi procede; justicia que pido, con costas y para ello lo firmo. Va entre renglones dentro de treinta días, valga. Bustamante.*

*E, presentada, mando se les notifique por otro termino a los dichos veneficados del numero que, dentro de otros diez días primeros, cumplan los dichos mandatos con efecto y ansi lo hagan en virtud de santa obediencia y so pena de excomuni6n y las demás censuras y penas que les están ynpuestas, en la qual dicha sentencia de excomuni6n pasado el dicho termino de agora para entonces los daría y dio por incurridos y condenados, y mando a los curas y clérigos desta Santa Yglesia los denuncien nominatin por públicos excomulgados, no los admitan a los diversos ofizios ni ayan por absueltos hasta auer mandamiento en contrario, e firmo. Testigos, Joan Sarauia y Gaspar Ruiz, notarios, el licenciado Alonso Rodriguez Nauarro. Ante mi, Juan de Jumilla, notario.”<sup>142</sup>.*

---

<sup>142</sup> GARCÍA PÉREZ, F. J.: *Visita...*, ob. cit., pp. 49 y ss.

Este referido fragmento de la visita del obispo Sancho Dávila a la Capilla del Santísimo Sacramento de la catedral de Murcia sirve de muestra de como está organizada dicha visita de la seo. Como se puede observar, se hizo de forma estricta y meticulosa, apreciándose dos partes claramente diferenciadas.

La primera trata del estado de la capilla y de los altares y capellanías que ella contenía en el momento de la visita, haciendo un informe muy detallado de los bienes que allí se encontraban, quienes eran los propietarios de los mismos y los beneficiarios de las distintas capellanías.

La segunda parte de la visita, se realiza posteriormente, y versa sobre la comprobación de las acciones llevadas a cabo en la capilla previo mandato del obispo, así como el periodo que resta para su cumplimiento y las consecuencias si no se llevan a cabo dichos mandatos.

La visita del prelado murciano y su testimonio pone de manifiesto, como ya se ha comentado anteriormente, como las directrices marcadas en el concilio trentino se fueron llevando a cabo paulatinamente por las diferentes diócesis del orbe cristiano y que la diócesis de Cartagena no fue una excepción a la misma. Lamentablemente, el documento protagonizado por Sancho Dávila es el único que se ha conservado hasta a la actualidad. Los documentos referentes al siglo XVI que se conservaban en el Archivo de la Catedral de Murcia han sido gravemente mermados con el paso de los años y hoy no se conservan en buen estado o se han perdido definitivamente, lo que ha impedido la conservación de alguna otra visita episcopal a la diócesis.

Las visitas, como sucedió con los sínodos, eran una herramienta más en manos de los obispos para llevar a cabo el control necesario de su diócesis, que vino a subrayar el incremento de poder que adquiere la figura del obispo tras el Concilio de Trento. Pero tanto en el caso de las visitas como en el de los sínodos fueron instrumentos a los que no se les pudo sacar el rendimiento esperado en la reunión conciliar, ya que las dificultades organizativas y los costes económicos a la hora de realizarlas, provocó que se fueran haciendo cada vez más esporádicas hasta que su impacto en la diócesis fue menor del esperado.

Al margen de su valor eclesiástico y pastoral, las visitas también tienen su importancia desde el arte. El relato de las mismas deja constancia de un

patrimonio artístico en un determinado momento, tal como manifiesta el testimonio conservado de la visita de Sancho Dávila. Pero, a su vez, cabe destacar el valor de los mandatos y las disposiciones emanadas de ellas y de las consecuencias artísticas que pudieron producirse, pues no debe olvidarse que a raíz de ello se propicia la renovación o el nuevo encargo de ajuar. Si el existente no es el adecuado.

#### **1.4.- El clero y su formación: el Seminario de San Fulgencio.**

Durante el Concilio de Trento, uno de los temas que despertó especial interés fue la formación del clero. De hecho, la implementación del nivel cultural de los religiosos no es una preocupación nueva de la reunión italiana, aunque si la conformación de una estructura organizativa adaptada a los nuevos desafíos de la Iglesia.

Ya el III Concilio de Letrán, en 1179, se ordena que en cada iglesia catedral el obispo cree una escuela dependiente de la misma donde formar a los futuros clérigos que ingresarían en la canónica y también a los laicos que tuvieran inquietudes teológicas. Para hacerlas más accesibles, se decretó su gratuidad y se prohibió que el maestro percibiera un salario por su docencia. En estos primeros centros se van a dar unas enseñanzas muy rudimentarias que tienen como finalidad la de posibilitar la realización de las tareas litúrgicas<sup>143</sup>.

En el siglo XIII, el IV Concilio de Letrán no cesa en el empeño de mejorar la formación de los futuros clérigos y se fijó que era obligatoria la financiación de una décima parte por el Cabildo catedralicio para que recibieran una amplia formación en Teología, Cánones y Artes Liberales<sup>144</sup>. Pero a pesar de todos estos mandatos, no todas las sedes catedralicias disponían de las infraestructuras necesarias para desempeñar dicha labor. Este es el caso de la Catedral de Murcia, que en el siglo XVI todavía no disponía de un edificio destinado a ese colegio obligatorio para la formación de los clérigos. Las lecciones eran impartidas por dos preceptores de gramática en sus propios domicilios y sin unidad de criterios, y no será hasta 1524

---

<sup>143</sup> SUÁREZ BELTRÁN, S.: *El Cabildo de la Catedral de Oviedo en la Edad Media*. Oviedo, 1986, p. 70.

<sup>144</sup> SÁNCHEZ HERRERO, J.: *Concilios provinciales y sínodos toledanos de los siglos XIV y XV*. La Laguna, 1976, p. 91.

cuando el Cabildo decide dotar esos estudios de cierta unidad y construir un edificio destinado a ellos<sup>145</sup>.

Sin embargo, la construcción de dicho edificio no va a solucionar la formación del clero, ya que sólo los miembros del Cabildo podían asistir a dichas lecciones y el resto del clero diocesano se quedaba sin la formación adecuada. Por tanto, se hacía necesario un edificio mayor y con más recursos, como ya se daban desde principios de siglo el de Santa Catalina en Toledo, el de Santa María de Jesús en Sevilla o el de San Cecilio en Granada.

El impulso definitivo a la construcción de un gran seminario en Murcia y en otras diócesis se da el 15 de julio de 1563, cuando en el Concilio de Trento se aprueba el decreto "*De Seminariis Clericorum*", donde se establecía que el objetivo principal de los seminarios es el de educar, antes que instruir, a los futuros clérigos para proporcionar a la Iglesia unos servidores preparados y capacitados para dirigir las parroquias, encabezar las predicaciones populares, dirigir las catequesis y atender las confesiones. Dichos centros estarán destinados a todo el clero, preocupándose especialmente por los religiosos humildes, facilitándoles la enseñanza de forma gratuita, así como la comida y el vestido<sup>146</sup>.

Así, en 1592, el obispo Sancho Dávila y Toledo funda en Murcia el seminario de San Fulgencio, que si bien su construcción se había planteado en 1584, no será hasta ese 1592 cuando se inicie la misma. Y se procedió con tal celeridad, que el 16 de agosto del mismo año, el obispo, el Cabildo y distintos representantes de la ciudad, que habían participado activamente en la construcción del Seminario<sup>147</sup>, se dirigen en procesión para la inauguración del nuevo edificio<sup>148</sup>.

El Seminario se erigió sobre el antiguo solar que ocupaba la Fábrica de la Catedral y la casa de los Andosilla, así como una pequeña parcela aportada por el

---

<sup>145</sup> OLIVARES TEROL, M.J.: "Un ejemplo de aplicación del Concilio de Trento en la diócesis de Cartagena-Murcia el seminario de San Fulgencio". *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, nº 42. Murcia, 2006, p. 412.

<sup>146</sup> SÁNCHEZ ALISENDA, C.: *La doctrina de la Iglesia sobre seminarios desde Trento hasta nuestros días*. Granada, 1942, p. 47.

<sup>147</sup> DE ROJAS Y CONTRERAS, D.: *Fundamentos y otros Instrumentos de la Iglesia y Obispado de Cartagena*. Madrid, 1756, fol. 82r.

<sup>148</sup> JIMÉNEZ DE GREGORIO, F.: "El Colegio-Seminario Conciliar de San Fulgencio (Aportación documental inédita al estudio de los precedentes de la Universidad murciana)". *Anales de la Universidad de Murcia*, VIII. Murcia, 1950, pp. 139-216; CANDEL CRESPO, F.: *Un obispo...*, ob. cit., pp. 42-45 y AGÜERA ROS, J.C.: "El antiguo seminario conciliar de San Fulgencio en Murcia, un magno edificio del setecientos". *Historia y Humanismo: homenaje al profesor Pedro Rojas Ferrer*. Murcia, 2000, pp. 395-410.

Concejo de la ciudad. Se configuró como un bloque de una sola planta, el cual no estaba finalizado aún cuando fue inaugurado, ya que en 1622 todavía se está trabajando en él<sup>149</sup>. En la actualidad únicamente se conserva del mismo un muro de sillería en la actual calle de Eulogio Soriano<sup>150</sup>, ya que el edificio ha sido muy modificado por la intervención de diferentes prelados desde el Cardenal Belluga. Hay que reseñar, sobre todo, la remodelación impulsada por el obispo Mateo López durante su estancia en la diócesis de 1742 a 1752, tal como lo reconoció el Concejo de la ciudad en 1748, señalando de él que se distinguía por *“un grande esmero y natural inclinación a ilustrar y adornar este Pueblo con suntuosos edificios y espaciosas plazas que cada día fomenta y promueve a costa de sus desvelo, fatiga y aplicación, consignando para su logro gruesas cantidades de sus rentas y facilitando otras que discurre su vigilancia; [...] como también la insigne y utilísima obra de la reedificación del Colegio Seminario del Señor San Fulgencio [...]”*<sup>151</sup>.



Ilustración 7. Seminario de San Fulgencio de Murcia

<sup>149</sup> AHPM, Leg. 1129, ff. 512r.-512v.

<sup>150</sup> CANDEL CRESPO, F.: *Un obispo...*, ob. cit., p. 43; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: La fachada de la Catedral de Murcia. Murcia, 1990, p. 460; VERA BOTÍ, A.: “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la ciudad de Murcia”. *Murcia Barroca*. Murcia, 1990, p. 35 y AGÜERA ROS, J.C.: “El antiguo seminario...”, ob. cit., pp. 395-396.

<sup>151</sup> MARTÍN RIPOLL, A.: “Poder y forma urbana en la Murcia barroca: la actuación de los obispos Luis Belluga y Juan Mateo”. Lecce, *Vescovi e Città nell’Epoca Barocca*, 1995, pp. 31-32 y AGÜERA ROS, J.C.: “El antiguo seminario...”, ob. cit., p. 396.

El Seminario de San Fulgencio comienza su andadura con la educación de doce alumnos, debido a los elevados costes de mantenimiento, y no será hasta 1598 cuando su número aumente hasta catorce<sup>152</sup>. Dichos alumnos debían seguir unas estrictas normas de convivencia y su comportamiento debía ser intachable a riesgo de ser expulsados<sup>153</sup>.

A mediados del siglo XVII, el Seminario de San Fulgencio es más una mediana escuela para gramáticos que un centro de formación sacerdotal como establecía Trento y su declive se produjo de forma rápida, al igual que sucedió con otros centros españoles<sup>154</sup>, si bien es cierto que sobrevivió algunos siglos más por el empeño de algunos preladados.

### 1.5.- El papel de las órdenes religiosas.

Durante el Concilio de Trento se produjo un interesante debate sobre la organización de las órdenes religiosas, donde también se dirimirán cuestiones que van más allá del ámbito religioso y afectan al ámbito político, sobre todo a España<sup>155</sup>. De hecho, antes de la celebración del concilio tridentino, el monarca español Felipe II, nada más llegar al trono tras la abdicación de su padre, marcó unas directrices muy claras sobre las órdenes religiosas, como son la moralización del clero y la ayuda a los movimientos observantes, imposición de la clausura a todas las órdenes femeninas, dignificación económica de los religiosos y, en particular, supresión de las casas sin ingresos suficientes, impedimento al ejercicio del poder en la Monarquía Hispánica de los generales extranjeros y la asimilación de todas las provincias regulares peninsulares a la estructura de las provincias observantes de la Corona de Castilla<sup>156</sup>. Dichos principios permanecerán inalterados durante su reinado y se convertirá en un gran defensor de las reformas

---

<sup>152</sup> OLIVARES TEROL, M.J.: "Un ejemplo...", ob. cit., p. 421.

<sup>153</sup> MAS GALVAÑ, C.: "La vida cotidiana en un seminario español del Barroco. San Fulgencio de Murcia (1592-1700)". *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, nº 10. Alicante, 1991, p. 137.

<sup>154</sup> MARTÍN HERNÁNDEZ, F.: *Los seminarios españoles en la época de la Ilustración*. Madrid, 1973, p. 640.

<sup>155</sup> GARCÍA HERNÁN, D., LEÓN SANZ, M.V., PI CORRALES, M.P. y PÉREZ BALTASAR, M.D.: "Las órdenes religiosas en la España Moderna. Dimensiones de la investigación histórica". *III Reunión Científica de Historia Moderna*, vol. 1. Las Palmas, 1995, pp. 205-252.

<sup>156</sup> BELENGUER CEBRIÁ, E.: "La problemática del cambio político en la España de Felipe II. Puntualizaciones sobre su cronología". *Hispania*, nº 40, 1980, pp. 529-576 y FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: "La reforma...", ob. cit., p. 182.

de los regulares, apoyando todos los proyectos reformadores que fueran compatibles con los intereses de la Corona. Pero dichas iniciativas se verán frenadas por el papado y la tensión entre Felipe II y Pablo IV desencadenó incluso un conflicto bélico. Será ya con la llegada de Pío IV a la cátedra de San Pedro cuando el clima sea más propicio para dichas reformas, si bien el nuevo pontífice aprovecha la celebración del Concilio de Trento para propiciar que las reformas sean discutidas por los padres conciliares y no impuestas por el monarca español<sup>157</sup>.

Así, durante la reunión conciliar, los padres estudiaron las propuestas realizadas por Felipe II, así como otros muchos proyectos que proponen la supresión o fusión de diversas órdenes. También se discute la posibilidad de ceder jurisdicción sobre los religiosos a los obispos cuando exista negligencia por parte de sus superiores<sup>158</sup>.

Sin embargo, los resultados finales emanados de Trento no fueron todo lo satisfactorio que el rey español esperaba y el decreto *De regularibus et monialibus* no incluye las reformas propuestas. Así, en la sesión XXV promulgó dicho decreto que recoge los siguientes capítulos referentes a monjas y religiosos:

- *CAP. I. Ajusten su vida todos los Regulares a la regla que profesaron: cuiden los Superiores con celo de que así se haga.*
- *CAP. II. Prohíbese absolutamente a los religiosos la propiedad.*
- *CAP. III. Todos los monasterios, a excepción de los que se mencionan, pueden poseer bienes raíces: asígneseles número de individuos según sus rentas; o según las limosnas que reciben: no se erijan ningunos sin licencia del Obispo.*
- *CAP. IV. No se sujete el religioso a la obediencia de extraños, ni deje su convento sin licencia del Superior. El que esté destinado a universidad, habite dentro de convento.*
- *CAP. V. Providencias sobre la clausura y custodia de las monjas.*
- *CAP. VI. Orden que se ha de observar en la elección de los Superiores regulares.*

---

<sup>157</sup> AGS, E, 893, f. 128.

<sup>158</sup> ASV, *Concilium Tridentinum*, 21, ff. 104-109.

- CAP. VII. *Qué personas, y de qué modo se han de elegir por abadesas o superioras bajo cualquier nombre que lo sean. Ninguna sea nombrada por superiora de dos monasterios.*
- CAP. VIII. *Cómo se ha de entablar el gobierno de los monasterios que no tienen visitadores regulares ordinarios.*
- CAP. IX. *Gobiernen los Obispos los monasterios de monjas inmediatamente sujetos a la Sede Apostólica; y los demás las personas deputadas en los capítulos generales o por otras regulares.*
- CAP. X. *Confiesen las monjas y reciban la Eucaristía cada mes. Asígneles el Obispo confesor extraordinario. No se guarde la Eucaristía dentro de los claustros del monasterio.*
- CAP. XI. *En los monasterios que tienen a su cargo cura de personas seculares, estén sujetos los que la ejerzan al Obispo, quien deba antes examinarlos: exceptúense algunos.*
- CAP. XII. *Observen aun los regulares las censuras de los Obispos, y los días de fiesta mandados en la diócesis.*
- CAP. XIII. *Ajuste el Obispo las competencias de preferencia. Oblígrese a los exentos que no viven en rigurosa clausura a concurrir a las procesiones públicas.*
- CAP. XIV. *Quién deba castigar al regular que públicamente delinque.*
- CAP. XV. *No se haga la profesión sino cumplido el año de noviciado, y pasados los diez y seis de edad.*
- CAP. XVI. *Sea nula la renuncia u obligación hecha antes de los dos meses próximos a la profesión. Los novicios acabado el noviciado profesen, o sean despedidos. Nada se innova en la religión de los clérigos de la Compañía de Jesús. Nada se aplique al monasterio de los bienes del novicio antes que profese.*
- CAP. XVII. *Explore el Ordinario la voluntad de la doncella mayor de doce años, si quisiere tomar el hábito de religiosa, y después otra vez antes de la profesión.*
- CAP. XVIII. *Ninguno precise, a excepción de los casos expresados por derecho, a mujer ninguna a que entre religiosa, ni estorbe a la que quiera entrar. Obsérvense las constituciones de las Penitentes, o Arrepentidas.*

- CAP. XIX. *Cómo se ha de proceder en las causas en que se pretenda nulidad de profesión.*
- CAP. XX. *Los superiores de las religiones no sujetos a Obispos, visiten y corrijan los monasterios que les están sujetos, aunque sean de encomienda.*
- CAP. XXI. *Asígnense por superiores de los monasterios religiosos de la misma orden.*
- CAP. XXII. *Pongan todos en ejecución los decretos sobre la reforma de los Regulares.”*

Estas directrices marcaron el camino para las reformas a las que serán sometidas las diferentes órdenes religiosas, aspecto que se acentuará en la corona española ya que el monarca Felipe II seguirá insistiendo para alcanzar las modificaciones propuestas por el mismo durante el Concilio de Trento. Dicha iniciativa real será más factible con la llegada de Pío V en 1566, que si bien le otorgó mayor poder a la monarquía a la hora de reformar las distintas órdenes, estos poderes generales se fueron concediendo de forma paulatina y concreta según la orden que se viera afectada mediante distintos breves papales, aunque esto suponía al fin y al cabo una verdadera reforma general del clero regular<sup>159</sup>. De este modo, se fueron sucediendo los mandatos papales, como el breve *Maxime cuperemus* del 2 de diciembre de 1566, donde el pontífice ordena a todos los obispos de las diócesis donde haya comunidades conventuales franciscanas que envíen a cada uno de dichos establecimientos un delegado de dicho obispo junto a dos frailes nombrados por el provincial observante para exigir la vida conventual<sup>160</sup>. También, el mismo año se dicta el breve *Cum gravissimis de causis* que afecta a las clarisas<sup>161</sup>. Estos breves se fueron sucediendo durante los años 60 y 70, otorgando poderes al monarca o a las distintas órdenes dependiendo del pontífice que ocupara el pontificado. Así, ya en 1577, Gregorio XIII ordena que se deje la dirección de las reformas a los religiosos designados por el general de cada orden, y la Santa Sede se limitará a reforzar la autoridad de esos reformadores con los mencionados breves que faciliten su tarea. Esto lleva a la reforma de descalzos y recoletos, así como de la figura de los visitadores desde 1577 a 1584. Ya en los

---

<sup>159</sup> FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: “La reforma..., ob. cit., p. 186.

<sup>160</sup> AGS, PR. 23, nº 83 y 176.

<sup>161</sup> AGS, PR. 23, nº 176 y 189.

últimos años del siglo XVI las reformas de los regulares se realizará de forma coordinada entre la monarquía y las órdenes implicadas<sup>162</sup>.

Tales reformas alentadas por la Contrarreforma propiciaron una gran expansión conventual por todo el territorio español desde esos finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII. Y, por supuesto, la diócesis de Cartagena no fue ajena a esta fiebre fundacional donde se registra en dicho tiempo la creación de más de medio centenar de nuevos establecimientos conventuales, destacando entre los masculinos los franciscanos, tanto observantes como descalzos, al igual que entre los femeninos donde las clarisas serán los más numerosos<sup>163</sup>. Esto hace que, unidos a los conventos de fundación pretérita, la diócesis de Cartagena contara en 1704 con más de 90, 67 masculinos y 25 femeninos<sup>164</sup>. Por tanto, la función del clero regular en la provincia cartaginense y su significación en la misma es muy importante durante la Contrarreforma. No obstante, dicha labor comenzó en el siglo XIII, cuando se reconquista los territorios que conforman la diócesis de Cartagena, estableciéndose entonces en ocho conventos masculinos, entre dominicos, franciscanos, mercedarios, agustinos y trinitarios, distribuidos por las localidades de Chinchilla, Lorca, Cartagena y Murcia, ciudad donde también se funda el primer convento femenino de la diócesis, Santa Clara la Real.

Fue norma usual tras la Reconquista, a la hora de fundar una nueva comunidad de regulares, ocupar edificios civiles o religiosos existentes y cedidos para tal fin, como es el caso de ermitas o viviendas particulares. En siglos posteriores, el modelo varió para favorecer el crecimiento de las ciudades; por tanto, el Concejo les cedía a las nuevas órdenes que querían instalarse en la ciudad una serie de terrenos. Dichos emplazamientos, en Murcia, solían estar cercanos a la muralla, o extramuros de la urbe, consiguiendo con ello un crecimiento urbano a la vez que se constituyen en el germen de la organización conventual futura. Un testimonio de ello se aprecia en los finales del siglo XVI, cuando la ciudad cuenta con nueve establecimientos masculinos, con un total de 272 religiosos, y siete

---

<sup>162</sup> FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: "La reforma...", ob. cit., pp. 195-202.

<sup>163</sup> Para una aproximación a las órdenes religiosas en la diócesis de Cartagena desde las primeras fundaciones hasta las desamortizaciones del siglo XIX ver RIQUELME OLIVA, P.: "El paisaje conventual murciano aproximaciones a la historia de los conventos murcianos (siglos XIII-XIX)". *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, nº 36. Murcia, 2003, pp. 347-383.

<sup>164</sup> RIQUELME OLIVA, P.: "El paisaje conventual...", ob. cit., pp. 381-383.

femeninos, con 309 religiosas diseminados por toda ella, aunque preferentemente junto a las murallas y extramuros de las mismas, en cuatro casas.



Ilustración 8. Convento de Santa Clara la Real de Murcia

Esta situación preferiblemente urbana está relacionada con un cambio en la concepción de las órdenes mendicantes, como franciscanos o dominicos, que se alejan del “*ora et labora*” y de las residencias monacales tradicionales a favor de un contacto más directo con los fieles y la ayuda directa a los necesitados<sup>165</sup>. Sin embargo, dichas órdenes no sólo cambiaron la ubicación de sus recintos, sino que van evolucionando de la mendicancia a la observancia durante los siglos XIV y XV y, tras el Concilio de Trento, se va endureciendo la observancia en favor de la descalcez, sobre todo en órdenes como franciscanos, carmelitas, agustinos o trinitarios. Esta descalcez tiene mayor éxito entre los fieles y las comunidades que la practican van a ser favorecidas respecto a otras que practican una observancia

<sup>165</sup> Sobre este cambio de ubicación de los conventos franciscanos ver GARCÍA ROS, V.: *Los Franciscanos y la Arquitectura. De San Francisco a la exclaustación*. Valencia, 2000. En referencia a la diócesis de Cartagena ver RIQUELME OLIVA, P.: “El paisaje conventual...”, ob. cit., pp. 381-383.

más moderada. Así, durante el siglo XVII se da un énfasis fundacional de comunidades que se rigen por dicha regla y son agasajados con terrenos públicos por parte de la Corona, los Concejos y los ciudadanos para propiciar su constitución. Ejemplo de ello son los once nuevos conventos masculinos y dos femeninos que siguen la descalcez y se crean en la diócesis de Cartagena durante dicha centuria<sup>166</sup>.

Evidentemente, todas estas fundaciones trajeron consigo la construcción de unos establecimiento con sus iglesias, que de manera generalizada se produjo inmediatamente tras la fundación, al tiempo que los viejos establecimientos serán también objeto de obras de mejora, de acondicionamiento y de renovación. Por tanto, las órdenes religiosas protagonizaron un capítulo fundamental en el terreno de la arquitectura e igualmente en la de la retabística, la escultura, la pintura, etc., en cuanto que también precisaban del adecuado complemento y ornato de sus templos, claustros y dependencias<sup>167</sup>.

En resumen, las órdenes religiosas conforman una parte esencial de la vida urbana y en la ciudad de Murcia su labor fue ingente y de gran calado social, en tanto que atendían a pobres, redención de cautivos u hospitales, unos regidos por regulares y otros por las cofradías más relevantes de la ciudad, como la del Rosario, la Purísima, Nuestro Padre Jesús o la Cofradía de la Sangre, todas ellas están relacionadas con conventos y órdenes religiosas. Además, en los conventos franciscanos se va a acoger una gran parte de las hijas de las casas nobles. Por tanto, no se puede entender la ciudad y la sociedad barroca sin prestar especial atención a la acción conventual. Su presencia y su espiritualidad fueron cruciales, en suma, a la hora de evaluar el impacto de la Contrarreforma, que en las órdenes religiosas tuvo un baluarte fundamental y así lo confirma la propia Murcia, gracias sobre todo al peso específico de las mismas, su atención y compenetración con el pueblo y la tutela de devociones fundamentales.

---

<sup>166</sup> Ibidem

<sup>167</sup> GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia, 1987, p. 481.

## **CAPÍTULO 2: EL IMPACTO EN LA DEVOCIÓN Y EL CULTO. SU MANIFESTACIÓN EN EL ARTE.**

### **2.1.- La potenciación de las devociones contrarreformistas.**

Un aspecto fundamental de la Contrarreforma fue la revitalización y reafirmación de lo devocional, como forma de exacerbar los propios misterios de la fe y los fundamentos mismos de la doctrina católica. La controversia con el protestantismo favoreció que la devoción se focalizara decididamente hacia la Eucaristía, la Virgen, los Santos y sus restos<sup>168</sup>, aunque también se significó por toda la intensidad religiosa y dramática, la Pasión de Cristo, cuya contemplación y veneración se convertirán en cuestión clave del catolicismo contrarreformista, incluso propiciando un auge en la celebración de la Semana Santa y sus procesiones, que adquiere toda su dimensión en el caso de Murcia, cuyo ejemplo puede resultar paradigmático en este sentido, todo un modelo a nivel nacional, tanto por los pasos que se incorporaron en un principio, fundamentalmente Jesús Nazareno (Nuestro Padre Jesús) y el Santo Sepulcro, los más tradicionales de la Contrarreforma, como por la vinculación del fenómeno a los conventos y su espiritualidad, tan abierta a los laicos a través de cofradías y órdenes terceras.

#### *2.1.1.- Eucaristía.*

La Eucaristía, la devoción a la Virgen María y el culto a los Santos fueron los tres pilares devocionales sobre los que se asentará la Reforma Católica y aquellos aspectos que se utilizan como elementos claramente diferenciadores respecto a las corrientes protestantes.

Durante la sesión XIII del concilio tridentino se promulgó un decreto sobre la doctrina de la eucaristía, donde se definió el dogma de la Transubstanciación y se marcaron las directrices fundamentales de su culto: obligación de reservar el Sacramento en el sagrario, visita a los enfermos, asistencia y participación de los feligreses en las ceremonias litúrgicas y comunión frecuente, si bien los artículos sobre la comunión bajo ambas especies fueron pospuestos hasta la llegada de los protestantes, lo que sucedió en la sesión XXI, en la que asimismo se aprobó otro

---

<sup>168</sup> MALE, E.: *El arte...*, ob. cit.

decreto sobre la comunión bajo ambas especies, afirmando que los laicos y los sacerdotes no celebrantes no están obligados por derecho divino a la comunión con el cáliz y que Cristo está presente de forma plena y completa bajo cada una de las especies.

Igualmente, por su indudable relación con la Eucaristía, recuerdo y actualización sacramental constante del sacrificio de Cristo según su mandato en la Cena previa a su Pasión, se asumió en la sesión siguiente, 17 de septiembre de 1562, el decreto sobre la Misa, definida como verdadero y auténtico sacrificio, que es representación, memoria y aplicación del realizado en la Cruz, e identificándose el sacrificio de la Cruz y el de la Misa, y sólo diferenciándose el modo del sacrificio<sup>169</sup>.

Estas definiciones se entienden bien ante las posturas protestantes sobre el particular. Se sabe que para Lutero la Eucaristía es consubstanciación; para Calvino, un medio de comulgar con la sustancia del Salvador al no admitir la presencia real de Cristo, en lo que también coincidirá el anglicanismo; para Zwinglio, un mero signo externo; así como de las polémicas al respecto de ubicuitarios y utraquistas, de la controversia sobre la Cena del Señor, o de la antedicha comunión bajo las dos especies. Está claro, pues, que la Eucaristía, y sobre todo la afirmación o no de la presencia real de Cristo en ella y la aceptación o no de la comunión bajo ambas especies, verdaderas piedras de toque entre

---

<sup>169</sup> En consecuencia con lo indicado, se entiende por Misa el acto de celebración litúrgica del sacramento de la eucaristía en el catolicismo, oficiado por un sacerdote en un altar, al que deben acudir todos los fieles según lo ordenan los mandamientos de la Iglesia Católica. Término procedente del latino *missa* que significaba originariamente la bendición de despedida que se daba en el servicio religioso, quedó a partir de la reforma protestante adscrito al servicio eucarístico del catolicismo, que admite la transubstanciación del pan y el vino en el Cuerpo y la Sangre de Cristo. Asimismo, en un principio la Iglesia sólo consideraba el domingo como día de sacrificio y celebración eucarística, pero ya en el siglo IV se celebran en muchas partes misa diaria, al tiempo que se iban generando y desarrollando los ritos de las iglesias oriental y occidental, siendo en ésta última donde acabó por imponerse el *rito romano* o *latino*, consagrado definitivamente en 1570 con la publicación del misal de Pío V, cuyo uso fue obligatorio para toda la Iglesia Católica. Como se recordará, poco antes el concilio de Trento había promulgado en su sesión XXII los decretos que reformaban los desórdenes que durante época medieval se habían introducido en la misa, sobre todo la falta de decoro de los sacerdotes, los rasgos supersticiosos y los abusos económicos ligados a los estipendios, así como la prohibición absoluta de celebrar misa en lengua vernácula; ritual que ha permanecido prácticamente invariable hasta el Concilio Vaticano II, que reformó por completo la estructura de la misa y quedar como la conocemos hoy (TERUEL GREGORIO DE TEJADA, M., *Manual básico de la historia de la Iglesia*, Barcelona, 1993; GÓMEZ NAVARRO, S.: "La Eucaristía en el corazón del siglo XVI". *Hispania Sacra*, n<sup>o</sup> 118. Madrid, 2006, pp. 489-515).

protestantismo y catolicismo, se sitúa en el centro mismo del debate teológico durante el Quinientos<sup>170</sup>.

Para Lutero y el luteranismo la consubstanciación es la base de su fe en la Eucaristía, y consiste en entender ésta como la unión sacramental del Cuerpo y la Sangre de Cristo con la sustancia del pan y del vino consagrados, la coexistencia del Cuerpo de Cristo con ambas sustancias. De esta forma, Lutero está conforme con el dogma católico de la presencia real de Cristo en la Eucaristía, aunque, y esta distinción es fundamental en Lutero, propugna resueltamente que con el Cuerpo y la Sangre de Cristo se conserva también la sustancia del pan y del vino que, por supuesto, deben tomarse.

Este principio tiene varias explicaciones, entre las que se encuentran la de los *ubiquistas*, quienes apelaban a la teoría de la ubicuidad del Cuerpo de Cristo, y que también asume Lutero; la de aquellos que, con el reformador también alemán Osiandro, admitía una extraña unión hipostática de Cristo con el pan y el vino que llamaban "*impanación*"; o la de, simplemente, quienes pretendían la existencia simultánea del Cuerpo y la Sangre de Cristo con la sustancia material del pan y del vino, que se juntaban entre sí. Lógicamente, todas ellas están en abierta contradicción con la teología y la tradición católicas, que admite en la institución de la Eucaristía, que cuando Cristo pronunció "*éste es mi cuerpo*", hacía referencia al cuerpo que veían los apóstoles, y no a uno inerte que se hubiera juntado con el pan y el vino. También así la tesis de Lutero sería rebatida por Zwinglio, quien se planteaba que o bien había que admitir con los católicos la transubstanciación, o bien negar con los sacramentarios la presencia real de Cristo en la Eucaristía. Pero para Lutero la Eucaristía o *Cena del Señor* (expresión utilizada por el reformador

---

<sup>170</sup> Sobre el debate teológico sobre la Eucaristía en el Cristianismo ver DELUMEAU, J.: *El catolicismo de Lutero a Voltaire*. Barcelona, 1973; DELUMEAU, J.: *La reforma*, Barcelona, 1977; JEDIN, H.: *Historia del Concilio de Trento*, III: *Etapa de Bolonia (1547-1548)*. Segundo periodo de Trento (1551-1552); IV: *Tercer periodo de sesiones y conclusión*, 1: *Francia y la reanudación del concilio en Trento hasta la muerte de los legados Gonzaga y Seripando*; 2: *Superación de la crisis gracias a Morone, conclusión y ratificación*. Pamplona, 1975; LORTZ, J.: *Historia de la Iglesia en la perspectiva de la historia del pensamiento*, I: *Antigüedad y Edad Media*; II: *Edad Moderna y Contemporánea*. Madrid, 1982; ROMANO, R., y TENENTI, A.: *Historia Universal*, 12: *Los fundamentos del mundo moderno. Edad Media tardía, Renacimiento, Reforma*. Madrid, 1983; ORLANDIS, J.: *Historia de la Iglesia*, I: *La Iglesia antigua y medieval*. Madrid, 1998; MARTÍN HERNÁNDEZ, F.: *Historia de la Iglesia*, II: *Edad Moderna*. Madrid, 2000; KASPER, W.: *Diccionario enciclopédico de la época de la Reforma*. Barcelona, 2005; GÓMEZ NAVARRO, S.: "La Eucaristía en el corazón del siglo XVI". *Hispania Sacra*, n.º 118. Madrid, 2006, pp. 489-515.

alemán a partir de 1522 para designar aquel culto de la comunidad cristiana cuyo origen se sitúa expresamente en la Última Cena de Cristo con sus discípulos) y, muy unida igualmente al mismo principio luterano de la ubicuidad otorgado a la naturaleza de Cristo, es la “comunión con Cristo y con todos los santos, abre el testamento de Cristo crucificado y reparte su herencia, la promesa del perdón de los pecados, dando así certeza a dicha promesa”. Tres principios son, por ende, axiales en Lutero y el luteranismo: La “Cena del Señor”, origen de toda una controversia teológica; la doctrina de la ubicuidad, fuste de aquélla y seguida luego por *ubiquistas* y la comunión bajo ambas especies.

En lo concerniente a la Cena del Señor y su polémica, durante la tardía Edad Media muchos teólogos consideraban todavía, junto con Ockham, que la consubstanciación, coexistencia de las sustancias inalteradas del pan y del vino con el Cuerpo y la Sangre de Cristo como sabemos, era una alternativa teológica no sólo posible sino también más convincente y con menos dificultades que la transubstanciación, si bien siguieron sosteniendo ésta última a raíz de la decisión de la Iglesia. En oposición a ellos, el teólogo inglés del siglo XIV John Wyclif rechaza decididamente la transubstanciación, en particular, y siguiendo a Ockham, la difundida explicación de la misma como aniquilación de las sustancias del pan y del vino y su reemplazo por la sustancia del Cuerpo y la Sangre de Cristo. No obstante, sostiene también la presencia real de Cristo en el sentido de la coexistencia o concomitancia, aunque acentúa con énfasis su significado sacramental y espiritual, para distinguirla de una presencia de tipo local-espacial. La descripción del sacramento como signo eficaz muestra nítidamente la influencia del pensamiento de San Agustín. Wyclif rechaza tanto una identificación indiferenciada entre el sacramento y el cuerpo de Jesucristo, cuanto la “*empanación*”. Pese a la fuerte influencia que recibió de Wyclif, su contemporáneo y también el teólogo bohemio Jan Hus no hizo propio su rechazo de la transubstanciación, y en el concilio de Constanza refutó con vehemencia imputaciones en tal sentido. Tras estos enfrentamientos, el tema se retoma en plena Reforma protestante.

En efecto, tal como se planteó en la época de la Reforma, el núcleo de la controversia luterano-católica sobre el Sacramento del Altar está dado por la cuestión de si la Cena del Señor en lugar de ser un don de Dios a la Iglesia, es obra

de esta última. En 1520 Lutero quiso liberar a la Misa de la “*cautividad*” que significaba el hecho de ser concebida como un sacrificio ofrecido por el sacerdote. Aún en 1537 en los *Artículos de Esmalcalda*, la misa comprendida como “*sacrificio y obra*” parece a Lutero la mayor y más tremenda atrocidad, opuesta al artículo principal de la justificación. No obstante, Lutero describe la Cena del Señor como “*sacrificio de alabanza*” de la comunidad, por lo que le reconoce, en tal sentido, carácter eucarístico. Pese a estas diferencias, existe entre Lutero y el catolicismo una cercanía objetiva en la cuestión de la presencia real de Cristo en la Santa Cena, aun cuando aquél rechaza la teoría de la transustanciación, como sabemos. En su celebración de la Cena del Señor Lutero conservó la elevación de las especies, pero eliminó el ofertorio, así como también las oraciones del canon que rodeaban las palabras de la institución. De esta forma, la celebración de la Cena del Señor se concentra en la recitación de las palabras de la institución y en la recepción de los dones por parte de quienes comulgan.

En la tradición reformada, los acentos recaen más sobre la idea de la confesión de fe y de la memoria de Jesucristo celebrada en la Cena del Señor, especialmente en Zwinglio. Por lo demás, la comprensión de la Cena del Señor en la tradición reformada se caracteriza sobre todo por el enfrentamiento con la comprensión luterana de la presencia real: Yendo más allá de Zwinglio, Calvino enseñará que Cristo se hace presente para la fe a través del Espíritu Santo de forma paralela al acto de comer y beber el pan y el vino, pero hay coincidencia con el luteranismo en el vehemente rechazo de la misa como sacrificio expiatorio ofrecido por el sacerdote.

Por su parte, el anglicanismo, aun rechazando la comprensión de la Cena del Señor como sacrificio de expiación, conservó más elementos del rito tradicional, conteniendo aún una oración en que la Iglesia hace un acto de ofrecimiento de sí misma.

Por último, y para concluir Lutero, la comunión bajo ambas especies para los laicos, práctica usual en la iglesia antigua y medieval, y también desde el principio objeto de polémica al respecto, aunque nos centramos básicamente en la aportación luterana.

Al comienzo de su misión, y en contra de los husitas, Lutero declaró que una división de la Iglesia a causa de la comunión de los laicos con el cáliz estaba

injustificada. Sin embargo, más tarde él mismo exigió la comunión bajo ambas especies como acción conforme con la Sagrada Escritura. Como la exigencia de Lutero se convirtió en un medio de lucha de los protestantes contra la Iglesia Católica, algunos príncipes católicos como los de Baviera y Habsburgo, y algunos teólogos, vieron en la concesión de la comunión bajo ambas especies un medio para detener en parte la apostasía del catolicismo. El cardenal Tomás de Vío Cayetano se había manifestado en un informe dirigido al Papa a favor del permiso del cáliz para los laicos, al mismo tiempo Carlos V permitía en el *Interim* de 1548 a los protestantes alemanes la comunión bajo ambas especies hasta que un concilio decidiera al efecto. A su vez, el Concilio de Trento, en su sesión XXII, 17 de septiembre de 1562, transfirió la decisión sobre el tema al Papa, siendo precisamente Pío IV quien dos años más tarde, el 16 de abril de 1564 concretamente, otorgó, urgido por el ya entonces emperador Fernando I y el duque Alberto V de Baviera, el "*Indulto del cáliz*" para Alemania, Austria, Bohemia y Hungría, si bien el interés por su aplicación no demostró ser demasiado intenso. En todo caso, y como quiera que a esas alturas del Quinientos la delimitación confesional había avanzado mucho, el duque de Baviera suprimió nuevamente la comunión bajo ambas especies para su territorio en 1571, Austria siguió su ejemplo en 1584, y en este mismo año Gregorio XIII derogó el indulto, prohibiéndose el cáliz para los laicos nuevamente por el papado para Hungría en 1604 y para Bohemia en 1621, opción que sólo desde 1963 se ha restablecido al determinar el Vaticano II que los obispos tienen el derecho de permitir también a los laicos la comunión bajo ambas especies.

El corpus teológico luterano sobre la Eucaristía será completado y puntualizado a continuación por Zwinglio, Calvino y el anglicanismo. En su intransigente oposición a la liturgia y ceremonias católicas romanas y en su no menos contundente interés en simplificar el culto, Zwinglio siempre vio el sacramento de la Eucaristía como un mero signo externo, concepción simbólica de la Santa Cena, defendida precisamente en su disputa con Lutero. Para el reformador suizo la transmisión de la salvación no depende de los elementos, sino sólo de Dios, que regala la fe en Cristo como Hijo de Dios. Cristo está presente según su naturaleza divina, pero, según su naturaleza humana, está sentado a la derecha de Dios, de forma que entiende las palabras de la institución en el sentido

de *significar*, y la expresión “*comer a Cristo*” designando, para él, creer en Jesucristo.

Por su parte, la interpretación calvinista de la Eucaristía niega la presencia real de Cristo, si bien su mentor defendió que en la Cena del Señor se da verdaderamente Cristo a través de los signos del pan y del vino, para que formemos con Él un solo cuerpo. Esto supone que Calvino sostiene una concepción dinámica de la presencia real y de la transformación de las especies en la Cena del Señor. Por lo demás, la concepción calvinista de la eucaristía es particularmente difícil de exponer, porque es muy matizada y parece haber ido evolucionando a lo largo de la vida del reformador. En definitiva, la concepción calvinista de la Cena es la siguiente: el pan y el vino no se transforman en ningún momento en el Cuerpo y la Sangre de Cristo, pero son los instrumentos, los signos y el medio por los que los fieles comulgan realmente con la sustancia de Cristo. La comunión no es, por tanto, una ceremonia simbólica, como dirá Zwinglio, ni la ingestión material del Cuerpo y la Sangre de Cristo, como enseñaba Roma y Lutero, sino la participación *real* en la vida y en los beneficios del Dios Hombre, solución de compromiso entre el objetivismo católico y luterano, y el simbolismo zwingliano.

Por último, el anglicanismo defiende el símbolo de la Eucaristía y la comunión sin reconocer la transustanciación, aunque este último punto estuvo sujeto a variación según las distintas fases por la que aquella reforma pasó. Así, se afirmó en la Confesión de fe de los *Diez artículos*, en 1536, y en el *Acta para abolir la diversidad de opiniones*, en 1539, castigándose incluso con la hoguera a quienes la negaran, y donde se declaraba inútil para los laicos la comunión bajo las dos especies. Habrá que esperar justamente a la reimplantación y consolidación del anglicanismo con Isabel I para que éste quede conformado. En concreto, y dada la proximidad de la fe anglicana en esta su última etapa a Calvino, el sacramento de la Cena es entendido en el sentido de éste, esto es, una comunión real pero espiritual con Cristo, y sin poder ser nunca un sacrificio.

Con tal panorama no extraña que el Concilio de Trento se planteara la cuestión de la Eucaristía y le dedicara especial atención, como supuesto crucial para la fe cristiana católica, intrínseca y genuinamente unida al mismo concepto de la Misa, o sea pilar básico de la fe y su culto.

La afirmación fundamental del catolicismo es la transustanciación, acto por el que, en la Eucaristía, la sustancia del pan y el vino se transforma realmente en el Cuerpo y la Sangre de Cristo; principio nuclear en el culto de la Iglesia católica, apostólica y romana definido y reafirma en el Concilio de Trento; y radical y absoluta distinción con el protestantismo, que, como ya hemos visto, no sólo rechaza su existencia, sino que también reduce la misa a una ceremonia meramente conmemorativa:

*“Si alguno dijere que en el sacrosanto sacramento de la Eucaristía permanece la sustancia de pan y de vino juntamente con el cuerpo y la sangre de nuestro Señor Jesucristo, y negare aquella maravillosa y única conversión de toda la sustancia del pan en el cuerpo y toda la sustancia del vino en la sangre, permaneciendo sólo las especies de pan y vino; conversión que la Iglesia Católica aptísimamente llama transustanciación, sea anatema”.*

En efecto, inserto y partícipe de la misma construcción teológica que del sacramento crea Trento, enfatizando su fuerza y poder como signos eficaces, la Iglesia romana mantiene la doctrina de la permanencia de la presencia real después de la consagración en todas las hostias que no han servido para comulgar. Por otra parte, refuta, contrariamente al deseo de muchísimos innovadores, que la Eucaristía sea íntegramente distribuida entre los asistentes, admitiendo consecuentemente que conserven y guarden las sagradas formas después de la Misa. Así pues, no admite el punto de vista luterano adoptado por todos los protestantes, según el cual no se debe adorar a Cristo en la Eucaristía, ni honrarlo mediante fiestas, ni pasearlo en procesiones, ni llevarlo a los enfermos, decisiones de muy importantes consecuencias para la piedad, las manifestaciones del culto y el arte religioso.

De otro lado, no fue definida por el Concilio de Trento como una simple *acción de gracias*, sino como un sacrificio, como recoge oportunamente el *De Veritate Christi*. Y este hecho era justamente lo que la reforma protestante refutaba. Para Lutero y sus discípulos creer que el sacerdote, en el acto de la misa, ofrece nuevamente el Hijo de Dios al Padre es blasfemar el sacrificio de la Cruz, que de una vez por todas fue llevado a cabo por el único que podía ofrecerlo, Jesús. En el

concilio una minoría, a la que pertenecía Seripando, mantenía la opinión de que la Misa no es un verdadero sacrificio, pero la mayoría sustentaba la opinión contraria, apoyándose principalmente en una profecía de Malaquías al respecto:

*“Desde Levante a Poniente, mi Nombre es grande en todas las naciones y en todo lugar se ofrece a mi Nombre un sacrificio de incienso y una ofrenda pura”.*

Además, la negación de la Misa como sacrificio, haría que los cristianos carecieran de él, con lo cual serían más desgraciados que cualquier pagano, ya que no puede citarse nación pagana alguna que sea ajena al sacrificio, hizo que los padres del concilio afirmaran que en la Cena Jesús no se ofreció simplemente como alimento sino que además fue inmolado místicamente, y que la Misa, que ha sido instituida por el Salvador (hecho negado en la confesión de Augsburgo de 1555) aplica la saludable virtud del sacrificio de la Cruz a la remisión de los pecados. Como además la misa sirve tanto a vivos como a aquellos que han muerto en Cristo y aún no han sido purificados, quedan plenamente justificadas las misas privadas. El canon fue declarado exento de errores y seducciones, pero debía ser dicho en voz baja y en latín, la lengua litúrgica.

Para llegar a este acuerdo fueron necesarias numerosas intervenciones que tuvieron lugar durante sesudos y complejos debates y en los que destacaron varios teólogos españoles, como Juan Ramírez, Francisco Orantes, el bien conocido Benito Arias Montano, Diego Laínez, Pedro de Soto, o Antonio de San Miguel; la aprobación del decreto sobre la doctrina católica de la Eucaristía con la definición de la presencia real y de la transustanciación en la sesión tridentina XIII del 11 de octubre de 1551; el examen teológico, el 7 de junio de 1562, de los cinco puntos referentes al uso de la comunión que ya anteriormente habían sido muy discutidos, y a los que pertenecía la tan repetida cuestión sobre la comunión bajo las dos especies, que casi por unanimidad se decidió negativamente, y que fueron la base de la sesión conciliar XXI; el desarrollo concreto de ésta el 16 de julio de 1562, y el de la XXII, el 17 de septiembre, centrada en la Misa, definida como verdadero sacrificio como ya sabemos; y, por supuesto, la proclamación del decreto conciliar sobre la Eucaristía, compuesto de un preámbulo, ocho capítulos doctrinales y once

cánones que cristalizaban todo lo que ya hemos analizado, defendían los padres conciliares, y, con tan sólo las lógicas adaptaciones a los tiempos, constituyen la médula del sacramento eucarístico en el catolicismo hasta el presente, a saber:

- De la presencia real de nuestro Señor Jesucristo en el Santísimo Sacramento de la Eucaristía
- Razón de la institución de este santísimo sacramento
- De la excelencia de la Santísima Eucaristía sobre los demás sacramentos
- De la transubstanciación; del culto y veneración que debe tributarse a este santísimo sacramento
- Que se ha de reservar el Santísimo Sacramento de la Eucaristía y llevarlo a los enfermos
- De la preparación que debe llevarse para recibir dignamente la Santa Eucaristía
- Del uso de este admirable sacramento

La importancia que adquiere la devoción al Santísimo tras el Concilio de Trento se va a manifestar en diferentes aspectos como es la creación de conventos y templos dedicadas al mismo, construcción de capillas del Corpus Christi o de la Comunión en catedrales e iglesias, creación de cofradías, renovación o adquisición de ostensorios y custodias procesionales, procesiones del Corpus Cristi, etc. Por todo ello no es de extrañar que el Santísimo ocupe un lugar principal en los templos y que se incida por parte de las autoridades eclesiásticas que esto se lleve a cabo de la manera adecuada. Ejemplo de esto es la diócesis de Valencia, donde en el sínodo celebrado en 1631 por el obispo Fr. Isidoro Aliaga establece que el Santísimo se reservase habitualmente en el tabernáculo del altar mayor pero que, para la distribución de la comunión, a fin de que no entorpeciese la celebración de los oficios divinos en la Capilla Mayor, se construyese en adelante una capilla diferente situada, a ser posible, en el ábside por detrás de aquella<sup>171</sup>. Y, para dicha capilla, el obispo Aliaga da la siguientes directrices:

---

<sup>171</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "Liturgia...", ob. cit., p. 45.

*“Quando se edifique la Iglesia dexese detrás de la pared de la Capilla Mayor, a la qual ha de estar arrimado el Altar mayor, un espacio competente y proporcionado para la dicha Capilla, que ha de ser y llamarse del sagrario”<sup>172</sup>.*

El obispo prosigue el texto dando los por menores para la construcción de dicha capilla del Sagrario dando medidas según la capacidad de la iglesia, forma, disposición,... y demás directrices.



Ilustración 9. Obispo Fr. Isidoro Aliaga

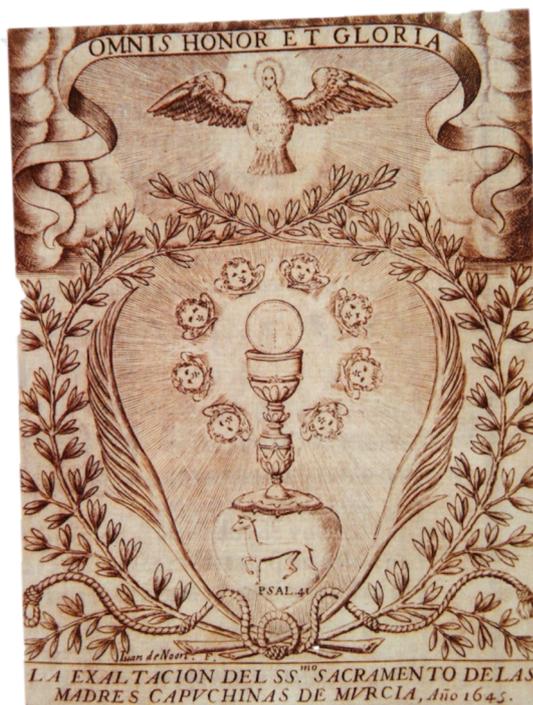
Estas *advertencias* llevaron a la construcción de las capillas del sagrario tan abundantes en la iglesias de esa diócesis como una parte más del templo, integradas en su organismo desde la propia concepción del templo y no como un añadido posterior construido de forma paralela como sucede con las Capillas-Sagrario del ámbito andaluz.

En este aspecto Murcia también es un referente a la hora de situar al Santísimo en el lugar debido. Así, se consagran dos conventos femeninos al Cuerpo de Cristo en la ciudad como son el convento del Corpus Christi de Agustinas en

---

<sup>172</sup> PINGARRÓN SECO, F.: *Las advertencias...*, ob. cit., p. 67.

1616 y el convento de la Exaltación del Santísimo Sacramento de Capuchinas en 1645. A esto hay que sumar la capilla del Corpus Christi de la Catedral, la aparición de cofradías del Corpus durante el siglo XVII, la profusión de pinturas dedicadas a la eucaristía o santos y episodios bíblicos de corte eucarístico en los distintos templos de la ciudad como la *"Alegoría de la Eucaristía"* para el bocaporte de la iglesia conventual de Santo Domingo obra de Francisco Zurbarán en la década de 1630, el *"Sacrificio de Abraham"* para la Capilla del Corpus de la Catedral y *"Santa Clara con la Custodia"* ambos realizados por Nicolás de Villacis a finales del siglo XVII; la pintura de *"San Pascual Bailón"* para el convento de Capuchinas o *"San Lorenzo da la comunión a una monja justiniana"* para el convento de Justinianas ambas de Senén Vila o el grabado de *"La exaltación del Santísimo Sacramento"* de las Capuchinas realizado por Juan de Noors en 1645.



**Ilustración 10.** *"La exaltación del Santísimo Sacramento"*, grabado de Juan de Noors (1645)

Este énfasis de la sagrada forma y su gran importancia tras el Concilio de Trento queda más patente con la gran cantidad de templos que reformarán sus capillas mayores para incluir un sagrario comenzando por la Catedral con la inclusión de una arquilla de plata labrada para poner el Santísimo en el rico

sagrario del altar mayor bajo el obispado de Sancho Dávila a finales del siglo XVI y el nuevo sagrario que promovió el obispo Martínez de Zarzosa en 1653.

Al templo catedralicio se le unen las parroquias de Santa Catalina con un sagrario de madera dorada tallado por Marcos Aguilera y dorado por Juan de Alvarado entre 1603 y 1604; San Miguel contó con un nuevo sagrario desde 1630 obra de Juan Bautista Estangueta hasta la demolición del templo para su reconstrucción tras la riada de San Calixto; San Antolín realiza un gran sagrario en 1633 para completar el retablo realizado por Juan Bautista Estangueta unos años antes que será sustituido por un nuevo retablo en 1702 de otro Estangueta tras una nueva riada y un nuevo retablo tallado por Antonio Caro y dorado por Manuel Pino; San Bartolomé completa el nuevo retablo con un sagrario realizado por el escultor oriolano Mateo Sánchez en 1692; San Lorenzo renueva su capilla mayor tras las inundaciones de mediados de siglo y en 1700, junto al nuevo retablo, le encargan a Antonio Caro un gran tabernáculo como sagrario y San Pedro que completa su nuevo retablo con un gran tabernáculo para albergar la sagrada forma en 1702 obrado por Antonio Caro "el Viejo" y Nicolás Ruiz; Santa Eulalia se engalana con un nuevo retablo con un tabernáculo significativo similar al de la parroquia de San Lorenzo finalizado por Antonio Caro en 1708.



Ilustración 11. "San Lorenzo Justiniano dando la comunión a una religiosa de su orden" de Senén Vila. Convento de Justinianas de Murcia.

En cuanto a las realizaciones en las iglesias conventuales destacan Santa Clara la Real reforma su Capilla Mayor en 1595 y realiza un nuevo retablo con un sagrario en lugar prioritario pintado por Jerónimo Ballester, sustituido en 1674 por uno nuevo realizado por Antonio Caro y pintado por Francisco de Heredia así como el ostensorio tipo sol que incrementa el ajuar litúrgico durante esta centuria; San Diego realiza sagrario para la capilla de San Pascual Bailón dorado por el pintor Jerónimo de la Lanza en 1630; Santa Ana encarga al taller de los Estangueta la realización del retablo de la Capilla Mayor dedicado a la Madre de la Virgen y completado con un sagrario en lugar prioritario pintado por Miguel de Toledo en 1633; San Antonio de Padua encarga un nuevo sagrario similar al de la parroquia de San Miguel al mismo artista Juan Bautista Estangueta y pintado por Lorenzo Suárez en 1637 y la Trinidad que encarga al pintor Villacis decorar el gran tabernáculo que hace de sagrario y retablo en 1662.

Asimismo, la gran exaltación de la Sagrada Forma en exterior de los templos será la procesión del Corpus que es una consecuencia de la consolidación de determinadas manifestaciones de culto dentro de la religiosidad popular, al igual que la creación de las hermandades sacramentales, omnipresentes en toda parroquia. Dicha procesión obtendrá un enorme impulso como la única procesión general donde concurren juntamente pública y oficialmente los cabildos civil y eclesiástico.

La fiesta del Corpus se remonta al siglo XIII, más concretamente hasta el año 1246, cuando tuvo su origen la procesión, instituida por el obispo Roberto de Lieja en su diócesis belga. Dicho origen está motivado por las visiones sobre la Eucaristía que tuvieron dos religiosos, la monja Juliana de Retine y el párroco de Santa Cristina de Bolsena, a lo que hay que sumar el milagro de los Corporales de Daroca con las hostias que sangraron y mancharon la tela litúrgica que las envolvía. Y, a partir de dicha fecha, se comenzó a celebrarse una procesión eucarística por la calles de Lieja el jueves después de Pascua de Pentecostés.

Unos años después de su primera celebración, se le dará carácter universal a esta práctica gracias al Papa Urbano IV y su bula *Transiturus*, otorgada el 2 de octubre de 1264, tras ver los corporales de Daroca. Pero la procesión iniciada en Lieja va a sufrir ciertas modificaciones, puesto que el culto propuesto por la citada religiosa no estaba basado en el ceremonial romano y fue Tomás de Aquino el que

en su *Teológica* lo adaptó al rito romano. Tras el concilio de Vienne en 1311 se regularizó la fiesta, matizada por los decretos promulgados por Clemente V, pero quien impuso su celebración en todo el orbe, haciendo que todas las parroquias realizaran por la calle la procesión de la exaltación de la Hostia fue el Papa Juan XXII, que verdaderamente constituyó esta fiesta aunando la bula *Transiturus*, la adaptación al rito romano de Santo Tomás de Aquino, y los decretos del concilio de Vienne y los de Clemente V<sup>173</sup>.

Por tanto, el Corpus será una fiesta eminentemente religiosa que nace como exaltación universal del Santísimo Sacramento<sup>174</sup>. Todas las artes, desde las plásticas a las literarias, pasando por la música, que se desarrollaban en la Procesión, tenían por objeto esa exaltación y defensa del Sacramento. Existe también un significado de carácter teológico que se deriva de la contraposición del Pecado, como por ejemplo la Tarasca, con la Eucaristía, exhibida en la Custodia, que representa el Bien y que es la gran vencedora de este combate.

Al mismo tiempo, la fiesta del Corpus viene a sacralizar una celebración de gran arraigo folklórico, como es el solsticio de verano, que la impregna de multitud de ritos de carácter pagano con bastantes referencias de tipo carnalesco<sup>175</sup>.

Si dirigimos la mirada hacia España, se observa que la difusión de la nueva festividad se da con particular celeridad, documentándose procesiones en distintas localidades españolas, como Toledo ó Sevilla a principios de la década de 1280<sup>176</sup>. Aunque la fiesta seguirá incrementándose en lo que resta de la Edad Media y, sobre todo, en el siglo XVI, el hito que propicia la verdadera eclosión de dicha festividad en las ciudades españolas se produce tras el Concilio de Trento, como instrumento para luchar contra la doctrina protestante y manifestación extraordinaria del triunfo eucarístico encarnado por la Contrarreforma<sup>177</sup>.

---

<sup>173</sup> VIZUETE MENDOZA, J.: "Teología, liturgia y derecho en el Origen de la Fiesta del Corpus Christi". *La Fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, 2002, pp. 11-17.

<sup>174</sup> Sobre la festividad del Corpus Christi ver AA.VV.: *La Fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, 2002.

<sup>175</sup> CARO BAROJA, J.: "La Fiesta del Corpus". *El Estío Festivo: Fiestas Populares de Verano*. Madrid, 1984, pp. 51-70.

<sup>176</sup> VALIENTE TIMÓN, S.: "La fiesta del *Corpus Christi* en el reino de castilla durante la edad moderna". *Ab Initio: Revista digital para estudiantes de Historia*, nº 3. Madrid, 2011, p. 46.

<sup>177</sup> Son múltiples las publicaciones sobre las celebraciones del Corpus Christi en las distintas ciudades españolas entre las que destacan GONZÁLEZ CASARRUBIOS, C.: "Fiesta del Corpus Christi en Badajoz". *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, nº 25-26. Madrid, 1982, pp. 47-51; ESPINÓS, J.: *La fiesta del Corpus Christi en Madrid*. Madrid, 1985;

Y, aunque la llegada de la festividad del Corpus y la implicación de los poderes civiles de la ciudad de Murcia comienza en la segunda mitad del siglo XV, será ya en la centuria siguiente donde se dará crecimiento definitivo<sup>178</sup>. Y es que dicha procesión se convierte con los años en el escaparate social más importante de las ciudades, donde se puede hacer una exaltación y ostentación de poder que influye y cala en la ciudadanía. Pero no es una participación gratuita o testimonial,

---

ROMERO ABAO, A.: "La fiesta del Corpus Christi en Sevilla en el siglo XV". *La religiosidad popular*, vol. 3. Barcelona, 1989, pp. 19-30; LÓPEZ GÓMEZ, J.E.: "El Corpus Christi en Toledo. Metamorfosis de la ciudad y procesión". *Religiosidad popular en España*, vol. 2. EL Escorial, 1997, pp. 407-422; RODRÍGUEZ MARÍN, F.J.: "La festividad del Corpus Christi malagueño a través de su historia". *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, nº. 9. Málaga, 1997, pp. 117-138; NARBONA VIZCAÍNO, R.: "Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia". *Revista d'història medieval*, nº 10. Valencia, 1999, pp. 371-382; FERNÁNDEZ COLLADO, A.: "Eucaristía y Corpus Christi en Toledo". *Toletana: cuestiones de teología e historia*, nº 1. Toledo, 1999, pp. 121-149; HEREDIA MORENO, M.C. y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A.: "Precisiones sobre la Custodia del Corpus Christi de la Catedral de Sigüenza". *Archivo español de arte*, nº 292. Madrid, 2000, pp. 303-314; GONZÁLEZ CARBALLO, J.: "Sacralización del espacio urbano en el Corpus Christi de Sevilla". *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, vol. 1. Castellón, 2000, pp. 209-226; LÓPEZ MOLINA, M.: "Gitanos y Corpus Christi en Jaén en la primera mitad del siglo XVII". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 176. Jaén, 2000, pp. 737-750; PRADILLO ESTEBAN, P.J.: *El Corpus Christi en Guadalajara. Análisis de una liturgia festiva a través de los siglos: (1454-1931)*. Guadalajara, 2000; KAWAMURA, Y.: *Festividad del Corpus Christi en Oviedo*. Oviedo, 2001; MOLINA RECIO, R.: "La fiesta barroca en al Córdoba del XVII a través de las celebraciones del Corpus Christi". *La cultura en Andalucía: vida, memoria y escritura en torno a 1600*. Sevilla, 2001, pp. 271-300; MUÑOZ SANTOS, M.E.: "La fiesta del Corpus Christi del año 1658 en Alcalá de Henares". *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, vol. 2. El Escorial, 2003, pp. 1143-1164; ARANDA DONCEL, J.: "La fiesta del Corpus Christi en la Córdoba de los siglos XVI y XVII". *El mundo festivo en España y América*. Córdoba, 2005, pp. 103-149; GONZÁLEZ GARCÍA, M.A.: "La Custodia Procesional del Corpus, la solemnidad del Corpus Christi y otras obras de orfebrería Eucarística de la Catedral de Ourense". *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, nº. 11. Orense, 2006, pp. 91-138; LABARGA GARCÍA, F.: "Las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi en La Rioja". *Festivas demostraciones: estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*. Logroño, 2010, pp. 67-126; MCGRATH, M.J.: "La procesión del Corpus Christi como instrumento de catolización en la Segovia postridentina". *Estudios segovianos*, nº 110. Segovia, 2011, pp. 135-148 o CABALLERO SÁNCHEZ, M.A.: "El Corpus Christi de El Puerto de Santa María en el siglo XVII". *Revista de historia de El Puerto*, nº. 49. El Puerto de Santa María, 2012, pp. 9-33.

<sup>178</sup> Sobre la festividad del Corpus Christi en la ciudad de Murcia en el siglo XV ver TORRES FONTES, J.: "La solemnidad del Corpus en 1480". *Murgetana*, nº 14. Murcia, 1960, pp. 123-125; TORRES FONTES, J.: *Estampas de la vida murciana en la época de los Reyes Católicos*. Murcia, 1984; RUBIO GARCÍA, L.: *La procesión del Corpus en el siglo XV en Murcia*. Murcia, 1987; MOLINA MOLINA, A.L.: "Sermones, procesiones y romería en la Murcia bajomedieval". *Miscelánea medieval murciana*, vol. 19-20. Murcia, 1996, pp. 221-232. En cuanto al siglo XVI-XVII, ver SÁNCHEZ MARTÍNEZ, R.: "Aproximación a la festividad de Corpus Christi, en Murcia en el primer tercio del siglo XVII". *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el barroco español: Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*. Sepúlveda, 2008, págs. 412-419.

los ayuntamientos desde cuando empiezan a aparecer en las procesiones del Corpus costean partes importantes derivadas de los gastos que esta fiesta conlleva. Y no sólo el ayuntamiento comparte gastos de la fiesta sino que llega a ser árbitro de ella promulgando leyes y regulaciones que complementarían las normativas religiosas. Desde sus inicios, se asiste a un solapamiento de la normativa concejil con la eclesiástica desde el momento en que la participación de los diferentes elementos sociales de la localidad en las fiestas del Corpus y otras festividades religiosas se utiliza como ámbito de exaltación del poder. Esta socialización de la festividad lleva a una progresiva unión entre lo civil y lo religioso donde determinadas tradiciones y peculiaridades locales se sumaban a la procesión y eventos que se hacían en las fiestas del Corpus, así como la presencia de los gremios de la ciudad en la procesión, acentuándose así su status como un grupo de presión cada vez más importante en las urbes.

Por el contrario, la implicación de la monarquía en la festividad sucede de forma más lenta y menos decisiva que los concejos o los gremios, aunque ello no impidió que tanto la Casa Real como el Consejo Real de Castilla decretaran durante los siglos XVI y XVII varias normativas referentes a cómo debían de realizarse dichos fastos; por ejemplo, la Real Cédula de 1657 donde se da vía libre para buscar recursos de financiación para la fiesta del Corpus<sup>179</sup>. Asimismo, la Corte dictó normativas sobre el *Corpus Christi* desde el siglo XIII, teniendo así un papel aunque fuese más de carácter gubernamental y legislativo que de representación real. Así, el esquema inicial se prolongará hasta el siglo XVII y posteriormente en la diferentes ciudades españolas y, por tanto, en Murcia también.

De igual modo, el contenido catequético emanado de Trento ayudó a expandir dicha celebración, la procesión del misterio de la Eucaristía, aunque se vea contaminado con recursos lúdicos y paganos cuando comenzaron a sumarse a la procesión elementos como los carros triunfales, herederos de las moralidades medievales, donde se representaban autos sacramentales y la organización de representaciones teatrales, en carros o tablados, con temática religiosa, así como los altares donde en muchos de ellos se mostraba con figuras y episodios bíblicos y litúrgicos.

---

<sup>179</sup> PORTÚS PÉREZ, J.: *La Antigua Procesión del Corpus Christi en Madrid*. Madrid, 1993, pp. 334-335.

Esto se comprende en una sociedad como la del siglo XVII, donde el analfabetismo era muy generalizado, y los sermones de iglesia y las procesiones, sobre todo la del Corpus, eran utilizados para transmitir a los fieles una gran carga doctrinal para que fuera asimilada cognitivamente mediante el teatro o por las figuras de los carros y altares, objetivos que podían alcanzar los fieles por sí mismos al no tener la oportunidad de leer directamente las Sagradas Escrituras o no entender las diatribas de los oradores sagrados. Por lo tanto, la festividad del Corpus era aprovechada para combatir la herejía e impartir la verdadera doctrina religiosa a través de representaciones propiciadas por las autoridades religiosas.

Otra idea que se debe poner de manifiesto es la de la fiesta del *Corpus Christi* como ideal de la fiesta barroca, una fiesta total donde confluían el placer y el deleite de los sentidos, definida por el padre Campos como una “*síntesis donde confluyen ideología y arte, creencias y sentimientos, gozo y placer, en cantidades similares a las razones que impulsan a los diferentes testigos a integrarse y participar en las manifestaciones que tienen lugar con ese motivo*”<sup>180</sup>. Por tanto, en toda fiesta se constituye en algo extraordinario para un grupo, en este caso en el marco de la ciudad, y a la vez esa salida de la rutina urbana tiene algo de artístico y cuando se repite a lo largo del tiempo contiene algo de ritual. En esos parámetros en los que se mueven las celebraciones es inherente al motivo u objetivo de la fiesta que nazca una parte lúdica de la cual ninguna festividad se puede sacudir. De hecho, el carácter festivo del Corpus se puede apreciar desde sus orígenes e incluso en la bula papal se dice que “*los clérigos, como los legos, gozosos, se levanten en cánticos de alabanza, los corazones, los afectos, las voces y labios de todos tributen himnos de saludable alegría, cante la fe, dance la esperanza, salte de placer la caridad, haga aplauso la devoción, el coro jubile, la pureza se alegre; todos y cada uno con ánimo regocijado y pronta voluntad, se junten y ejerciten en sus habilidades*”<sup>181</sup>. Por tanto, la procesión del Corpus nace como una fiesta donde la devoción por la Eucaristía se explicita como una exaltación de la alegría y el placer, hasta el punto de que en el siglo XVII se convierta en una fiesta total. Una muestra de ello es la descripción que se hace de la fiesta del Corpus en Murcia durante el

---

<sup>180</sup> CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J.: “La fiesta barroca. La fiesta de los sentidos”. *La Fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, 2002, p. 91.

<sup>181</sup> AA.VV.: *Bullarum Diplomatum Et Privilegiorum Sanctorum Romanorum Pontificum*. Roma, 1859, p. 707.

siglo XVII donde se señala que *“no es posible señalar dónde comienza el fervor religioso, qué añade el atractivo lúdico y hasta dónde arrastra la costumbre”*<sup>182</sup>.

Los sacramentales de nuestra literatura de los siglos XVI y XVII han jugado un importante papel por sus relaciones con las fiestas del Corpus. Comenzaba su representación en la tarde de dicho día y se extendía durante la octava. Iniciados con escenas eucarísticas ideales en loa del misterio de la Cena, con personajes y argumentos verosímiles, pidieron después argumentos a la historia y a los personajes más famosos por su devoción al Santísimo, y acabaron acudiendo a la representación de alegorías y símbolos, si bien no siempre los *autos* fueron rigurosamente eucarísticos con materia estrictamente tal, en alabanza del sacramento. Unas veces son eucarísticos por su finalidad, y otras, por la ocasión de la fiesta eucarística en que se representaban, pero siempre perseguían instruir al pueblo y comunicarle la teología, de la que gustaba, en este caso, sobre la Eucaristía.

Esto sucedió así en la procesión del Corpus en Murcia donde a la procesión del Corpus se añaden los carros triunfales donde se representan los autos sacramentales y otras representaciones teatrales de temática religiosa tanto en carros como en tablados. Estas actuaciones tenían un alto grado doctrinal para una sociedad donde el índice de analfabetismo era muy elevado y la educación religiosa tenían que realizarse mediante vías visuales y orales. Dichos carros tenían tramoyas, cortinas, artilugios para hacer efectos especiales y demás destinados a honrar al Santísimo Sacramento que suponían un elevado gasto para los propietarios de los mismos<sup>183</sup>.

La relevancia que adquiere la Eucaristía tras el Concilio de Trento y la defensa que de ella va a realizar la Iglesia Católica determinan una implicación directa en el arte religioso del último tercio del siglo XVI y, sobre todo, en la centuria seicentista. La Eucaristía, como uno de los dogmas básicos del catolicismo, fue objeto en razón de su particular veneración, de múltiples creaciones y representaciones artísticas<sup>184</sup>. Así se da el auge de un arte de exaltación de tan

---

<sup>182</sup> Sobre la festividad del Corpus Christi en Murcia durante el siglo XVII ver SÁNCHEZ MARTÍNEZ, R.: “Aproximación...”, ob. cit., pp. 412-419.

<sup>183</sup> SÁNCHEZ MARTÍNEZ, R.: “Aproximación...”, ob. cit., p. 415.

<sup>184</sup> Son múltiples los escritos sobre lo que supuso la Eucaristía en el arte religioso. Como ejemplo de ello reseñar diferentes estudios sobre la Eucaristía en el arte español, como

venerado misterio dogma en forma de capillas de comunión o capillas del sagrario, tabernáculos, sagrarios en el altar, ostensorios o custodias de asiento, así como esculturas de santos especialmente significados con la Eucaristía y pinturas donde el Santísimo Sacramento es el tema principal o al menos una parte significativa.

Gracias a la Contrarreforma y al ecuménico Concilio de Trento, la mesa del sacrificio conocerá una gran importancia, lógicamente acorde a su protagonismo como epicentro del culto, y se verá acompañada de todo un lujoso y suntuoso escaparate de platería y textiles; ajuares que, por otra parte, suponían un enriquecimiento de los ritos y, por extensión, un interesante aporte al revestimiento barroco de la iglesia. Es el momento de la renovación de los tesoros medievales y de las ricas colecciones de platería y bordados<sup>185</sup>.

Las obras arquitectónicas fruto de la devoción hacia la Eucaristía se concretan en capillas de comunión, sobre todo en la zona levantina<sup>186</sup>, iglesias o capillas del Sagrario, localizadas en mayor número en Andalucía<sup>187</sup>. También en los

ALEJOS MORÁN, A.: *La eucaristía en el arte valenciano*. Valencia, 1977; BERTOS HERRERA, M.P.: *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*. Granada, 1985; ANGUITA HERRADOR, M.A.: *La eucaristía en el arte de Jaén hermandades y fiestas litúrgicas*. Granada, 1990; ANGUITA HERRADOR, M.A.: *Arte y culto el tema de la eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén, 1997; CORTÉS ARRESE, M.: "En torno a la Eucaristía y el arte". *XX Siglos*, n.º 32. Madrid, 1997, pp. 87-93; AA.VV.: *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*. El Escorial, 2003; DELGADO GÓMEZ, J.: "La Eucaristía en Lugo y en el arte lucense". *Lucensia: miscelánea de cultura e investigación*, n.º. 31. Lugo, 2005, pp. 281-298; ARRIOLA JIMÉNEZ, M.: "María y la Eucaristía en el arte". *Ephemerides Mariologicae*, n.º. 3-4. Madrid, 2009, pp. 429-446; NOS MURO, L.: "De la Cena a la Cruz y de la Cruz a la Cena". *Religión y cultura*, n.º 235. Madrid, 2005, pp. 891-912 o CARTAYA BAÑOS, J.: "La Eucaristía en el arte sevillano". *XX Siglos*, n.º. 15. Madrid, 1993, pp. 83-93, entre otros.

<sup>185</sup> Sobre la renovación de los ajuares catedralicios en las catedrales españolas provocada por la Contrarreforma y la renovación litúrgica ver PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia, 1999, pp. 113-133; RIVAS CARMONA, J.: "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 515-536; SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: "Formación y pérdida de un patrocinio. La platería en la Catedral de Granada". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 545-562.

<sup>186</sup> Algunos de los estudios sobre las capillas de la comunión del Barroco son PINGARRÓN-ESAÍN SECO, F.: "La reforma clasicista de la Capilla de Comunión de la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes de Valencia". *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, n.º. 45. Valencia, 1995, pp. 331-346 ó MARTÍNEZ HURTADO, S.: "Restauración de la Capilla de la Comunión de la Iglesia Parroquial de Alpuente". *Ars longa: cuadernos de arte*, n.º. 9-10. Valencia, 2000, pp. 281-289.

<sup>187</sup> Los ejemplos de iglesias o capillas del Sagrario en Andalucía son abundantes y han sido objeto de estudio en ANTÓN SOLÉ, P.: "La capilla del nuevo Sagrario de la Catedral vieja de Cádiz". Sevilla, *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, n.º 139-140, 1966, pp. 269-271; BONET CORREA, A.: *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*. Madrid, 1978; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "Lectura iconográfica del Sagrario de la

templetes o tabernáculos que en el altar mayor pueden llegar a sustituir al tradicional retablo, que a su vez tiende a raíz de la Contrarreforma a incorporar en su centro un gran tabernáculo, entre sagrario y expositor, que hace que sea la Eucaristía el epicentro de todo el retablo y su programa, al igual que en la Iglesia<sup>188</sup>. Conforman estos templetes de altar una rica serie que admite

---

Cartuja de Granada". *Estudios sobre la literatura y arte*, vol. 3. Granada, 1979, pp. 95-112; RIVAS CARMONA, J.: "Camarines y sagrarios del Barroco cordobés". *El Barroco en Andalucía*, vol. I. Córdoba, 1984, pp. 301 y ss.; RIVAS CARMONA, J.: "Los sagrarios barrocos andaluces. Simbología e iconografía". *El barroco en Andalucía*, Vol. 3. Priego (Córdoba), 1986, pp. 137-154; BARRIO MOYA, J.L.: "El arquitecto cántabro fray Alberto de la Madre de Dios y la capilla de Nuestra Señora del Sagrario en la catedral de Cuenca". *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, nº 48. Santander, 1989, pp. 91-112; NAVARRETE PRIETO, B. y BUCES PRADOS GARCÍA, J.M.: "El tabernáculo para el retablo de la Capilla del Sagrario o de los Ayala en la Catedral de Segovia". *Imafronte*, nº 3-5. Murcia, 1989, pp. 433-446; CRUZ ISIDORO, F.: "Aparejadores que intervinieron en la construcción de la iglesia del Sagrario de la catedral de Sevilla". *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, nº 226. Sevilla, 1991, pp. 189-210; CABO ALIAGA, J.: *En la capilla del sagrario un adorador de Jesús sacramentado*. Valencia, 1992; TAYLOR, R.: "El Sagrario de la catedral de Granada y la Junta de Maestros de 1737". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 7-8. Madrid, 1996, pp. 149-180; AGUADO, J.A.: "Reconstrucción de la capilla del sagrario de la Cartuja de Jerez". *Zurbarán: estudio y conservación de los monjes de la Cartuja de Jerez*. Madrid, 1998, pp. 57-60; BRAVO BERNAL, A.M.: "Ubicación de la capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla. Pervivencia y escenografía". *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 85-92 o BRAVO BERNAL, A.M.: *El Sagrario, un problema y su historia. Estudio arquitectónico y documental de la capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 2008.

<sup>188</sup> Son infinidad los ejemplos y estudios sobre nuevos tabernáculos o reformas en las capillas mayores de catedrales e iglesias por todo el territorio español, algunos ejemplos son BONET CORREA, A.: "El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del Barroco español". *Archivo Español de Arte*, nº 163. Madrid, 1961; CHAMOSO LAMAS, M.: "El tabernáculo del Apóstol en la Catedral de Santiago". *Goya: Revista de arte*, nº 41. Madrid, 1961, pp. 322-326; BONET CORREA, A.: "Valoración urbana y artística de Antequera" prólogo al libro de FERNÁNDEZ, J.M.: *Las iglesias de Antequera*. Antequera, 1971, pp. 42-43; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Un tabernáculo de Gregorio Fernández en Villaveta (Burgos)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, nº 39. Valladolid, 1973, pp. 512-517; TAYLOR, R.: "El arquitecto José Granados de la Barrera". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, 1975, p. 9; TOVAR MARTIN, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, pp. 115 y ss.; ANDRÉS LLORDÉN, P.: "El Tabernáculo de la Colegiata de Antequera". *Jábega*, nº 28. Málaga, 1979, pp. 11-15; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada". *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco*, t. III. Granada, 1979, pp. 95-112; SIMPSON, A.B. y VILA, S.: *Cristo en el tabernáculo*. Barcelona, 1982; SAEZ VIDAL, J.: *El arte barroco en Alicante*. Alicante, 1985, pp. 102 y ss.; RIVAS CARMONA, J.: "Los tabernáculos del Barroco andaluz". *Imafronte*, nº 3-4-5. Murcia, 1985, pp. 157 y ss.; GONZÁLEZ TORRES, J.: "El tabernáculo hito sacramental y referente espacial en las catedrales andaluzas". *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 313-326; RECIO MIR, A.: "Aquella segunda fábrica que ha de estar en lo interior de la otra. Los proyectos de tabernáculo para el sagrario de la catedral de Sevilla y su realización efímera en 1662". *Archivo español de arte*, nº 301. Madrid, 2003, pp. 55-70;

realizaciones en madera, metal o piedra de muy diferentes modelos y tamaños, adaptándose al espacio disponible. Suelen ubicarse en iglesias principales, como catedrales y colegiatas, así como en alguna parroquia mayor o convento de envergadura, de aquí su importancia, confirmada en la tradición histórica y que se revitaliza desde el Concilio de Trento.

Así puede citarse ejemplos, entre finales del Quinientos y principios del Seiscientos en la Catedral de Granada, del arquitecto Diego de Siloé, en la Catedral de Santiago de Compostela, ideado por Vega Verdugo, en la capilla de los Lastanosa en la Catedral de Huesca y hasta en dos ocasiones en la Catedral de Málaga, una bajo la dirección del pintor Cesar Arbassia y un segundo ejecutado por el arquitecto José Fernández de Ayala y el escultor Jerónimo Gómez, que sustituye al primero y que, a su vez, también se destruyó<sup>189</sup>.

Por supuesto, en la diócesis de Cartagena también hay varios ejemplos de tabernáculos realizados durante el Barroco, aunque algunos de ellos no se conservan. Si bien en la catedral de Murcia no se realizó ninguno para la Capilla Mayor, en otros edificios significativos de la diócesis si se ornaron dicha capilla con tabernáculos, como es el caso de la Colegiata de San Patricio en Lorca<sup>190</sup>.

Se ubican en la capilla mayor y convirtiéndose en el elemento vertical predominante que hace de eje o punto de mayor visibilidad del templo, organizándose los demás elementos alrededor de él. Por esta misma razón, dichos templetos son muy aconsejables para edificios de planta central, aunque no se dio con asiduidad la comunión perfecta entre los mismos, ya que le ocupaba el espacio

---

FERRER GARROFÉ, P.: "Encarnación y Eucaristía en el Tabernáculo del Escorial". *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium 1/4-IX-2003*, vol. 1. San Lorenzo del Escorial, 2003, pp. 235-252; FONTANA CALVO, M.C.: "El ático y el tabernáculo del retablo de la capilla de los Lastanosa antes y después de su restauración". *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº 117. Huesca, 2007, pp. 151-162; GILA MEDINA, L. y GARCÍA LUQUE, M.: "Sobre el desaparecido tabernáculo de la capilla mayor de la antigua colegiata de San Patricio de Lorca, obra del ensamblador granadino Juan López de Almagro". *Imafronte*, nº. 21-22. Murcia, 2010, pp. 113-125 ó LEÓN, A.: "Retablo y tabernáculo de San Pedro de Lerma". *Patrimonio histórico de Castilla y León*, nº. 46. Valladolid, 2012, pp. 28-36.

<sup>189</sup> PÉREZ DEL CAMPO, L. y ROMERO TORRES, J.L.: *La Catedral de Málaga*. León, 1986, p. 20.

<sup>190</sup> Sobre la Colegiata lorquina y sobre el tabernáculo perdido ver SEGADO BRAVO, P.: *La colegiata de San Patricio de Lorca. Arquitectura y arte*. Murcia, 2007 y GILA MEDINA, L. y GARCÍA LUQUE, M.: "Sobre el desaparecido tabernáculo de la capilla mayor de la antigua colegiata de San Patricio de Lorca, obra del ensamblador granadino Juan López de Almagro". *Imafronte*, nº. 21-22. Murcia, 2010, pp. 113-125.

central de dichos templos y se limitaba la movilidad de los fieles por los mismos. En los templos de planta longitudinal la ubicación en la capilla mayor no fue tan problemática. Si bien es cierto que le resta espacio al celebrante, dicho elemento queda integrado con el retablo allí donde el espacio no es excesivo, o se erige como instrumento vertebrador de dicha capilla situando el coro tras dicho tabernáculo. Lo que es indudable es que se consigue la finalidad de dichos elementos, que no es otro que el de situar el Santísimo en lugar predominante del templo y que pueda ser adorado desde múltiples lugares de la iglesia.

En aquellos templos que no se pudieron llevar a cabo la introducción del tabernáculo, la Sagrada Forma no dejó de estar presente en la capilla mayor, ya que en esas circunstancias el se va a realizar un sagrario en la base del retablo mayor para garantizar la presencia del Cuerpo de Cristo en el lugar de honor.

Con la misma finalidad de promover la adoración del Santísimo, hay que mencionar las custodias procesionales, en si tabernáculos móviles, concretamente las de la fiesta del Corpus Christi, que ya había comenzado a adquirir particular protagonismo a partir del siglo XIII, consolidándose con la bula *Trançiturum de hoc Mundo* (1264) bajo el pontificado de Urbano IV y, posteriormente, en el concilio general de Viena (1311), con Clemente V como pontífice, cuando se instituye la celebración de la solemnidad de Corpus en toda la Iglesia<sup>191</sup>. Esta nueva celebración va a conllevar una serie de nuevas necesidades dentro del ajuar litúrgico de las catedrales y de las parroquias, que se van a paliar en un primer momento con la adaptación de otras piezas ya existentes mediante aditamentos o modificaciones. Así, se reutilizan relicarios a los que se les añaden viriles en su parte superior dando lugar a los ostensorios. Pero pronto también surgirá la necesidad de crear una específica pieza para el depósito de la Sagrada forma en su interior, apareciendo de este modo la custodia procesional en forma de torre, que tiene en la custodia de la Catedral de Ibiza uno de sus más antiguos ejemplos<sup>192</sup>.

El desarrollo de este tipo de pieza encargada para la exposición de la Sagrada Forma durante la procesión del Corpus tendrán que esperar a dos hechos

---

<sup>191</sup> Sobre inicio de la celebración del Corpus en España ver GASCÓN DE GOTOR, A.: *El Corpus Christi y las custodias procesionales en España*, Barcelona, 1916; TRENS, M.: *La Eucaristía en el arte español*, Madrid, 1952; HERNMARCK, C.: *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987 y PORTUS PÉREZ, J.: *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, 1993.

<sup>192</sup> HERNMARCK, C.: *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, pp. 15, 88-89.

muy significativos para su consolidación definitiva. Por una parte, a finales del siglo XV arriba a la península Enrique de Arfe, platero alemán que será gran figura de la orfebrería española como creador de la tipología de custodia turriforme abierta, tan característica en nuestro país, junto con otras figuras de la orfebrería que van a surgir en su taller, caso de su hijo Antonio de Arfe o Juan Ruiz *El Vandalino*<sup>193</sup>. Estos tres plateros, con Francisco Becerril, serán los encargados de realizar las grandes custodias de asiento del la primera mitad del siglo XVI y marcarán la pauta, en cuanto a tipología se refiere, continuada desde entonces por Juan de Arfe, hijo de Antonio de Arfe, y Francisco Alfaro en la segunda mitad del siglo XVI, así como por los artistas barrocos, entre ellos Antonio Pérez de Montalto, en el siglo siguiente. De otra parte, la solemnidad de la celebración de la fiesta del Corpus en España conocerá un gran apogeo tras el Concilio de Trento, cuando la Iglesia Católica va a hacer especial hincapié en el dogma de la Sagrada Forma y a todo aquello que contribuye a su exaltación.

Estas custodias de asiento catedralicias representan obras costosas y de gran riqueza, ya que para su fabricación se utilizaban únicamente metales nobles como el oro o la plata, al igual que rica pedrería. Esto está motivado por la finalidad de su cometido, que no es otro que albergar con la mayor dignidad posible el Cuerpo de Cristo y llevarlo en procesión para que fuera objeto de devoción de los fieles. Por ello, se convierten en una pieza codiciada en posibles botines de tropas invasoras o asaltantes de los templos, como bien se ha demostrado a lo largo de la historia.

Los ejemplos de custodias procesionales realizadas desde finales del Concilio de Trento hasta finales del siglo XVII serán múltiples en las distintas ciudades españolas destacando las obras realizadas para las catedrales de Ávila, Sevilla, Valladolid y Segovia, así como la del Ayuntamiento de Madrid.

En cuanto a las esculturas y pinturas relacionadas con la Eucaristía, las prefiguraciones en personajes o escenas del Antiguo Testamento, los episodios evangélicos y las representaciones de la Sagrada Forma tanto expuesta en una custodia como sostenida por los santos identificados con dicho sacramento serán abundantes, como bien manifiesta el arte español del siglo XVII.

---

<sup>193</sup> Sobre Enrique de Arfe y su influencia consultar SANZ, M.J.: *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000.



Ilustración 12. Procesión del Corpus Christi de Murcia

Así, se recuperan con mayor énfasis figuras bíblicas como es el caso de Melquisedec. Igualmente santos y santas relacionados con la Eucaristía, entre ellos Santa Clara de Asís, canonizada en 1255, que repelió el ataque de los sarracenos a su convento saliendo al encuentro de estos con el Santísimo en una custodia; se suele representar en edad variable, joven ó anciana, con su hábito franciscano y portando la custodia junto a una cruz rematada en una rama de olivo<sup>194</sup>.

Del mismo modo, aparecen otros santos canonizados durante el Barroco y ejemplos de esa honra a la Sagrada Forma, como es el caso de San Pascual Bailón, pastor aragonés de la segunda mitad del siglo XVI que profesó en un convento franciscano y al que se le apareció un ángel mostrándole la hostia en una custodia, así como abrió los ojos el día de su funeral en el momento de la consagración. Fue canonizado en 1690 y suele aparecer arrodillado frente al ángel que le ofrece la custodia; en ocasiones, porta él mismo la custodia o un cáliz. Fue elegido como patrón de las Congregaciones y Obras eucarísticas<sup>195</sup>. Otro santo relacionado con la Eucaristía, cuya devoción ya se hizo patente en la segunda mitad siglo XVI, aunque

<sup>194</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, vol. 3. Madrid, 2002, pp. 309-310.

<sup>195</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, vol. 5. Madrid, 2002, pp. 35-36.

fue canonizado en 1970, es San Juan de Ávila<sup>196</sup>, que escribió en 1536 un canto sobre el Santísimo Sacramento. Personaje muy relacionado con el Concilio de Trento en el que participó primeramente, a instancias del arzobispo de Granada Don Pedro Guerrero, redactando el primer y segundo *Memorial* de reformas muy bien acogido en la cita trentina y, posteriormente, redactando las *Advertencias para el Concilio Provincial de Toledo*, y las *Anotaciones a los decretos tridentinos*, a instancias del Arzobispo de Toledo D. Cristóbal de Rojas, que preside el Sínodo, en 1565.

A los ya citados, hay que sumar otras figuras con una iconografía más variada y que no destacaron únicamente por la defensa de la Sagrada Forma, pero sí que aparecen relacionados con ella, figurando al respecto los fundadores de distintas órdenes religiosas; San Francisco de Asís y su última comunión, San Ignacio de Loyola, canonizado en 1622, o Santa Teresa de Jesús, canonizada también ese mismo año.

### 2.1.2.- La Virgen.

La devoción a la madre de Cristo durante la Edad Media ya alcanzaba grandes cotas de pasión y amor, hasta el punto de provocar ciertas exageraciones y errores que serán puestos en entredicho tanto por los críticos reformistas como por figuras católicas como Erasmo de Rotterdam. Así, Lutero negaba la santidad de la Virgen y llegó a repudiar el rezo del Avemaría, mientras que otros reformadores niegan la autenticidad del mensaje del arcángel Gabriel proclamando la plenitud de María.

Los intentos de los protestantes por desposeer a la Virgen de la piedad y sensibilidad de la que era objeto por parte de los fieles cristianos, lleva a la reacción por parte de la Iglesia para salir en su defensa durante el Concilio de Trento. Así, en el decreto sobre el pecado original tratado durante la sesión XV, declara a la Santísima Virgen libre de dicho pecado.

Dentro de la propia Iglesia, serán las órdenes religiosas las que darán un paso a delante para convertirse en máximas defensoras de María, compitiendo

---

<sup>196</sup> LEONARDI, C., RICCARDI, A. y ZARRI, G.: *Diccionario de los Santos*, vol. II. Madrid, 2000, pp. 1306-1311.

entre ellas por alzarse con el honor de ser su paladines<sup>197</sup>. Al mismo tiempo, los teólogos católicos aprovechan los ataques protestantes para convertir a la Virgen en protectora de la auténtica Fe contra dichos detractores, recuperando una virtud expuesta en tiempos precedentes para la Madre de Cristo como vencedora de herejías, derrotando a Lutero y a Calvino como antes hizo con Arrio y Nestorio.

Así, la Iglesia va a celebrar la recuperación frente a la Reforma, no sólo en el cuerpo doctrinal sino también en el político. Ejemplo de ello, es la procesión solemne de la victoria de la Montaña Blanca sobre los protestantes presidida por Paulo V en 1621, reflejada en los frescos de la iglesia romana de Santa María de la Victoria<sup>198</sup>.

La iconografía mariana siempre ha sido muy variada y recoge multitud de instantes de su vida, así como un número muy elevado de advocaciones<sup>199</sup>. Pero de entre todas ellas, habrá dos que durante la Contrarreforma van a tener un importancia por encima del resto, debido principalmente a que serán defendidas por dos órdenes religiosas tan importantes como son dominicos y franciscanos.

El culto del rosario, ensalzado por los dominicos, y el culto a la Inmaculada Concepción de la Virgen, alabado por los franciscanos, serán los dos ejes vertebradores de la devoción mariana en este periodo.

La devoción a la Virgen del Rosario comenzó en 1470 cuando Alano de Rupe organiza las primeras cofradías del Rosario, al mismo tiempo que intenta relacionar el rezo del rosario con Santo Domingo, si bien este hecho es más leyenda que verdad al no poder ser demostrado. El Rosario va a ir adquiriendo enjundia y fervor hasta que el papa Pío V, un dominico, lo establece como fiesta al relacionar la gloriosa victoria de la batalla de Lepanto, en 1571, con los rezos de las cofradías romanas de dicha advocación. Y, será precisamente en esta centuria, cuando se conforma el formato de la actual meditación de los quince misterios con los quince padrenuestros, las ciento cincuenta avemarías y las letanías.

En lo que respecta a la llegada del culto del Rosario a España, el testimonio gráfico más antiguo corresponde a una xilografía del grabador fray Francisco

---

<sup>197</sup> GRAEF, H.: *María...*, ob. cit.

<sup>198</sup> MALE, E.: *El arte religioso...*, ob. cit., pp. 33 y ss. y SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma...*, ob. cit., pp. 195 y ss.

<sup>199</sup> Sobre la iconografía de la Virgen ver GRAEF, H.: *María...*, ob. cit. y TRENDS, M.: *María. Iconología de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1946.

Domench para la portada del libro de fray Miguel de Lille, un discípulo de Alano, en 1488. Así, durante la siguiente centuria, la devoción va creciendo y su plasmación en las artes plásticas se multiplica dando lugar al *retablo-rosario* donde se presentan los quince misterios en torno a la Virgen ordenados como medallones formando una guirnalda o como una escuadra. Estos dos modelos se van a desarrollar durante el siglo XVII<sup>200</sup>.



Ilustración 13. "Batalla de Lepanto" de Juan de Toledo. Murcia.

En cuanto al establecimiento del culto a la Nuestra Señora del Rosario en Murcia, habrá que retrotraerse a mediados del siglo XIII, cuando las tropas cristianas toman definitivamente la ciudad y con ellas llegan diferentes órdenes religiosas, entre las que se encontraba la de los dominicos, que se convertirán en los grandes defensores del culto a la Virgen del Rosario. Pero no va a ser hasta mediados del siglo XV cuando se cree la Cofradía del Rosario como tal<sup>201</sup>. A pesar de que el libro más antiguo del que se tienen noticias de dicha cofradía está fechado en 1537, de éste se desprende que se trata de una Archicofradía

<sup>200</sup> SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma...*, ob. cit., pp. 196-197.

<sup>201</sup> Sobre la devoción a Nuestra Señora del Rosario en Murcia y el origen de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario en Murcia ver AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La Capilla del Rosario*. Murcia, 1982.

plenamente consolidada en la ciudad<sup>202</sup>. Por tanto, como ya aventuró el profesor Agüera Ros se puede datar su origen en la segunda mitad del siglo anterior<sup>203</sup>.

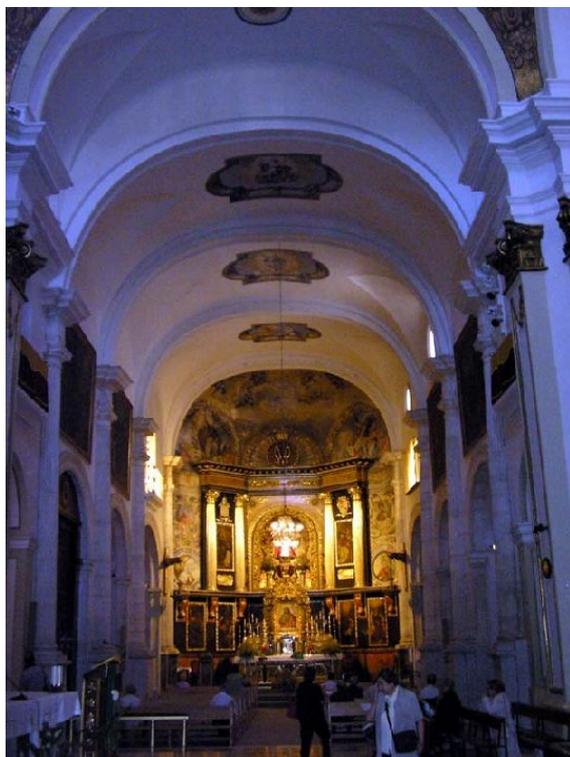


Ilustración 14. Capilla del Rosario. Iglesia de Santo Domingo de Murcia.

La significación adquirida por la cofradía hizo que ésta acometiera la construcción de una iglesia-capilla adecuada para el culto a la Virgen del Rosario, eligiéndose para su emplazamiento un espacio perpendicular a la cabecera de la iglesia de Santo Domingo, dando a la plaza del mismo nombre. La labor constructiva comenzó, según Ibáñez García, en 1543<sup>204</sup>. Entonces se formó un templo menor que el actual, que se acomodaba al terreno del que se disponía, y para financiar el mismo tuvo que recurrirse a las cuotas de los cofrades, pero sobre todo a las limosnas de los mismos en forma de dinero, joyas, seda o cualquier bien

<sup>202</sup> Dicho libro se trataba de un Libro de Acuerdos de la Cofradía referido por IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: “La imagen titular de la Archicofradía del Rosario”. *Rebuscos*, t. VI, f. 122, Diario La Verdad, 1913, que tuvo acceso al ya desaparecido Archivo de la Cofradía a principios del siglo XX.

<sup>203</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo...*, ob. cit., p. 20.

<sup>204</sup> Sobre la construcción de la Iglesia-capilla de Nuestra Señora del Rosario ver GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento...*, ob. cit., pp. 487-491. También IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: “La traslación de Nuestra Señora del Rosario”. *Rebuscos*, t. VII, p. 284, La Verdad, 6-X-1917 y AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo...*, ob. cit., p. 20.

susceptible de ser vendido para acometer dicha empresa. Si bien es cierto que la obra, atribuida a Juan Rodríguez, comenzó con un gran énfasis constructivo, no en vano ya a finales de 1549 se plantea la construcción de la portada y la colocación de las puertas para el buen uso de la capilla, esta celeridad se vio detenida en las décadas sucesivas debido a problemas de índole económico<sup>205</sup>. Así por los años 50 y 60 son frecuentes las noticias referentes a conflictos con los trabajadores empleados en la obra ante la falta de liquidez de la cofradía, al igual que quedan de manifiesto los problemas que tenían que abordar los mayordomos para que las obras continuaran<sup>206</sup>. Cuando se llega a la década de los 70 no está claramente definido el estado de la obra, aunque se debe pensar que no habría progresado mucho, ya que el 7 de octubre de 1571 se da la victoria en la Batalla de Lepanto con la milagrosa intervención de la Virgen del Rosario<sup>207</sup>, pero no hay noticias de que este hecho grandioso se conmemorara en la capilla de dicha advocación. Aunque este hecho si debió provocar una reacción constructiva, ya que cuatro años después es consagrada la capilla de Nuestra Señora del Rosario<sup>208</sup>.

Pero, a pesar de la consagración la iglesia-capilla, ésta todavía no estaba concluida totalmente, ya que en 1589 se van a cubrir las pequeñas capillas laterales para ser usadas como enterramientos por los cofrades más distinguidos y también se va a acabar el coro<sup>209</sup>. Dos años después queda concluida esta iglesia-capilla y con ello se procede al traslado de la imagen de Nuestra Señora del Rosario el 6 de octubre<sup>210</sup>, aunque en 1594 se procede a la apertura de una puerta exterior que da a la llamada Plaza del Mercado, actual Plaza de Santo Domingo<sup>211</sup>.

---

<sup>205</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: "La traslación...", ob. cit., p. 284.

<sup>206</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo...*, ob. cit., pp. 27-28.

<sup>207</sup> La intervención en la Batalla de Lepanto por parte de la Virgen del Rosario es uno de los hechos milagros más importantes de los atribuidos a esta advocación. Tras este acontecimiento, el Papa Gregorio XIII instituye la festividad del Rosario como obligatoria en todos los templos. Anteriormente sólo estaban obligados aquellos que tenían una capilla o imagen de dicha advocación (AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo...*, ob. cit., p. 28).

<sup>208</sup> Se sabe de la consagración de la Capilla por una inscripción que había en una tablilla en el interior de la portada recogida por FUENTES Y PONTE, J.: *España Mariana. Murcia*. Lérida, 1880, p. 105, y dice así: "En el año de 1543 se reedificó esta iglesia de María Santísima del Rosario, a expensas de los Archicofrades, en el sitio de la antigua iglesia; y en 5 de abril de 1575 se consagró por el Ilmo. Sr. D. Pedro Corderos, Obispo Christopolitano, sufragáneo de Valencia, siendo Obispo de Cartagena el Ilmo. Sr. Don Arias Gonzalo".

<sup>209</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: "La traslación...", ob. cit., nota 26, p. 285.

<sup>210</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: "La traslación...", ob. cit., nota 26, p. 285.

<sup>211</sup> Si bien se habla de la apertura de una entrada al mercado en IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Notas I*, en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia, p. 49, es posible que la

Tras la conclusión de la obra arquitectónica, y coincidiendo con la primera parte del siglo XVII, se acometerá la decoración interior de la capilla, incluyéndose un primer retablo con pinturas, trazado por Juan Bautista Estangueta en 1621. Unos cuarenta años después se completará el adorno con un importante ciclo de pinturas de los Gilarte, además del cuadro de la Batalla de Lepanto de Juan de Toledo<sup>212</sup>.

Con la llegada del siglo XVIII se afronta una renovación de la capilla tanto en sus aspectos arquitectónicos como decorativos. Por este motivo, el retablo realizado en el siglo anterior, se sustituye por otro, obra de José Caro, lo que provoca a su vez la ocultación de unos frescos anteriores y la decoración del cascarón del ábside y de las bóvedas<sup>213</sup>. Este retablo se hace en función del camarín proyectado en 1710.

En lo que respecta a la colección de piezas de plata perteneciente a la cofradía se fue conformando durante siglos, atendiendo las distintas necesidades aparejadas al culto y a la devoción de la imagen titular. En este sentido, el ajuar de platería de la cofradía de la Virgen del Rosario de Murcia resulta ejemplar, ilustrando perfectamente el repertorio de obras que precisaba una cofradía mariana de gran devoción y prestigio, a saber el propio ornato de la imagen y su joyel, los enseres de la procesión, los elementos decorativos de la capilla, y, por último, el servicio de objetos litúrgicos para la celebración del culto<sup>214</sup>.

La imagen titular ya se fue abasteciendo desde principios del siglo XVII de un ajuar digno de una de las devociones más importante de la Murcia del momento. En la primera parte de esta centuria se realizará una corona de oro de tipo imperial, demostrando que este tipo de pieza será fundamental en su aderezo, tanto que se sucederán varias desde entonces, sobre todo en el siglo XVIII, ya sea mediante donaciones de particulares o adquisiciones de la propia cofradía. Durante este periodo es dotada con dos coronas donadas por Pedro Carrasco, a las

---

realización de la portada fuera iniciada por Pedro Monte en 1591 (GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento...*, ob. cit., p. 488.

<sup>212</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Murcia, 2002, pp. 323 y ss.

<sup>213</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo...*, ob. cit., p. 85. Para el retablo del siglo XVIII ver también DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena (1670-1785)*. Murcia, 1992, pp. 225 y ss.

<sup>214</sup> Respecto a la ajuar de plata de dicha cofradía ver NADAL INIESTA, J.: "La platería de la archicofradía de Nuestra Señora del Rosario de Murcia". *Estudios de platería: San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 337-348.

que hay que sumarles más tardíamente otras del platero Zaradatti, además de la de Ruiz Funes que se conserva. Tan características del aderezo de la imagen como las coronas son otras piezas acopladas a ella y a su atuendo, como los rostrillos, cetros y ramos de flores. Aunque algunas de estas piezas se documentan en el siglo XVII, la mayoría de las conocidas datan del XVIII, lo mismo que ocurre con las coronas, lo que da idea de su importancia en ese tiempo, en el que tanto se cuidó la rica apariencia de la imagen dentro del contexto de lo barroco y lo rococó. También se hace la característica media luna dispuesta a los pies de la Virgen, que ya se encuentra registrada en el inventario de 1709. A todo ello hay que sumarle las alhajas que engalanaban y enriquecían la propia imagen, que llegaron a configurar un verdadero tesoro, según se adivina en el inventario de joyas también de 1709<sup>215</sup>.



Ilustración 15. Corona de la Virgen del Rosario de Murcia

Pero la imagen no sólo contó con un ajuar de plata que mostrar en su capilla, sino que cuando salía en procesión se revestía con todo el boato necesario y para ello se hacían imprescindibles otro tipo de piezas de platería, como pueden ser las andas. La cofradía tuvo en principio unas primeras andas de madera, pero

<sup>215</sup> AHPM, Prot. 2678, 30-XII-1709.

tan pronto como se pudo son sustituidas por unas de plata realizadas en Cartagena en el primer tercio del siglo XVII y completadas por una vara de guía. Una vez que se contaba con un trono digno de la Virgen va a acometerse la realización de la otra pieza significativa en la procesión, como es el caso del estandarte que estará coronado con una cruz de plata. Las piezas de platería que completan el ajuar dedicado a la procesión serán los cetros de los mayordomos, de los cuales hay varios ejemplos realizados en plata o en oro.

Si bien la imagen debe lucir todo su esplendor durante la procesión, la capilla del Rosario será su lugar de devoción durante la mayor parte del año y, por tanto, el adorno de la misma es imprescindible. De este modo, la platería viene a completar la pintura y los textiles que engalanaban paredes y techos de la mencionada capilla. Este exorno estaba compuesto, sobre todo, por piezas de iluminación, como son los candeleros, las lámparas y las arañas. Los ejemplos de candeleros van a ser muy frecuentes durante la historia de la cofradía. Ya sea por donación, por nueva adquisición o por intercambio, la colección de candeleros va a ir aumentando y renovando continuamente. Esto sucedió también con las lámparas y las arañas encargadas de iluminar el altar mayor y el camarín, las cuales representaron un capítulo fundamental de la platería de la cofradía, que siempre las tuvo como algo importante, según lo ya señalado.

La posesión de una capilla por parte de la cofradía lleva aparejado dos funciones principales con relación a la imagen de la titular; por una parte, la devoción a la misma mediante su exposición en el altar mayor o en la procesión y, por otra, la celebración de distintos actos litúrgicos relacionados con la cofradía, como pueden ser misas, funerales de cofrades, rezo del rosario, novenas... Por tanto, para llevar a cabo estas celebraciones se hace necesario un ajuar litúrgico propio de la cofradía.

Este ajuar litúrgico se fue conformando a lo largo del tiempo y por los medios ya conocidos, es decir mediante donaciones o adquisiciones propias. Así, los documentos e inventarios proporcionan noticias de los cálices con sus respectivas patenas, vinajeras con platillo, campanillas, una cruz de altar, varios atriles, un incensario, o sea del servicio necesario para las funciones del culto.

La utilización de objetos de plata por parte de la cofradía se hace extensible también a otras actuaciones propias de la misma, por lo que su ajuar es

completado con las piezas precisas para las típicas demandas, realizadas tanto fuera como dentro de la capilla.

La segunda gran devoción mariana durante el Barroco será la Inmaculada Concepción de la Virgen, misterio defendido particularmente en España y muy vinculado a los franciscanos<sup>216</sup>.

La definición dogmática de la Inmaculada que llevó a cabo Pío IX no respondía a algo ni siquiera se remontaba a los tiempos del Concilio de Trento, si no que se inicia en el siglo XI en Inglaterra aunque, en su origen fue tenida por peligrosa por teólogos como San Bernardo<sup>217</sup>. A pesar de ello, esa problemática se desvanece y, en 1281, el obispo de Barcelona ordenó celebrar la fiesta de la Inmaculada. Conforme avanza el tiempo se extiende la idea de que la Madre de Dios no pudo nacer con pecado original, puesto que entonces su cuerpo no estaría limpio para albergar al Salvador; por tanto, el Todopoderoso estableció que María viniera al mundo sin mácula ni pecado. Esta teoría provoca una división entre partidarios y detractores, alineándose a favor los ya mencionados franciscanos y algunos teólogos y, en contra, los dominicos y otros teólogos. Ello llevó a enconadas discusiones tanto en universidades como en concilios. Aunque todos tenían un punto de partida en común, como era que María había sido santificada antes de nacer, el conflicto aparecía a la hora de determinar si dicha bendición se había producido desde el momento de su concepción. En esta disyuntiva, la

---

<sup>216</sup> Son muchas las publicaciones y congresos sobre el dogma de la Inmaculada y su relación con España hasta su aprobación destacando TORMO Y MONZÓ, E.: *La Inmaculada en el arte español*. Madrid, 1915; SAGÜÉS, J.: "Trento y la Inmaculada naturaleza del dogma mariano". *Estudios eclesiásticos*, n<sup>o</sup> 110-111. Comillas, 1954, pp. 323-368; GÓMEZ MORENO, M.: "La inmaculada en la escultura española". *Miscelánea Comillas: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, n<sup>o</sup> 23. Comillas, 1955, pp. 375-392; STRATTON, S.: "La Inmaculada Concepción en el arte español". *Cuadernos de arte e iconografía*, n<sup>o</sup> 2. Madrid, 1988, pp. 3-128; AA.VV.: *La orden concepcionista*. León, 1990; VILLALMONTE, A.: "El misterio de la inmaculada desde la mariología franciscana". *Verdad y vida: revista de las ciencias del espíritu*, n<sup>o</sup> 240-241. Madrid, 2004, pp. 507-543; MARTÍNEZ FRESNEDA, F.: "La inmaculada. La piedad mariana y el Franciscanismo". *Verdad y vida: revista de las ciencias del espíritu*, n<sup>o</sup> 243-244. Madrid, 2005, pp. 49-79; AA.VV.: *La Inmaculada Concepción en España religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*. El Escorial, 2005; PÉREZ LÓPEZ, S.L.: "El Dogma de la Inmaculada Concepción y el contexto de su definición". *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. 51, n<sup>o</sup>. 1-2. Santiago de Compostela, 2006, pp. 213-249; AA.VV.: *La Inmaculada y Sevilla. XV Simposio de Historia de la Iglesia en España y América, 2007* ó GÁMEZ MARTÍN, J.: "La Inmaculada Concepción, patrona de los reinos de España y Portugal. Devoción, monarquía y fiesta en la Edad Moderna". *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual: y otros estudios sobre Extremadura*. Llerena, 2008, pp. 181-194.

<sup>217</sup> SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma...*, ob. cit., p. 222.

posición defendida por la orden dominica se basaba en teorías más racionales, mientras que los franciscanos se dejaban guiar por los sentimientos dando lugar a una que “sirvió para dar a la verdad un carácter más triunfal y para premiar a la devota intuición popular, que sabía que no podía equivocarse en su fe ilimitada en las grandezas de la Madre de todos”<sup>218</sup>.

En cuanto a la relación de la Inmaculada Concepción con la diócesis de Cartagena siempre se ha identificado como una diócesis proconcepcionista, a pesar de que el culto al Rosario y la orden dominica también ha tenido una especial relevancia. No obstante, este posicionamiento a favor de la Inmaculada en Murcia está determinado por dos elementos claves. Primero, el alto número de religiosos franciscanos en la diócesis debido al gran número de conventos de dicha orden, hasta cuatro llegaron a existir en la capital durante el siglo XVII. La segunda causa es la presencia de obispos franciscanos en la silla episcopal cartaginesis<sup>219</sup>, sobre todo, la figura de Fray Antonio de Trejo<sup>220</sup> en 1618. No en vano, el nombramiento como prelado de esta diócesis está motivado por la necesidad del rey de dotar a Trejo de la suficiente autoridad para encargarle una empresa que preocupaba sobremanera al monarca español, la aprobación por parte de la Santa Sede del dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen. Por ello, en 1627, recibe una orden del rey y 8.000 ducados para que emprenda su embajada romana. Y aunque a su sede sin haber conseguido el objetivo, no cejó en su empeño de honrar a la Inmaculada Concepción y lo demuestra con una idea ya preconcebida en Roma, como es la construcción de una nueva capilla dedicada a la Inmaculada, en el lugar

---

<sup>218</sup> TRENS, M.: *María...*, ob. cit, p. 168.

<sup>219</sup> Sobre los obispos franciscanos que ocuparon la prelatura de Cartagena ver RIQUELME OLIVA, P.: “Los obispos franciscanos y sus actuaciones artísticas en la Iglesia postridentina (1559-1648) y de la Contrarreforma (1648-1724)”. *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010, pp. 245-336.

<sup>220</sup> Sobre el culto immaculista en la diócesis de Cartagena y la figura de Trejo ver Fr. M. R. MOLINERO, “Fray Antonio de Trejo y el movimiento immaculista en la diócesis de Cartagena”. *Archivo Iberoamericano. Estudios Marianos*. 1955, pp. 1.057 y ss., L. PASCUAL MARTÍNEZ, “La embajada a Roma de Fray Antonio de Trejo obispo de Cartagena”. *Anales de la Universidad de Murcia*. Murcia, 1977, pp. 21 y ss.; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: “La Capilla del Trascoro de la Catedral de Murcia”. *Homenaje al Prof. Juan Torres Fontes*. Murcia, 1980; LÓPEZ GARCÍA, M.T.: “El auge del dogma de la Inmaculada Concepción auspiciada por el franciscano fray Antonio de Trejo, obispo de Cartagena, y la implicación de Concejo de Murcia, a principios del siglo XVII”. *Actas del Simposium “La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte”*. San Lorenzo del Escorial, 2005, pp. 121-138; NADAL INIESTA, J.: Fray Antonio..., ob. cit. y SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: “Antonio de..., ob. cit., pp. 549-568.

del trascoro, que a su vez va a tener la función de panteón familiar de los Trejo<sup>221</sup>, una empresa en la que se implicará verdaderamente el prelado, como la gran obra de su vida. Las obras se inician en 1625 y finalizarán 1627 con la colocación de una talla de la Inmaculada en su nicho central.



Ilustración 16. Imagen de la Inmaculada del Trascoro de la Catedral de Murcia

Aunque la embajada de Trejo no tuvo éxito y no se consiguió la aprobación del dogma de la Inmaculada, como ya se ha dicho, el empeño de la diócesis en defensa del mismo no disminuyó y continua con el propio Trejo, prosigue con una actividad incesante durante el siglo XVIII<sup>222</sup> hasta que se consigue la aprobación de dicho dogma el 8 de diciembre de 1854 con la bula papal *Ineffabilis Deus* otorgada por Pío IX.

<sup>221</sup> Esta peculiaridad no es nueva en este momento sino que es frecuente que los prelados dediquen su panteón a su imagen de devoción. Ejemplo de esto es el Sagrario de la Catedral de Toledo o la Capilla de Salizanes en la Catedral de Córdoba, donde las similitudes son mayores al pertenecer a un obispo franciscano como Trejo y al estar dedicada también a la Inmaculada (RIVAS CARMONA, J.: *Los trascoros...*, ob. cit., p. 123 y 133; RIVAS CARMONA, J.: "El arte franciscano...", ob. cit.).

<sup>222</sup> SÁNCHEZ GIL, F.V.: "Murcia por la definición dogmática de la Inmaculada Concepción en 1732-1733". *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, nº 33-34. Murcia, 2002, pp. 443-480.

En cuanto al culto de la Inmaculada tras el Concilio de Trento, en los años posteriores a la celebración del mismo, se da una intensificación del esfuerzo de los eclesiásticos españoles por extenderlo con la esperanza de elevar la doctrina a rango de dogma de la Iglesia. Y, para ello, se desarrolla un programa mediante dos vías. Por una parte, se organizan celebraciones con gran asistencia para despertar el entusiasmo público por el misterio. Y por otra, se intenta llamar la atención de rey de España para que negocie el asunto con el papado como sucede con la referida embajada de Trejo. El arte de entonces ofrece muchos ejemplos de obras entendidas no sólo como instrumento para propagar el culto de la Inmaculada Concepción, sino también como reflejo de la intensa devoción personal de los primeros defensores de la causa.

Durante este periodo se va configurar la iconografía definitiva para representar la Inmaculada en el arte. Este modelo va a surgir de la fusión de la imaginería apocalíptica e inmaculista después del Concilio de Trento. Los fundamentos teológicos de esta combinación se vieron justificados por las decisiones conciliares que, sin embargo, bordearon la negación de la Inmaculada Concepción cuando decidieron que la Virgen no cometió pecado mortal ni venial en toda su vida. Entonces, empezó a relacionarse las doctrinas de la Asunción y de la Inmaculada Concepción hasta provocar la confusión de ambas en el arte de finales del siglo XVI. Esto provoca la búsqueda de una iconografía propia de la Inmaculada y para ello se recurre a visión de San Juan en Patmos, con la Virgen vista sobre la luna creciente, "*vestida de sol*", que se pintó durante mucho tiempo según el testimonio del Apocalipsis. Así esta imagen híbrida de la Virgen *tota pulchra* con los signos de la mujer apocalíptica se convierte en el modo habitual de representar la doctrina de la Inmaculada Concepción. Comienza en España en obras como las de Juan de Juni o Juan de Juanes y enseguida se muestra, aunque esporádicamente, en Italia. La rápida propagación de esta asociación de los detalles apocalípticos con la Inmaculada Concepción se intensificó gracias a los impresos flamencos como el diseñado por Martin de Vos. Al mismo tiempo, San Ignacio de Loyola concibió originalmente la idea de un libro ilustrado de meditaciones evangélicas. De acuerdo con esta idea, el jesuita español Jerónimo Nadal, que había colaborado con Bernardino Passeri en los dibujos preparatorios del trabajo, organizó el *Evangelicae historiae*. La iniciativa tomada por los jesuitas en la producción de

estas series de impresos demuestra el interés de la orden por la difusión del arte como un instrumento de instrucción y propaganda<sup>223</sup>. Probablemente, los jesuitas encargaron a los hermanos Wierix que los abundantes grabados que salían de su taller se hiciesen bajo la inspiración o fuesen aprobados por la orden, produciendo muchos grabados, al menos después de 1585-1586, cuando las tropas católicas de Alejandro Farnesio reconquistaron Amberes. Estos impresos de la Virgen, multiplicados docenas de veces, reprodujeron imágenes escultóricas y pictóricas que los jesuitas conocían por el arte español. Los grabados establecen claramente la nueva confusión de la Virgen *tota pulchra* con los atributos de la mujer apocalíptica<sup>224</sup>.



Ilustración 17. "Inmaculada Concepción" de Lorenzo Vila. Convento de Justinianas de Murcia

<sup>223</sup> BUSER, T.: "Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome". Nueva York, *The Art Bulletin*, n<sup>o</sup> 58, 1976, pp. 424-433.

<sup>224</sup> STRATTON, S.: "La Inmaculada Concepción en el arte español". *Cuadernos de arte e iconografía*, n<sup>o</sup> 2. Madrid, 1988, p. 46.

En la última década del siglo XVI el grabador Martin de Vos en su obra sobre la Virgen constituye un ejemplo de la nueva y definitiva iconografía de la Inmaculada Concepción, donde combinó las características de la Virgen tota pulchra, la Virgen como mujer apocalíptica y la *ipsa* del Génesis que aplasta la serpiente con sus pies. La fusión de la iconografía inmaculista con la de la Asunción a finales del siglo XVI evolucionó de manera lógica. Esta creencia contaba con el apoyo de los inmaculistas quienes demostraron que la preservación de toda degradación corporal se debía a que no participó del pecado original. Todos estos elementos se encuentran en una pintura de la Sacristía de la Catedral de Sevilla que probablemente date de alrededor de 1600, tradicionalmente se atribuida a Francisco Pacheco. La importancia de los impresos como transmisores de la iconografía inmaculista en esta época se hace patente si comparamos esta pintura con los grabados de Heronymus Wierix, en los que obviamente se basa. Hay también otra versión de la misma composición en la Sala Capitular del convento jerónimo de Santa Paula en Sevilla.

A comienzos del siglo XVII, se intensificó la presión de España ante el papado para que éste elevase a dogma la doctrina de la Inmaculada Concepción. Este movimiento no tuvo necesidad de inventar un emblema, pues los artistas españoles y el clero de finales del siglo XVI ya había asentado con todas las posibles variantes, una iconografía definitiva de la Inmaculada Concepción.

En Murcia son muy abundantes y variados los ejemplos de devoción a la Inmaculada Concepción como la embajada que encabezó el Obispo Trejo a Roma para la defensa del dogma de la Inmaculada cuando era obispo de la diócesis de Cartagena, el magnífico trascoro de la Catedral dedicado a esta advocación y financiado por dicho prelado a la vuelta de Roma, los ejemplos de obras pictórica y escultóricas dedicadas a la Inmaculada Concepción que salpican las iglesias, conventos y ermitas de la ciudad, la cofradía bajo dicha advocación que será auspiciada por los franciscanos en su convento de San Francisco y también las fiestas dedicadas a la Virgen como la "*Celebración y demostración del gozo sobre la limpia concepción de la virgen María*"<sup>225</sup>.

Pero estas devociones marianas del Rosario y de la Inmaculada Concepción no serán las únicas que caracterizan la piedad del Barroco, ya que como se ha

---

<sup>225</sup> ACM, AC lib. nº 12, año 1622.

comentado con anterioridad la figura de la Virgen tras el Concilio es protegida, alabada y ensalzada hasta cotas no conocidas hasta el momento. Así todo aquello relacionado con la vida de la Madre de Dios va a ser realzado y plasmado en obras artísticas para servir de ilustración a los fieles. La infancia de la Virgen cobra relevancia y también todo aquel episodio que pueda ser motivo de confirmación de su santidad, sobre todo, en los instantes en los que se va a convertir en Madre de Dios. La Anunciación y la Natividad pasan a formar parte de la iconografía cristiana más repetida durante el siglo XVII aunque ya habían gozado de gran importancia desde la Edad Media<sup>226</sup>.



Ilustración 18. "Anunciación" de Gilarte en la Catedral de Murcia

La Anunciación, desde el Medievo, había comenzado a tener un carácter más íntimo y conmovedor, donde la Virgen aparecía rezando en pequeñas y sencillas habitaciones, con el floreciente lirio, y acompañada del ángel anunciador de

<sup>226</sup> MALE, E.: *El arte...*, ob. cit., pp. 176-178.

rodillas. Buena muestra de ello son las tablas de Fra Angélico. En el siglo XVII, esta iconografía va a variar al entrar en escena el propio cielo, trasladando la escena del sencillo cuarto en la Tierra a la morada divina potenciada en varias ocasiones por la presencia de un coro celestial de criaturas aladas<sup>227</sup> que acompañan a Gabriel, como sucede en la *Anunciación* del Greco realizada en 1600 y conservada en el Museo del Prado. Esta nueva iconografía se ajusta más a la narración del Evangelio armenio de la infancia del siglo VI, donde se narra que María, justo después de recibir el anuncio del ángel:

“[...] vio a los coros angélicos que le entonaban cánticos de alabanza. Esta visión la llenó de temor a la par que la inundó de gozo. Y luego, con la faz postrada en tierra, se puso a alabar a Dios [...]”<sup>228</sup>.

En alguna ocasión el ángel anunciador no sólo está acompañado de dicho coro celestial sino que es representado también el mismísimo Creador presenciando la escena desde el cielo abierto como ocurre en la *Anunciación* del pintor italiano Bartolomeo Traballese realizada en el último tercio del siglo XVI para la iglesia del Convento de la Santissima Annunciata de Florencia.

El tema de la Natividad durante los siglos XIV y XV, al igual que sucedía con la Anunciación, se mostraba como una escena cargada de modestia, sencillez, silencio y fervor. Así, generalmente, el Salvador yacía completamente desnudo en el suelo del pesebre, desprovisto de cualquier bien material y, a su lado, su Madre arrodillada y adorándolo mientras que San José permanecía en segundo plano en respetuoso silencio. A su vez, los dos animales, el buey y la mula, recordaban el establo donde ha tenido lugar el alumbramiento. Esta iconografía es fruto de las fuentes utilizadas por los artistas o los promotores que financian la obra<sup>229</sup>. A

---

<sup>227</sup> Sobre la presencia del coro celestial en la Anunciación ver PERPIÑÁ GARCÍA, C.: “Los Ángeles músicos en el tipo iconográfico de la Anunciación”. *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona, 2011, pp. 673-687.

<sup>228</sup> SANTOS OTERO, A.: *Los evangelios apócrifos*. Madrid, 1996, p. 354.

<sup>229</sup> Sobre las fuentes para la representación de la Natividad ver SÁNCHEZ-CANTON, F.J.: *Los grandes temas del arte cristiano en España: 1. Nacimiento e infancia de Cristo*. Madrid, 1948; GÓMEZ SEGADÉ, J.M.: “Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 1. Madrid, 1988, pp. 159-186; RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano*. Tomo 1, Vol. 1, *Iconografía de la Biblia - Nuevo Testamento*. Barcelona, 1996; PÉREZ HIGUERA, M. T.: *La Navidad en el arte medieval*.

finales de la Edad Media, tres textos eran los más seguidos para llevar a cabo la representación del Nacimiento de Cristo, la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine<sup>230</sup>, las *Meditationes de Vita Christi* del Pseudo-Buenaventura realizadas a finales del siglo XIII<sup>231</sup> y, sobre todo, las *Celestiales Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia, obra del siglo XIV, que narra dicho episodio así:

*“Muy tierna revelación en la que la Virgen María describe a santa Brígida el nacimiento de su divino Hijo en Belén.*

*Estaba yo en Belén, dice la Santa, junto al pesebre del Señor, y vi una Virgen encinta muy hermosa, vestida con un manto blanco y una túnica delgada, que estaba ya próxima a dar a luz. Había allí con ella un rectadísimo anciano, y los dos tenían un buey y un asno, los que después de entrar en la cueva, los ató al pesebre aquel anciano, y salió fuera y trajo a la Virgen una candela encendida, la fijó en la pared y se salió fuera para no estar presente al parto.*

*La Virgen se descalzó, se quitó el manto blanco con que estaba cubierta y el velo que en la cabeza llevaba, y los puso a su lado, quedándose solamente con la túnica puesta y los cabellos tendidos por la espalda, hermosos como el oro. Sacó en seguida dos paños de lino y otros dos de lana muy limpios y finos, que consigo llevaba para envolver al Niño que había de nacer, y sacó otros dos pañitos del lienzo para cubrirle y abrigoarle la cabeza al mismo Niño, y todos los puso a su lado para valerse de ellos a su debido tiempo.*

*Hallábase todo preparado de este modo, cuando se arrodilló con gran reverencia la Virgen y se puso a orar con la espalda vuelta hacia el pesebre y la cara levantada al cielo hacia el oriente. Alzadas las manos y fijos los ojos en el cielo, hallábase como suspensa en éxtasis de contemplación y embriagada*

---

Madrid, 1997; FRANCO MATA, M.A.: “Algunas fuentes medievales del Arte Renacentista y Barroco”. *Anales de historia del arte*, nº 1. Madrid, 2008, pp. 73-87; AA.VV.: *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares. Actas del 17º Simposium del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas*. El Escorial, 2009 ó GONZÁLEZ HERNANDO, I.: “El nacimiento de Cristo”. *Revista digital de iconografía medieval*, nº 2. Madrid, 2010, pp. 41-59.

<sup>230</sup> DE LA VORÁGINE, S.: *La leyenda dorada*. Madrid, 2001, pp. 52-58.

<sup>231</sup> IRAGUSA, I., GREEN, R.B. y LUMAN, R.: “Pseudo-Bonaventura: Meditations on the Life of Christ”. *The Journal of Religion*, vol. 42, nº 2. Chicago, 1962, pp. 137-139 y PÉREZ HIGUERA, M. T., *La Navidad en el arte medieval*. Madrid, 1997, pp. 106, 129 y 135.

*con la dulzura divina; y estando así la Virgen en oración, vi moverse al que yacía en su vientre, y en un abrir y cerrar los ojos dio a luz a su Hijo, del cual salía tan inefable luz y tanto esplendor, que no podía compararse con el sol, ni la luz aquella que había puesto el anciano daba claridad alguna, porque aquel esplendor divino ofuscaba completamente el esplendor material de toda otra luz. Al punto vi a aquel glorioso Niño que estaba en la tierra desnudo y muy resplandeciente, cuyas carnes estaban limpiísimas y sin la menor suciedad e inmundicia. Oí también entonces los cánticos de los ángeles de admirable suavidad y de gran dulzura.*

*Así que la Virgen conoció que había nacido el Salvador, inclinó al instante la cabeza, y juntando las manos adoró al Niño con sumo decoro y reverencia, y le dijo: Bien venido seas, mi Dios, mi Señor y mi Hijo. Entonces llorando el Niño y trémulo con el frío y con la dureza del pavimento donde estaba, se revolvía un poco y extendía los bracitos, procurando encontrar el refrigerio y apoyo de la Madre, la cual en seguida lo tomó en sus manos y lo estrechó contra su pecho, y con su mejilla y pecho lo calentaba con suma y tierna compasión; y sentándose en el suelo puso al Hijo en su regazo, y comenzó a envolverlo cuidadosamente, primero en los paños de lino, y después en los de lana, y sujetando el cuerpecito, piernas y brazos con la faja, que por cuatro partes estaba cosida en el paño de lana que quedaba encima. Puso después en la cabeza del Niño y los dejó atados aquellos dos pañitos de lino que para esto llevaba. Después de todo entró el anciano, y postrándose en tierra delante del Niño, lo adoró de rodillas y lloraba de alegría.*

*La Virgen no tuvo mudado el color durante el parto, ni sintió dolencia alguna, ni le faltó nada la fuerza corporal, según suele acontecer con las demás mujeres, sino que permaneció como embriagada de amor; y en este deliciosísimo arrobamiento quedó, sin darse cuenta, en el mismo estado de conformación de su cuerpo, en que se hallaba antes de llevar en su purísimo seno al Hijo que acababa de nacer. Levantóse en seguida la Virgen, llevando*

*en sus brazos al Niño, y ambos, esto es, ella y José, lo pusieron en el pesebre, e hincados de rodillas, lo adoraban con inmensa alegría y gozo”*<sup>232</sup>.

Estas fuentes serán las utilizadas también durante el Barroco para representar la Natividad y momentos subsiguientes como la *Adoración de los pastores* y la *Adoración de los Reyes Magos*. Como muestra de ello se pueden citar algunos de los ejemplos conservados en el Museo del Prado como es el caso de la Natividad de Pietro da Cortona, la Adoración de los pastores de Fray Juan Bautista Maíno, El Greco o Bartolomé Esteban Murillo o la Adoración de los Reyes Magos de Diego de Velázquez, Luis de Morales o Pedro Pablo Rubens. Sin embargo, a pesar de utilizar las mismas fuentes, el modelo iconográfico a experimentado una evolución respecto a las centurias medievales, puesto que el Niño ya no está desnudo sobre la tierra sino que está envuelto en pañales dentro de una cesta o cuna llena de heno, la Virgen no está en actitud orante sino que interactúa con su primogénito para mostrarlo a los pastores, ya que a partir de entonces se entremezclan los momentos de la *Natividad* y la *Adoración de los pastores*. A partir de este momento, la Sagrada Familia no aparece como unos pobres refugiados abandonados en un triste pesebre, sino que es el momento en el que la humanidad está reconociendo por primera vez al Hijo de Dios. El Salvador se erige como figura principal de la composición sin lugar a dudas y, en ocasiones, incluso desprende una gran luminosidad que alumbra la estancia, simbolizando su victoria sobre las tinieblas. Para dotar el momento de mayor trascendencia, en algunas obras los propios ángeles descienden a la Tierra y se postran junto al Niño, despejando cualquier tipo de duda sobre su santidad y su origen divino.

La exaltación mariana contrarreformista también tuvo su eco en las vírgenes locales, que como bien sostiene el profesor Ramallo Asensio, vivirán un renacer devocional durante el siglo XVII. Así, las imágenes medievales resurgen con fuerza y se convierten en objeto engalanamiento tanto las imágenes en si como los templos que las albergan<sup>233</sup>. Este fenómeno también se dará en Murcia donde

---

<sup>232</sup> PÉREZ HIGUERA, M.T.: *La Navidad en el arte medieval*. Madrid, 1997, p. 133 y ALMAZÁN, V.: *Santa Brígida de Suecia. Peregrina, política, mística, escritora*. Santiago de Compostela, 2000.

<sup>233</sup> Sobre esta cuestión ver RAMALLO ASENSIO, G.: “El deseo y la necesidad de una imagen mariana antigua y milagrosa en la catedral de Murcia durante el siglo XVII”. *El*

se produce una revitalización de la Virgen de la Arrixaca, patrona de la ciudad, y de la Virgen de la Fuensanta, que pasaría a ser patrona de la ciudad a partir de la década de los treinta del siglo XVIII.



Ilustración 19. "Adoración de los pastores" de Lorenzo Suárez. Convento de San Antonio de Padua de Murcia

La virgen de la Arrixaca, devoción anterior a la reconquista de la ciudad en el siglo XIII, experimentará un auge en su devoción hasta el punto de comprometerse el Concejo de la ciudad en 1605 a la construcción de una nueva capilla en la iglesia conventual de San Agustín para sustituir su antigua ermita demolida por los agustinos y a la realización de unas andas, tabernáculo y peana de

---

*comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos.* Murcia, 2003, pp. 265-274 y RAMALLO ASENSIO, G.: "La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa: imágenes con vida, imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco". *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica.* Murcia, 2010, pp. 37-102.

plata donde colocar la imagen<sup>234</sup>. Estos fastuosos encargos se vieron comprometidos por unos años de penuria económica de la ciudad y no estarán acabados hasta 1628, fecha de la entrega de hermoso trabajo del platero cordobés Juan Bautista de Herrera<sup>235</sup>.



Ilustración 20. "Virgen de la Arrixaca"

A finales del siglo XVII, debido a unas desavenencias entre el Cabildo catedralicio y el obispo, se comienza a sacar en procesión a la Virgen de la Fuensanta y la devoción a la Arrixaca va decayendo hasta su sustitución como patrona de Murcia a favor de la actual<sup>236</sup>. El culto a la Virgen de la Fuensanta comenzó durante el siglo XVI en las poblaciones cercanas a Murcia de La Alberca y

---

<sup>234</sup> ANTÓN HURTADO, J.: *De la Virgen de la Arrixaca a la Virgen de la Fuensanta*. Murcia, 1996, p. 39.

<sup>235</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "El maestro platero de la Catedral de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 434.

<sup>236</sup> El protocolo para realizar las rogativas a favor de las lluvias consistía en una petición del Concejo de la ciudad al Cabildo catedralicio para realizar la procesión de rogativa y la autoridad eclesiástica fija la fecha para la celebración de la misma (IRIGOYEN LÓPEZ, A.: *Entre el Cielo y la Tierra, entra la Familia y la Institución. El Cabildo de la Catedral de Murcia en el siglo XVII*. Murcia, 2000, pp. 102-103).

Algezares que hacían una romería hasta una fuente considerada milagrosa donde se ubicaba una imagen de la Virgen de la Encarnación. Conforme aumentó la devoción y la participación en la romería cambió la advocación por el de la Fuensanta. Ya a finales del siglo XVII y provocado por el interés mostrado por el Cabildo catedralicio y la acogida en la ciudad se inicia la construcción de un santuario sobre la antigua ermita del monte en 1694, siendo finalizado con la fachada obra del arquitecto Toribio Martínez de la Vega en 1705.



Ilustración 21. *Virgen de la Fuensanta*

Del mismo modo, la campaña promocional de la figura de María no se limita sólo a advocaciones como la Inmaculada Concepción, la Virgen del Rosario o vírgenes locales como la Arrixaca o la Fuensanta, a momentos de su vida como su Nacimiento, la Presentación en el Templo, su Educación, los Desposorios o la Anunciación o a los momentos de interacción con el Salvador como la Natividad o la Piedad. Su familia también será objeto de devoción y cobrarán mayor protagonismo durante el Barroco, caso de sus padres, San Joaquín y Santa Ana, y de su esposo, San José.

Los progenitores de la Virgen, a partir del Concilio de Trento, van a ir tomando ese impulso renovado y su devoción también se incrementará significativamente. Serán tema principal de obras artísticas y bajo su advocación se erigirán ermitas, iglesias y conventos.

La iconografía de San Joaquín y Santa Ana se conforma gracias a los Evangelios Apócrifos, como el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio del Pseudo Mateo*, intitulado *Liber de ortu beatae Mariae Virginis et infantia Salvatoris*, y el *Evangelio de la Natividad de la Virgen*, que fueron popularizados en el siglo XIII gracias al *Speculum Historiae* de Vincent de Beauvais y por la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, ya que en los Evangelios canónicos no se narra nada del nacimiento, infancia y juventud de la Virgen hasta la Anunciación y, por supuesto, nada de los abuelos de Cristo<sup>237</sup>.

Por tanto, los artistas a la hora de conformar la iconografía de los progenitores marianos se basan en estos textos no canónicos que refieren de la esterilidad de Santa Ana y San Joaquín tras veinte años de matrimonio hasta que San Gabriel se les aparece por separados y les anuncia el nacimiento de una niña. Cuando se encontraron frente a la Puerta Dorada se abrazaron y se dieron un casto beso, del cual nacería la Virgen Inmaculada. Será precisamente este momento el elegido para representar a los padres de la Virgen en el siglo XIII, en el dintel inferior de la portada conocida como de Santa Ana en Notre Dame de París. Esta iconografía será una de las más repetidas en la Edad Media para simbolizar la pureza de María y el nacimiento sin mácula de la misma, que le hacía apta para concebir al Salvador. Dicha iconografía irá desapareciendo después de Trento, ya que se irá sustituyendo por la propia imagen de la Inmaculada Concepción, plenamente asentada durante el Barroco.

Sin embargo, este abandono paulatino del abrazo místico frente a la Puerta Dorada va a dar paso a la individualización de las figuras de San Joaquín y Santa Ana, que se representarán en esculturas y pinturas de forma exenta o formando parte de un nuevo grupo iconográfico, caso de la *Sagrada Familia* formada por Santa Ana, la Virgen María y el Niño Jesús que aparece a finales del siglo XIV y que será plasmado por artistas de la talla de Leonardo Da Vinci en la pintura del Museo

---

<sup>237</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona, 2000, pp. 163-169.

del Louvre, Caravaggio para la iglesia de Santa Ana en Roma ó Alonso Cano en la Catedral de Granada.



Ilustración 22. Convento de Santa Ana de Murcia

La presencia de San Joaquín y Santa Ana en la Diócesis de Cartagena también es reseñable, muestra de ello son dos ejemplos significativos como la dedicación a Santa Ana de un convento de monjas dominicas en Murcia desde 1490. Presidiendo el altar mayor de la iglesia conventual se hallaba un espléndido retablo donde se recogía algunos de los episodios de la vida de la madre de la Virgen. El retablo fue realizado por el taller de los Estangueta entre 1625 y 1633 con una clara inspiración del modelo llevado a cabo por Juan de Herrera en la Capilla Mayor del Escorial. La pintura del retablo son obra de Miguel de Toledo, incluyendo las tablas donde se referían algunos momentos de la vida de Santa Ana como son el “Anuncio a Santa Ana de su maternidad”, el “Encuentro de San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada”, la “Natividad” y la “Presentación de la Virgen en el Templo”.

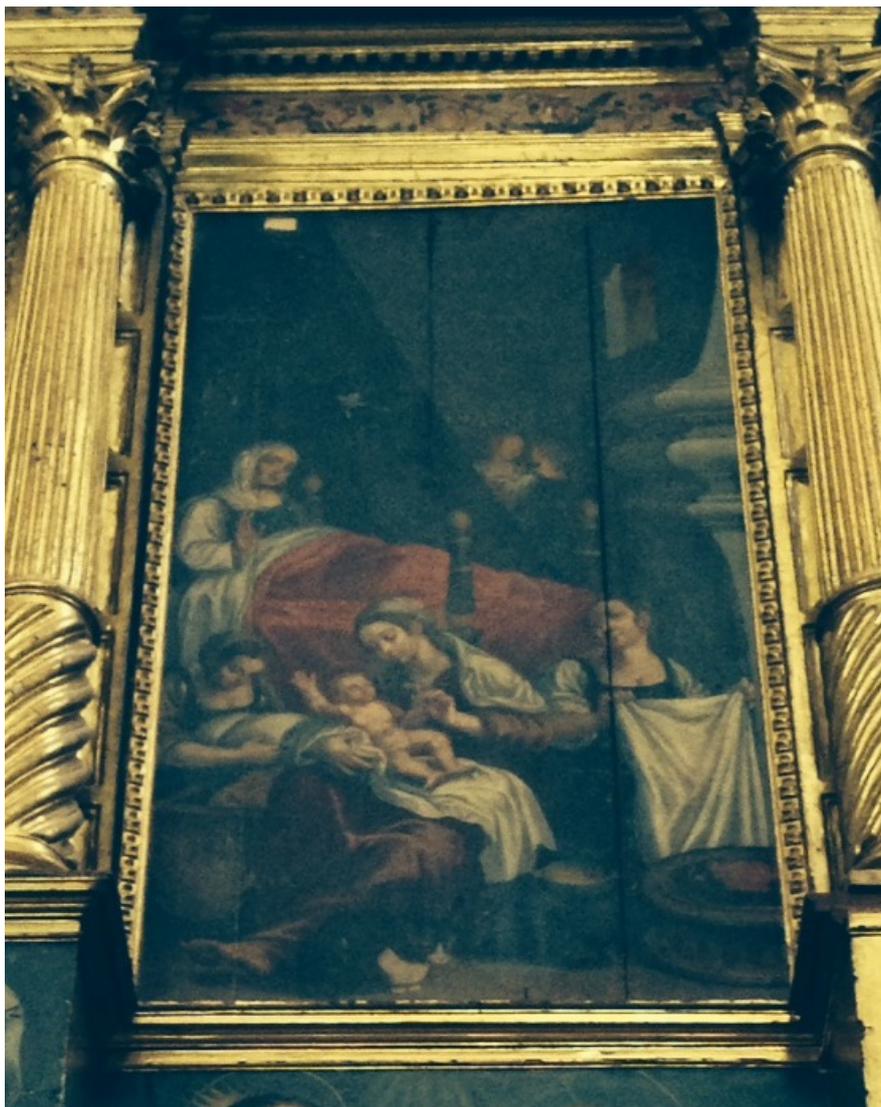


Ilustración 23. Detalle retablo de Santa Ana del Convento de Santa Ana de Murcia

Otra de las obras representativas de la ciudad dedicadas a los padres de la Virgen son las esculturas de San Joaquín y Santa Ana que flanquean la puerta principal de entrada en el imafrente catedralicio. De hecho, estas esculturas forman parte de conjunto arquitectónico y escultórico con una gran carga simbólica, ya que dicha puerta principal, dedicada precisamente a la exaltación Virgen se da un trasunto del abrazo ante la Puerta Dorada. En ella aparecen los elementos necesarios para dicha representación, ya que se encuentran los padres de la Virgen en escultura a los lados de la simbolización de la dicha Puerta Dorada

unidos por un baquetón sinuoso que materializa el abrazo y, todo ello, coronado por un jarrón de azucenas en bronce que evoca la pureza de María<sup>238</sup>.

En cuanto a la figura del esposo de Virgen<sup>239</sup>, los evangelios canónicos apenas hacen referencia a él, e incluso San Marcos ni siquiera lo nombra, así que a la hora de crear una iconografía propia para San José no quedará más opción que recurrir de nuevo a los evangelios apócrifos, principalmente al *Protoevangelio de Santiago* y a los escritos coptos del siglo IV intitulados *Historia de José el carpintero*<sup>240</sup>, que recurren a detalles propios del Antiguo Testamento para crear su historia. Así, se entronca el origen de San José con la estirpe del rey David, a pesar de su humilde trabajo de carpintero. Contaba más de ochenta años cuando se casa con una adolescente María gracias al milagro del florecimiento de la vara, que es un trasunto de la historia de Aarón recogido en el Pentateuco. Pero, como ya se ha comentado, no será el único detalle de la vida de San José sacado del Antiguo Testamento para dotar de altos valores al padre nutricio del Salvador.

Será ya a finales de la Edad Media cuando los teólogos comenzaron a entender y ensalzar la dignidad y santidad del personaje como modelo de esposo, padre y trabajador. Aparece entonces el famoso discurso de J. Gerson pronunciado en el Concilio de Constanza en 1416, donde se planteó que se elevara a José a un rango superior al de los apóstoles y próximo al de la Virgen, además de proponerse una fiesta universal para conmemorar los Desposorios de María y José, lo cual no se aprobó pero contribuyó a intensificar el culto. Posteriormente se publicó la *Suma de los dones de San José* (1522) del dominico Isolanus. Por este célebre texto crece en las almas de los fieles el respeto por San José. Según el autor, el santo poseía todas las virtudes, los siete dones del Espíritu Santo y las ocho beatitudes del Sermón de la Montaña que lo elevaban espiritualmente sobre los grandes teólogos y filósofos más sabios. Asimismo, gracias a este relato, se consideró a San

---

<sup>238</sup> Dicho trasunto de la identificación de la fachada principal de la Catedral de Murcia con el templo de Salomón y la Puerta Dorada hay sido extraordinariamente explicado en RAMALLO ASENSIO, G.A.: "Lo explícito y lo implícito de los programas iconográficos en las fachadas de las catedrales españolas en el pleno barroco". *El Barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza, 2010, pp. 216-224.

<sup>239</sup> Sobre la figura de San José en la Iglesia ver MARÍA HERRÁN, L.: *San José, nuestro padre y señor (introducción a una teología sobre San José)*. Madrid, 1977; MARTELET, B.: *José de Nazaret, el hombre de confianza*. Madrid, 1999; AA.VV.: *San José en la fe de la Iglesia. Antología de textos*. Madrid, 2007 o EGIDO LÓPEZ, T.: "La devoción a san José. Reliquias y leyendas". *Estudios josefinos*, n.º. 121. Valladolid, 2007, pp. 83-104;

<sup>240</sup> Recogido en DE SANTOS OTERO, A.: *Evangelios apócrifos*. Madrid, 2002, pp. 333-352.

José “*el patrón de la buena muerte*”, en virtud de su solemne defunción ante la presencia de Jesús, la Virgen y los ángeles, de tal forma que muchas cofradías los nombraron como intercesor.



Ilustración 24. Ermita de San José de Murcia

Dichos teólogos abogan por considerar el matrimonio de José y María como un *virginale conjugium*, indispensable para evitar que la Virgen embarazada de Jesús fuese acusada de mantener relaciones sexuales sin estar casada y ser condenada a la lapidación por la ley judía; al mismo tiempo, este matrimonio casto ocultaría al demonio la Encarnación del Salvador.

Pero para algunos doctores de la Iglesia, la virginidad de la Virgen no era suficiente y van a establecer también la del propio José, como así la ensalza Santo Tomás de Aquino proclamando:

*“Credimus quod, sicut Mater Jesu fuit virgo, sic Joseph”*

Esta defensa de la figura de San José por parte del dominico Santo Tomás está también motivada por las virtudes de pobreza, castidad y obediencia que encarnó José durante toda su vida y por lo que fue tomado como modelo ejemplar por las órdenes monásticas. Por ello, Santa Teresa se encargó especialmente de promover su culto y lo llamó *“el padre de su alma”*<sup>241</sup>, consagrándole su primer convento en Ávila<sup>242</sup>, además de doce de sus diecisiete fundaciones. Y por el mismo motivo, la Orden del Carmelo siguió la devoción y para el siglo XVIII, doscientos conventos estaban ya dedicados a San José, difundiéndose su devoción hacia a Italia, Flandes y Francia. Otras órdenes también mostraron su fervor hacia San José, como los Franciscanos con San Pedro de Alcántara y los Jesuitas, quienes se encargaron de dedicarle una capilla por cada iglesia.

La grandeza y dignidad del esposo de la Virgen es reconocida universalmente cuando Sixto IV lo introduce en el *Breviario Romano* en el último cuarto del siglo XV, Inocencio VIII lo eleva a categoría de rito doble años después y se establece el 19 de marzo como fiesta obligatoria en toda la Iglesia en 1621.

La desaparición de la figura de San José en la historia sagrada no tiene una fecha determinada, aunque si bien es cierto que en el episodio de las *Bodas de Caná*, José no acompaña a la Virgen y a Jesús, lo que hace pensar que su fallecimiento sucedió seguro antes de la Pasión de Cristo, ya que tampoco los

---

<sup>241</sup> LLAMAS MARTÍNEZ, R.: “San José en el carisma fundacional de santa Teresa”. Valladolid, *Estudios josefinos*, nº 131, 2012, pp. 37-76.

<sup>242</sup> EGIDO LÓPEZ, T.: “Significado de la fundación de San José de Ávila”. *Estudios josefinos*, nº 131. Valladolid, 2012, pp. 5-35.

acompaña en ese momento y es sustituido por José de Arimatea en el *Descendimiento* y en el *Entierro* así como a San Juan se le encomienda la tarea de proteger a la Virgen a San Juan. Su últimos momentos en vida están recogidos en la *Historia de José el carpintero*, narrados por Jesús en primera persona de la siguiente forma:

“Al exhalar su espíritu, yo le besé. Los ángeles tomaron su alma y la envolvieron en lienzos de seda. Yo estaba sentado junto a él, y ninguno de los circunstantes cayó en la cuenta de que había ya expirado. Entonces puse su alma en manos de Miguel y Gabriel para que le sirvieran de defensa contra los genios que acechaban el camino. Y los ángeles se pusieron a entonar cánticos de alabanza ante ella, hasta que por fin llegó a los brazos de mi Padre”<sup>243</sup>.

En cuanto al desarrollo iconográfico de la figura de San José en el arte, las fuentes utilizadas para su representación son las ya mencionadas del *Protoevangelio de Santiago*<sup>244</sup> y los escritos coptos del siglo IV intitulados *Historia de José el carpintero*, así como la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine<sup>245</sup>.

Durante la Edad Media destaca la poca relevancia que tuvo el santo, tal como se refleja en el arte, pues no representando solo o como imagen devocional. Cuando aparecía, era partícipe de las escenas de la vida de la Virgen y de la infancia de Jesús y era mostrado como un hombre viejo con barba larga, reforzando la idea de su incapacidad para concebir un hijo y, por tanto, afianzando la virginidad de María.

Ya en el siglo XVI, su imagen va a rejuvenecer representándolo como un hombre de unos cuarenta años y, además, empieza a adquirir protagonismo propio desarrollando su oficio o con su vara floreada, así como acompañando al Niño o la Virgen, siempre con una mayor presencia. También formará pareja hagiográfica con San José de Arimatea, siguiendo el modelo de los dos santos Juanes.

<sup>243</sup> DE SANTOS OTERO, A.: *Evangelios apócrifos*. Madrid, 2002, p. 344.

<sup>244</sup> GONZÁLEZ CASADO, P., GONZÁLEZ NÚÑEZ, J. y ISART HERNÁNDEZ, C.: *El protoevangelio de Santiago*. Madrid, 1997, p. 221.

<sup>245</sup> Sobre la iconografía de San José en el arte ver MALE, E.: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, 1986; RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Barcelona, 2001, pp. 162-171 y DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M.: *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*. Barcelona, 1997. También en VORÁGINE, S.: *La Leyenda Dorada, vol. II*. Madrid, 2001, pp. 962-963.

Por la influencia de Santa Teresa de Jesús el culto se difundió durante el siglo XVI y también su iconografía en el arte español<sup>246</sup> y, desde este momento hasta el siglo XVIII, comenzó la polémica de cómo se debía representar al santo. El teólogo Canisius apoyaba a los artistas que seguían la tradición de representar a San José como un anciano y Molanus abogaba porque los artistas consideraran al santo como un hombre joven y vigoroso que sirvió de protector a la Virgen, lo cual fue apoyado por muchos escritores de la época y artistas como Murillo, quien sacó de la sombra al personaje para resaltar su valores como trabajador y padre de Jesús, mostrándolo con vigor y nobleza, solo o en el grupo de la Sagrada Familia. Por el contrario, Italia permaneció más vinculado a la tradición, pues encontramos más José ancianos que jóvenes, como bien se puede observar en la escuela de los Carracci.



Ilustración 25. "San José y el Niño" de Pedro de Mena. Iglesia de San Nicolás de Murcia

<sup>246</sup> Sobre la iconografía de San José en el arte español ver CAMÓN AZNAR, J.: "San José en el arte español". *Goya: Revista de arte*, nº 107. Madrid, 1972, pp. 306-313; CARRASCO, J.A.: *San José en el misterio de Cristo y de la Iglesia. Apuntes para una teología de San José*. Valladolid, 1980; VALIÑAS LÓPEZ, F.: Sobre la recuperación de San José y su reflejo en el arte de Alonso Cano". *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada, 2002, pp. 839-848; GARCÍA OLLOQUI, M.V.: "La iconografía de San José con el Niño en dos obras de segura atribución a La Roldana". *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, nº 19. Sevilla, 2005, pp. 91-109 ó CIVIL, P.: "El artesano y el artista. Aspectos de la iconografía de San José y de San Lucas en la España del Siglo de Oro". *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, vol. 2. Toulouse, 2005, pp. 225-252.

Lógicamente, la efigie de San José fue más representada con la Sagrada Familia que de forma individual. En la Edad Media surgió una devoción hacia la Sagrada Familia desconocida hasta entonces lo que conllevó hacia finales de la época a la exaltación del culto de San José. Dichas representaciones fueron debidas a las meditaciones franciscanas. El arte de los siglos XV y XVI en numerosas ocasiones no mostraba ni a San José ni a los ángeles, sólo aparecía la Virgen y el Niño junto a Santa Isabel y el pequeño San Juan Bautista. Rafael y los grandes maestros del Renacimiento realizaron algunas obras de esta temática; asimismo, la escuela boloñesa representó sólo a los dos niños de la Sagrada Familia. Pero también había algunas Sagradas Familias compuestas de tres personas: María, Jesús y José y otra con la Virgen, el Niño y Santa Ana. La primera se hizo más frecuente con el arte de la Contrarreforma, conservando el espíritu de ingenuidad propio de la época medieval, como la de Claude Vignon, en la cual aparece un ángel coronando al Niño acostado en su cuna entre tanto la Virgen prepara la comida y San José medita.

Igualmente existen representaciones donde el espíritu es más austero y cotidiano, como la obra de Murillo; en la misma, la Virgen deja de coser por un momento y San José abandona las virutas para mirar cómo duerme su hijo. En Francia y en Italia hay obras con el Niño trabajando en el taller junto a su padre.

Durante los siglos XVI y XVII se dan escenas del Niño, de cinco a seis años, que camina dándole la mano a la Virgen y a su padre adoptivo, mientras en el cielo vuela una paloma y en el fondo se divisa el rostro de Dios. Quizás esto, en un principio, representó el Regreso de Egipto o el Hallazgo del Niño en el Templo, pero en la Contrarreforma adoptó un significado superior como una Trinidad de la Tierra, imagen de la Trinidad del cielo. San José es la imagen del padre y la Virgen, que fue templo del Espíritu Santo, representa al mismo Espíritu Santo, de esta forma la Sagrada Familia adquiere un nuevo sentido ante los fieles. Pasinelli representó al Niño sentado en las nubes entre la Virgen y su padre, en tanto que unos ángeles músicos celebran la grandeza de la Trinidad. Del mismo modo una obra francesa atribuida a Carlo van Loo presenta al Niño Jesús en el cielo con el globo terráqueo bajo su mano, de pie entre la Virgen María y San José, quienes están arrodillados sobre unas nubes.

También fue frecuente la representación de las dos Trinidades: en Francia se aprecia en los retablos de Saint Sernis de Toulouse, en una obra de Murillo en España y en una xilografía de Christoffel van Sichem de los países bajos, donde el Niño Jesús es el punto de intersección.

Conforme con esto hay imágenes donde el santo es la figura central y en otras forma parte de un episodio con un rol secundario, de manera que se puede hablar de imágenes devocionales e imágenes narrativas. Dentro de las primeras se tienen: San José y el Niño, Los Sueños de San José, La Coronación y Muerte de San José y, entre las imágenes narrativas están: Los Desposorios de la Virgen, La Visitación, La Natividad, La Adoración de los Magos o Epifanía, La Huida a Egipto, La Presentación de Jesús en el Templo y La Circuncisión.

Sobre la presencia de San José en los templos de la diócesis de Cartagena, son abundantes las obras escultóricas y pictóricas que tienen a San José como protagonista o que aparece en ellas, así como las capillas ó iglesias dedicadas al mismo. Asimismo, destaca la Cofradía de carpinteros de San José de la ciudad de Murcia que patrocinó la construcción de la ermita del santo en 1658, junto a la parroquia de Santa Eulalia.

### 2.1.3.- Santos y reliquias.

Por supuesto, la exaltación y devoción a los santos y sus reliquias<sup>247</sup> no es algo que surja tras el Concilio de Trento, ya que semejante doctrina se estableció en el año 397 con el Concilio IV de Cartago al afirmar que el *cristiano católico que haya padecido sufrimiento por motivo de la fe católica, sea honrado con todo honor,*

---

<sup>247</sup> Algunas publicaciones sobre la devoción a los Santos y las reliquias son GARCÍA RODRÍGUEZ, C.: *El culto de los santos en la España romana y visigoda*. Madrid, 1966; WILSON, S.: *Saints and their cults. Studies in religious sociology, folklore and history*. Cambridge, 1983; BOUZA ÁLVAREZ, J.L.: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid, 1990; SANTOS OTERO, A.: *Los evangelios apócrifos*. Madrid, 1996; RÉAU, L.: *Iconografía...*, ob. cit.; ROSELLÓ LLITERAS, J.: "Fuentes archivísticas para el estudio de la devoción a los Santos". Zaragoza, *Memoria ecclesiae*, nº 21, 2002, pp. 149-170; COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: "La devoción a los santos y sus reliquias en la iglesia postridentina: el traslado de la reliquia de San Julián a Burgos". Salamanca, *Studia historica. Historia moderna*, nº 25, 2003, pp. 351-378; SULLIVAN, H.W. y CRESPO, I.: "Cuando colisionan dos Mundos de Oro: santos españoles en la bohemia de la Contrarreforma, 1620-1726". Madrid, *Clarines de pluma: homenaje a Antonio Regalado*, 2004, pp. 97-120; AA.VV.: *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. San Lorenzo del Escorial, 2008 ó MONTES VICENTE, J.M.: *Los santos en la historia: tradición, leyenda y devoción*. Madrid, 2008. También ver DE LA VORÁGINE, S.: *La leyenda...*, ob. cit., pp.52-58.

*e incluso se provea a sus necesidades y alimentación*<sup>248</sup>. Y San Agustín, presente en dicho Concilio, dice que *“que la piedad y devoción a los santos se debe a la influencia que han tenido en esta vida, y que los sabios como mensajeros de Dios deben ser obedecidos por los fieles”*. Por tanto, en los primeros años del Cristianismo, los mártires se van a convertir en objeto de devoción por parte de los fieles, ya que confirmaron con su propia vida la fe en Cristo, y se convirtieron en los principales ejemplos de devoción y piedad. Una vez finalizadas las persecuciones, nuevamente San Agustín, defiende que los fieles se deben dirigir devotamente a los mártires porque su *corona* es la vocación más excelsa de los cristianos, especialmente en las persecuciones por Cristo. Si ahora no hay persecución existe otra forma de martirio que es la vida santa, ampliando de esta forma el sentido del término. Los fieles ahora se dirigen a los mártires y les imitan en su desapego de la vida presente y anhelo de la futura resurrección, ya que un cristiano puede morir en su propia cama y ser un mártir<sup>249</sup>.

Al mismo tiempo, los escritos de San Agustín pretendían enderezar la devoción popular porque enseñan las virtudes de los santos, y ofrecen abundantes datos sobre los fieles de aquel tiempo y lugar, cómo muestran su devoción, a qué santos en concreto, cómo, donde y porqué lo manifiestan. Va a proponer una devoción ortodoxa y poner en práctica las normas de los Concilios de Cartago, como es el respecto de la autenticidad de las reliquias de los santos mártires. La exaltación de los mártires y la excesiva credulidad de los fieles por las reliquias hace que aparezca el abuso simoniaco denunciado por el santo y acusa a los monjes ociosos y vagos un tráfico de reliquias, ya que:

*“el enemigo ha dispersado por todas partes a ciertos hipócritas con hábito de monje, que no han sido enviados por autoridad alguna y no tienen domicilio fijo, que recorren las provincias, que negocian con reliquias de los mártires, si es que son de mártires. Y añade severamente que en supuestas visiones o avisos del más allá mienten afirmando a los creyentes crédulos, que han oído*

---

<sup>248</sup> GARCÍA GOLDARAZ, C.: *Los Concilios de Cartago en un código soriano*. Burgos, 1960, p. 102.

<sup>249</sup> VILLEGAS RODRÍGUEZ, M.: “La devoción a los Santos en los escritos de San Agustín”. *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. San Lorenzo del Escorial, 2008, p. 9.

*que sus padres viven y que vendrán a verles muy pronto. Unos y otros solicitan beneficios, pero ellos reciben un precio por su fingida santidad”<sup>250</sup>.*

Ya en España, los siglos VI y VII fueron testigos de un importante impulso en la veneración de los cuerpos y reliquias de los santos, especialmente de los mártires de las persecuciones romanas, a los que ya se rendía culto desde el siglo IV. Fue entonces cuando se extendió la costumbre de erigir necrópolis cristianas en torno a la tumba del mártir, constatándose casos, como el de los obispos emeritenses enterrados en la basílica de Santa Eulalia de Mérida, en los que se trasladaba el cuerpo de los mártires a basílicas construidas más tarde en otro lugar o sobre la propia tumba. Paulatinamente se generalizó la costumbre advertida en otros países de utilizar las reliquias para la bendición de las iglesias, lo que provocó que se produjera un gran afán en la obtención de estos objetos por parte de los fundadores de nuevos edificios religiosos. La presencia de reliquias en estos recintos sacros favorecía la celebración de fiestas en honor de las mismas, en las que las procesiones debían ser frecuentes, tal y como se desprende de un canon del Concilio III de Braga, celebrado el año 675, donde se señala que los obispos se colgaban en las fiestas de los mártires las reliquias del cuello, haciéndose llevar en hombros por los diáconos como si ellos mismos fueran relicarios. Asimismo, la existencia de estos objetos sagrados en un templo producía importantes beneficios para el mismo, dada la costumbre establecida entre los fieles de entregar ofrendas votivas y donativos en agradecimiento por las curaciones o favores que había recibido de ellos. Durante la ocupación musulmana prosiguió el culto a las reliquias, algunas de las cuales pudieron ser trasladadas a las tierras reconquistadas del norte peninsular, donde siguieron siendo objeto de veneración entre los cristianos.

En el 787, en el Concilio de Nicea se impuso que todas las iglesias consagradas debían poseer alguna reliquia, lo que supuso un notable impulso a su devoción. Tiempo después, con la llegada del siglo IX, Europa experimentó un intenso tráfico de estos sagrados restos, convirtiéndose los obispos y abades francos en los principales clientes de los ladrones y mercaderes de esos objetos.

---

<sup>250</sup> VILLEGAS RODRÍGUEZ, M.: “La devoción...”, ob. cit., p. 10.

Este comercio de reliquias continuó entre los siglos X al XIII, reactivándose gracias al expolio de los templos de Constantinopla a lo largo de la cuarta Cruzada.

Durante la Edad Media se producirán traslados masivos de los restos de los mártires a los templos y ermitas, generalizándose la costumbre de que los fieles se enterraran cerca de ellos para que intercedieran por sus almas ante Dios. Asimismo, se hicieron frecuentes las peregrinaciones a estos lugares, de los que los peregrinos se llevaban diferentes objetos, incluidos fragmentos del cuerpo de estos santos difuntos, que, de este modo, pasaban a adquirir la categoría de reliquias. El resultado de todo ello fue que al finalizar la Edad Media se había multiplicado de forma desmesurada el número de estas piezas sagradas, cuya posesión fue motivo de disputa por parte de las instituciones eclesiásticas. A ello se le suma la falta de interés de los compradores por comprobar su autenticidad, lo que llevó a numerosas críticas por parte de sus detractores entre las que sobresalen las vertidas por Calvino, quien cuestionó la veracidad de la mayor parte de las reliquias que se poseían de Cristo, la Virgen y los santos, algunas tan curiosas como la leche de la Virgen o el prepucio de la circuncisión, la cuna, los pañales y las lágrimas de Cristo. Estas opiniones se enmarcan dentro de una corriente de opinión que se impuso durante el Renacimiento, encabezada por los erasmistas y reformados, encaminada a luchar contra la milagrería y la superchería popular, a las que consideraban propias de la religiosidad vulgar y de la superstición<sup>251</sup>.

Con la celebración del Concilio de Trento y como reacción al ataque protestante, estos intentos se vieron frustrados regulando los modelos heredados de épocas pretéritas, como el culto a la Virgen y los santos, el purgatorio y la realización de ceremonias claramente populistas, como romerías, procesiones, culto a las reliquias y a las imágenes, etc. Así en la sesión XXV se trata un capítulo intitulado "*La invocación, veneración y reliquias de los Santos y de las Sagradas Imágenes*" donde se establece lo siguiente:

*"Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante*

---

<sup>251</sup> BOUZA ALVAREZ, J.L.: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid, 1990, pp. 28-33 ó DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: "Iglesia institucional y religiosidad popular en la España Barroca". Granada, *La Fiesta, la ceremonia, el rito*, 1990, pp. 10 y 11.

*todas cosas, sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana, y según el consentimiento de los santos Padres, y los decretos de los sagrados concilios; enseñándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente, y recurrir a sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo, nuestro Señor, que es sólo nuestro redentor y salvador; y que piensan impíamente los que niegan que se deben invocar los santos que gozan en el cielo de eterna felicidad; o los que afirman que los santos no ruegan por los hombres; o que es idolatría invocarlos, para que rueguen por nosotros, aun por cada uno en particular; o que repugna a la palabra de Dios, y se opone al honor de Jesucristo, único mediador entre Dios y los hombres; o que es necedad suplicar verbal o mentalmente a los que reinan en el cielo.*

*Instruyan también a los fieles en que deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar a la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios a los hombres; de suerte que deben ser absolutamente condenados, como antiquísimamente los condenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos; o que es en vano la adoración que estas y otros monumentos sagrados reciben de los fieles; y que son inútiles las frecuentes visitas a las capillas dedicadas a los santos con el fin de alcanzar su socorro. Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las*

*imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes.*

*Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad. Y si alguno enseñare, o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado. Mas si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, desea ardientemente el santo Concilio que se exterminen de todo punto; de suerte que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores. Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la sagrada Escritura, por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe; enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuera posible que se viese esta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores o figuras. Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sórdida; evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa; ni abusen tampoco los hombres de las fiestas de los santos, ni de la visita de las reliquias, para tener convitonas, ni embriagueces: como si el lujo y lascivia fuese el culto con que deban celebrar los días de fiesta en honor de los santos. Finalmente pongan los Obispos tanto cuidado y diligencia en este punto, que nada se vea desordenado, o puesto fuera de su lugar, y tumultuariamente, nada profano y nada deshonesto; pues es tan propia de la casa de Dios la santidad. Y para que*

*se cumplan con mayor exactitud estas determinaciones, establece el santo Concilio que a nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, a no tener la aprobación del Obispo. Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocerlas y aprobarlas el mismo Obispo. Y este luego que se certifique en algún punto perteneciente a ellas, consulte algunos teólogos y otras personas piadosas, y haga lo que juzgare convenir a la verdad y piedad. En caso de deberse extirpar algún abuso, que sea dudoso o de difícil resolución, o absolutamente ocurra alguna grave dificultad sobre estas materias, aguarde el Obispo antes de resolver la controversia, la sentencia del Metropolitano y de los Obispos comprovinciales en concilio provincial; de suerte no obstante que no se decrete ninguna cosa nueva o no usada en la Iglesia hasta el presente, sin consultar al Romano Pontífice”.*

Consecuencia de todo ello fue el resurgimiento de las devociones religiosas y del culto a antiguos santos para proteger a las ciudades contra las epidemias, como San Sebastián, San Roque ó San Blas, así como protectores de las cosechas, como San Gregorio, San Pantaleón o San Agustín. Y todo ello provocó un clima de devoción exacerbada, donde seguían sin cuestionarse la autenticidad de las reliquias que poseían los edificios religiosos y cuyo origen era un alto porcentaje de los casos bastante cuestionable. Sin embargo, hubo quienes se mostraron contrarios a esta situación, a pesar de que al denunciarla podían ser acusados de ser simpatizantes del protestantismo. Es el caso del padre Juan de Mariana quien, a finales del siglo XVI, dejó constancia en sus escritos de su repulsa contra el intenso tráfico de reliquias que existía entonces en nuestro país y contra la ausencia de un detallado estudio que certificase su legitimidad. Pero la realidad era que la inmensa mayoría de la población se mostraba atraída por las reliquias, hasta el punto de que se tiene noticia de la existencia de numerosos desórdenes públicos motivados por la avidez de los fieles por poseerlas. Y esto no era exclusivo del pueblo llano, ya que el propio rey Felipe II fue un gran acaparador de reliquias, llegando a reunir 7.422 en El Escorial<sup>252</sup>, hasta el punto que el padre Sigüenza dice

---

<sup>252</sup> PARKER, G.: *Felipe II: la biografía definitiva*. Barcelona, 2010, p. 951.

de semejante colección que “*no tenemos noticia de santo ninguno del que no haya aquí reliquia, excepto tres*”<sup>253</sup>. Otro caso significativo es el de Francisco de Mora, afamado arquitecto del siglo XVII, quien narraba así la forma en que se había conseguido un fragmento del brazo de Santa Teresa:

“[...] *sin que las monjas lo vieses, con las uñas de los dedos tomé un tantico del tamaño de medio garbanzo, y aún menos, y envolvílo en un papelico pequeño, y metilo en mis horas, y guárdelas [...]*”<sup>254</sup>.

El culto a las reliquias no se desarrolló sólo por motivos piadosos, ya que hay constancia de que durante la Edad Moderna se produjo una proliferación de invenciones de reliquias, ya que los donantes encontraron en ellas el medio idóneo para santificar los lugares donde iban a ser sepultados. En las urbes dichas invenciones fueron especialmente frecuentes, algo que se justifica, en parte, por el auge económico y demográfico que experimentaron las ciudades españolas a partir del siglo XVI, lo que impulsó la búsqueda de elementos que legitimaran su nobleza. Para ello no dudaron en inventar sus orígenes, recurriendo a santos antiguos, sobre todo los propios, en torno a los cuales empezaron a organizar grandes festejos y a los que se atribuyeron falsas reliquias, continuando con un proceso iniciado en épocas anteriores que alcanzó en ese momento un gran desarrollo. Razones similares fueron las que impulsaron a la Iglesia a utilizar reliquias que dotaban a sus templos de una grandeza y de un prestigio capaz de atraer a los fieles.

Una vez que se lograba afianzar el culto a un santo y a sus reliquias en el lugar donde se conservaban sus restos, su devoción se expandía a otras localidades a través de la realización de imágenes que terminaban causando los mismos efectos milagrosos que se conseguían con el contacto del cuerpo o de las reliquias del santo. Esto provocaba la afluencia a estos templos y ermitas de numerosos fieles que acudían a estos lugares buscando un remedio para sus necesidades físicas y espirituales y que, tras obtenerlo, dejaban en ellos ofrendas y exvotos en

---

<sup>253</sup> SIGÜENZA, FR. J.: *La fundación del monasterio del El Escorial*. Madrid, 1988, p. 367.

<sup>254</sup> CERVERA VERA, L.: *La iglesia del Monasterio de San José en Ávila*. Madrid, 1950, p. 96.

agradecimiento por los favores conseguidos, lo que redundaba en nuevos beneficios para la institución eclesiástica.

Asimismo, durante la Contrarreforma fueron apareciendo nuevos santos mártires, fieles católicos que eran asesinados en países europeos protestantes como Inglaterra ó Alemania y, también, en territorios donde se desarrollaban las misiones pastorales en Asia, África ó América. Ello evidentemente fue otra aportación al mundo de las reliquias.

La diócesis de Cartagena no fue ajena a este movimiento de reliquias y de exaltación a los santos durante el siglo XVII. Primeramente, se van a potenciar la devoción a los santos locales, sobre todo, a los cuatro santos hermanos patronos de la diócesis con iglesias, ermitas e incluso colegios para la formación del clero como es el caso del ya mencionado Colegio de San Fulgencio. También las imágenes dedicadas a San Fulgencio, Santa Florentina, San Leandro y San Isidoro son múltiples en los diferentes templos del territorio diocesano y especialmente en la Catedral donde se les dedican tallas en madera policromada, esculturas en piedra, retablos e incluso les dan nombre a algunas campanas.

La exaltación del culto a los cuatro santos de Cartagena se va a culminar con la llegada de las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina a la Catedral de Murcia<sup>255</sup> en 1594, cuyos restos santos se van a ubicar en la Capilla Mayor en una rica urna de plata, lo que vino a solucionar en cierta manera la carencia de reliquias en la diócesis<sup>256</sup>. Esta carencia contrasta con el discurso que otorgaba a este territorio la cabeza de puente de la evangelización de España y escenario de meritorios ejemplos por parte de ilustres valedores de la auténtica religión durante los siglos de la persecución y de cuya memoria la diócesis se sentía heredera. Así, el obispo Sancho Dávila se refiere en su tratado a las muchas gestas heroicas protagonizadas por los cristianos de Cartagena en los primeros siglos, siendo tierra de innumerables sacrificios y, por tanto, de mártires de la Iglesia<sup>257</sup>.

---

<sup>255</sup> CASCALES, F.: *Discursos históricos de la ciudad de Murcia y su reino*. Murcia, 1997, p. 318.

<sup>256</sup> PEÑAFIEL RAMÓN, A.: *Mentalidad y Religiosidad popular murciana en la primera mitad del siglo XVIII*, Murcia, 1988, p. 102.

<sup>257</sup> El tratado de Dávila recoge entre otros nombres el de los mártires San Esperato, San Natalio, San Cirino, San Beturio, San Felix, San Aquilino, San Laeterio, San Ianuario, Santa Generosa, Santa Donata y Santa Secunda. (DAVILA Y TOLEDO, S.: *De la veneración que se debe a los cuerpos de los Sanctos y a sus reliquias, y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Iesu Christo nro. Señor en el Sanctissimo Sacramento*. Madrid, 1611, p. 294).

El hecho es que por una u otra causa, ya avanzado el siglo XVI, la diócesis no disponía de una colección de reliquias acorde con su categoría tanto en la Catedral como en el resto de su extenso territorio, a excepción del famoso y adorado Lignum Crucis conservado en Caravaca, conocido como la Santísima y Vera Cruz, cuya milagrosa aparición será el más portentoso acontecimiento sucedido en la diócesis desde su restablecimiento y erigiéndose la doble cruz a partir de entonces en la gran devoción murciana y en la única que llegó a traspasar los límites geográficos del antiguo obispado, siendo para muchos “*el blasón grande de este Reino*”<sup>258</sup>.

Las relaciones topográficas que Felipe II manda realizar a las distintas autoridades municipales entre 1575 y 1579 ponen de manifiesto la imperante escasez de reliquias, gracias a los testimonios recogidos que puntualizan que sólo cinco de las treinta y seis poblaciones escrutadas responden de manera afirmativa a la posesión de sagrados restos, siendo una espina de la corona de Cristo y un Lignum crucis enviados desde Roma a Yeste las más preciadas<sup>259</sup>.

En cuanto a la colección de reliquias que conservaba la Catedral en ese momento, no se tiene un testimonio fidedigno, aunque por noticias indirectas se presupone poco importante, a pesar de la categoría del templo, aunque se intentaba paliar dicha situación con la ya comentada llegada de los restos de San Fulgencio y Santa Florentina. Dicha situación aún no se había solucionado a la llegada del obispo Trejo, que se preocupa por el estado del relicario murciano y, que en sus tres años de embajada en Roma defendiendo el dogma de la Inmaculada, no olvida y va dotando de singulares reliquias. Su primera intención fue crear un gran relicario en torno a las jambas y cornisas de las puertas laterales que construye en la capilla mayor, pero no prosperó la idea y los sagrados restos se

---

<sup>258</sup> Sobre la importancia de la sagrada reliquia ver ROBLES CORBALÁN, J.: *Historia del Misterioso Aparecimiento de la Stma. Cruz de Caravaca*. Madrid, 1615; DE CUENCA FERNÁNDEZ PIÑERO, M.: *Historia de la Santísima Cruz de Caravaca*. Caravaca, 1722; BAS Y MARTÍNEZ, Q.: *Historia de Caravaca y de su Santísima Cruz*, Murcia, 1885; MELGARES GUERRERO, J.A.: “Arcas, estuches y relicarios de la Santísima Cruz”. *Jubilar'96*. Caravaca, 1996 y PÉREZ SÁNCHEZ, M.: “Algunos aspectos sobre la Santísima y Veracruz de Caravaca en las artes. Catálogo”. *La Cruz de Caravaca: expresión artística y símbolo de fe*. Murcia, 1997.

<sup>259</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: “Arcas de prodigios (A propósito de tres relicarios de plata de la catedral de Murcia)”. *Imafronte*, nº 14. Murcia, 1999, pp. 199-200.

llevaron al trascoro que el propio obispo dedicó a la Inmaculada y que habría de servir para su enterramiento<sup>260</sup>.

Todos los esfuerzos realizados por obispos y cabildo por dotar de reliquias la sede murciana durante el Seiscientos se van a ver truncados por la fatídica avenida del río acaecida el 14 de octubre de 1651, conocida como riada de San Calixto y que tuvo funestas consecuencias en la capital, donde anegó el templo y, que se según las crónicas de la época, alcanzó los veinte palmos de altura y “arrebatoó cuanto había en la iglesia”<sup>261</sup>. El espacio más dañado fue la sacristía donde precisamente se guardaba gran parte del tesoro catedralicio, arruinándose los ornamentos, la platería y, por supuesto, el relicario.



Ilustración 26. Procesión de los reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina en el interior de la Catedral de Murcia

De entre todas las reliquias perdidas, la astilla de Lignum Crucis que poseía la catedral murciana era la más querida de las que formaban la lipsanoteca y la que provocó que cundiera el desanimo y la desesperanza entre los fieles. Por tanto, la adquisición de una reliquia de características similares se hacía prioritario y para ello se acudió al arzobispado de Toledo, donde el cabildo murciano contará con la

<sup>260</sup> SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: “La Capilla del Trascoro de la Catedral de Murcia”, *Homenaje al profesor Juan Torres-Fontes*. Murcia, 1987, pp. 1536-1537.

<sup>261</sup> ORTEGA, Fr. P.M.: *Descripción corográfica*. Murcia, 1994, pp. 195-198.

generosa ayuda del Cardenal Sandoval<sup>262</sup>. A dicho eclesiástico se le suplicó el envío, el 16 de octubre de 1657, de una pequeña porción del fragmento que de la Santa Cruz se conservaba en el relicario toledano y dicha petición fue atendida casi de inmediato, ya que el 11 de diciembre de ese mismo año el cabildo recibía la noticia del envío inmediato de esa pequeña fracción de la Vera Cruz en una cruz de plata sobredorada. Dicha reliquia fue recibida en la capital como un gran acontecimiento y se realizó una procesión para su recibimiento con la ciudad engalanada con altares a lo largo del triunfal recorrido, al tiempo que las calles se entoldaron, la torre de la catedral se iluminó y hubo repique general de campanas. El magno desfile, que discurrió desde el convento de agustinas hasta la catedral, contó con la presencia de todas las autoridades y estamentos de la ciudad con sus insignias, estandartes y pendones y, por supuesto, con la asistencia masiva de fieles, quienes, muy posiblemente, debieron vivir tal hecho con un signo inequívoco del perdón de Dios y la restauración de la normalidad cotidiana tras los graves padecimientos vividos. Asimismo, la llegada de tan importante reliquia a la catedral, así como las exigencias del culto y la devoción que exigían la exhibición pública de los sagrados restos, provoca el cambio de la ubicación de la lipsanoteca a un espacio acomodado como capilla relicario en el trasagrario, donde se abrió *"un hueco en la pared a modo de nicho o Alacena que se puedan poner puertas con cerraduras, queste todo muy adornado y decente para este efecto, y estando perficionado, se pondra alli la Santissima Reliquia del Lignum Crucis y juntamente se pongan las demas reliquias que tuviera esta Santa Yglesia haciendo Ynventario de todas ellas, y este todo con el cuidado y veneracion que es justo"*<sup>263</sup>. Las obras de este armario-relicario estaban terminadas el 2 de septiembre de ese mismo año, fecha en la que se procedió a colocar las reliquias en su nueva capilla. Asimismo, para dicho traslado se realizó un inventario que permite conocer la colección de reliquias y relicarios que en esa fecha integraban el tesoro del templo. Así se conoce la existencia de curiosos recipientes, como un cofre de marfil labrado con figuras que albergaba reliquias de distintos mártires, otros dos de madera tallada, uno plateado y otro forrado en

---

<sup>262</sup> Para saber más de las ayudas enviadas por el arzobispo de Toledo, tan vinculado por otra parte a la Catedral de Murcia, ver PEREZ SANCHEZ, M.: *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, pp.37-38.

<sup>263</sup> ACM, Acta Capitular de 9 de julio de 1658.

raso carmesí, que contenían un hueso de Beato Hibernón y el cuerpo completo de San Severino. Al tipo ostensorio respondían tres relicarios, todos de plata, uno de ellos sobredorado, en los que se mostraban algunos restos de Santa Potenciana, San Sebastián, Santa Inés, San Esteban mártir, San Francisco de Padua, San Cecilio, San Icio y las cenizas de los Santos de Granada. A lo que hay que sumar una lámina de madera en la que estaba pintado el Calvario “*y otros misterios, que por gran pintura se hace de esta lamina mucha estimación, y se manda guardar en dicho sagrario*”<sup>264</sup>.

Tras la reubicación de los sagrados restos en la catedral, la colección de reliquias seguirá aumentando en la segunda mitad del siglo XVII, tal y como confirma un inventario de 1690, donde se refiere un relicario de plata dorado en forma de pirámide “*lleno de reliquias con halma de madera*” y dos grandes de talla dorada donados por el canónigo Arboleda<sup>265</sup>. Aunque no será hasta el siglo XVIII, cuando la colección de reliquias del templo catedralicio se vea incrementada de manera exponencial gracias a la aportación del Cardenal Belluga y de los marqueses de los Vélez. Gracias a esta gran familia se alcanzó una reliquia de gran valía y prestigio, como es la ampollita con leche de la Virgen que se licuaba el día de la Asunción, permaneciendo coagulada el resto del año. La singular donación fue realizada por disposición testamentaria de la Excelentísima Señora Doña Mariana Engracia de Toledo y Portugal, Marquesa de los Vélez, que fue Aya del rey Carlos II. Dicha reliquia fue cedida por su hija doña María Teresa Fajardo y Requesens, junto el resto del ajuar de la Capilla de San Lucas, al Cabildo el 22 de marzo de 1714<sup>266</sup>.

El énfasis del culto contrarreformista a los santos, además de tal protagonismo de las reliquias, encuentra una relevante manifestación en la importancia concedida a las canonizaciones y a las fiestas derivadas de las mismas. Sobradamente son conocidas las canonizaciones habidas tras el Concilio de Trento, destacando por lo que respecta a España la acontecida en 1622, que supuso la elevación a los altares de san santos tan significativos de la Contrarreforma, como Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro y Felipe Neri.

---

<sup>264</sup> ACM, Acta Capitular de 9 de julio de 1658.

<sup>265</sup> ACM, Leg. 231, Inventario de 1690, s.f.

<sup>266</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: “*Arcas...*”, ob. cit., pp. 205-206.

En la Murcia del siglo XVII las festividades de Beatificación y Canonización suponen también un ejemplo de solemnidad religiosa y atracción popular como en resto de España y tendrán importancia tanto las mencionadas anteriormente en el nivel nacional como otras más locales o restringidas más órdenes religiosas concretas como el caso de las fiestas por la beatificación de San Juan de Dios en 1631<sup>267</sup> o la canonización de Santa Magdalena de Pazzis muy celebrada por los carmelitas murcianos en 1669<sup>268</sup>. En dichas conmemoraciones no sólo destaca el fervor popular por la figura del santo sino también el esmero y la fantasía con que los organizadores de los festejos, ya sea el Cabildo catedralicio, el Concejo o las órdenes religiosas, decoraban imágenes y carrozas, altares y tablados, conformando una verdadera revolución escenográfica<sup>269</sup>. Entre ellas, destacan las ceremonias y festejos realizados por los jesuitas en Murcia y el resto de España<sup>270</sup> con elementos emparentados con lo propiamente teatral<sup>271</sup> como son las escenificaciones hagiográficas de los santos, las comedias a lo divino e, incluso, las imágenes vivientes que desfilaban el día de la celebración en lo alto de carrozas<sup>272</sup>. Sin embargo, dichas fiestas no alcanzarán el boato, el lujo y el derroche que en la centuria siguiente, época de esplendor de la ciudad<sup>273</sup>.

También cabe destacar otras fiestas auspiciadas por el Cabildo catedralicio como las fiestas en honor a los santos propios de la diócesis como San Fulgencio y Santa Florentina, así como los santos propios de las órdenes religiosas de la ciudad

---

<sup>267</sup> La beatificación de San Juan de Dios fue muy celebrada en Murcia, sobre todo en el Convento y Hospital de Santa María de Gracia de la capital del Segura. Llegaron a hacerse incluso unas justas poéticas que quedaron recogidas en un testimonio escrito analizado por BOURG, J.: "Una justa poética olvidada: las fiestas de Murcia a San Juan de Dios (1631)". *Murgetana*, nº 22. Murcia, 1964, pp. 9-119.

<sup>268</sup> ACM, AC lib. nº 23, año 1669, ff. 404r.-405r.

<sup>269</sup> SEGURA, F.: "Calderón y la escenografía de los jesuitas". *Razón y fe*, nº 1004. Madrid, 1982, pp. 15-32.

<sup>270</sup> Un ejemplo de las celebraciones de los Jesuitas durante el Barroco es GARCÍA BERNAL, J.J.: "Estética militante y fiesta barroca. Celebraciones jesuitas en Marchena". *Actas de las XII Jornadas sobre Historia de Marchena. Las fiestas en la historia de Marchena*. Marchena, 2008, pp. 83-111.

<sup>271</sup> BONET CORREA, A.: "Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras: el lugar y la teatralidad de la fiesta barroca". *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*. Sevilla, 1986, pp. 41-70.

<sup>272</sup> APARICIO MAYDEU, J.: "Anotaciones sobre Calderón y la moda hagiográfica de su tiempo". *Scriptura*, nº 6-7. Lérida, 1991, pp. 51-52.

<sup>273</sup> Sobre las canonizaciones en el siglo XVIII en Murcia ver PEÑAFIEL RAMÓN, A.: *Mentalidad...*, ob. cit. y PEÑAFIEL RAMÓN, A.: "Espectáculo y celebración religiosa en la Murcia del siglo XVIII". *Contrastes: Revista de Historia Moderna*, nº 12. Murcia, 2003, p. 248.

como por ejemplo las fiestas en honor a San Raimundo por parte de los dominicos<sup>274</sup>.

#### 2.1.4.- La Pasión de Cristo.

En el siglo XVII, las imágenes que representan la vida de Jesús y su Pasión serán objeto de ciertas transformaciones respecto a centurias precedentes. Así, el Cristo a la columna, el camino del Calvario, la Crucifixión, el Descendimiento o la Piedad van a modificar su antigua iconografía para adaptarse a las nuevas exigencias de la doctrina católica. Se impone el patetismo y el sufrimiento de Cristo y para ello se introducirán los convenientes cambios.

Por ejemplo, en la Flagelación se atan las manos de Cristo a una columna mucho más corta para eliminar los puntos de apoyo que ofrecían las altas columnas del Renacimiento y, así inclinar su figura ante los azotes y el dolor<sup>275</sup>. Este modelo de columna baja se va a establecer rápidamente en Italia y llegará también a Flandes, Francia y, por supuesto, España como lo confirma los innumerables Cristos a la columna de la imaginería española, donde destacan los de la escultura barroca castellana con Gregorio Fernández. También la pintura dejó elocuentes testimonios, como el cuadro de Bartolomé Esteban Murillo donde aparece Cristo desatado de dicha columna<sup>276</sup>.

En cuanto a la Crucifixión, también es revisada durante el siglo XVII, sobre todo porque es un tema de gran contradicción y que debe responder a una infinidad de preguntas sobre el cómo fue crucificado el Salvador. Así, las viejas tradiciones de la Edad Media entran en conflicto con las nuevas teorías y los artistas se encuentran ante un gran número de modelos iconográficos a los que

---

<sup>274</sup> Ejemplo de estas fiestas en honor a San Raimundo son las celebradas en 1603 (ACM, AC lib. nº 10, año 1603, f. 222v).

<sup>275</sup> Para establecer el nuevo modelo de columna baja, los artistas se inspiran en la columna conservada en la iglesia de Santa Práxedes que llevó a Roma el cardenal Colonna en 1223 desde Jerusalén y que se tiene como la auténtica columna de la flagelación (MALE, E.: *El arte...*, ob. cit., p. 246).

<sup>276</sup> Para representar este modelo iconográfico Murillo se basó en los escritos de Álvarez de Paz donde dice: "*Desatado de la columna, Tú caes en tierra, a causa de tu debilidad. Estás tan rendido por la pérdida de sangre que no puedes sostenerte sobre tus pies. Las almas piadosas te contemplan, arrastrándote sobre el pavimento, barriendo tu sangre con tu cuerpo, buscando, acá y allá, tus vestimentas*" (ÁLVAREZ DE PAZ, D.: *Meditaciones tripartitas*. Colonia, 1620, p. 251).

acogerse, dándose la circunstancia de que los artistas no son capaces de optar por un modelos concreto y plasman más de uno en sus obras.

Así, se dan diferentes versiones de los distintos momentos de la Crucifixión. Si Cristo había sido crucificado sobre la cruz extendida en la tierra o ya alzada, si es clavado con tres o cuatro clavos, si está desnudo o no, si llevaba la corona de espinas o no, si la lanzada fue en lado derecho o el izquierdo...

La primera pregunta que se resuelve a favor de la primera opción, es decir, prevaleció la idea de que Jesús fue clavado con la cruz sobre el suelo y después alzado. Esta premisa fue unánime por parte de los artistas siguiendo las teorías defendidas por los teólogos jesuitas.

Por el contrario, la cuestión referente al número de clavos utilizados es más confusa y no se llegó nunca a un acuerdo unánime, dando lugar a un debate teológico, donde por una parte se defendía la tradición medieval de los cuatro clavos y, por otra, los jesuitas abogaban por los tres clavos hasta el punto de incluirlos en su blasón. Dicha controversia no llegó nunca a solucionarse y, ya en el siglo XVI, Molanus en su obra sobre la representación de la imágenes religiosas deja libertad total a los artistas a la hora de elegir el número de clavos<sup>277</sup>. Así, mientras en Italia se opta mayoritariamente por los tres clavos, en Francia va a proliferar el modelo de cuatro clavos. En España, se dan ambos modelos y se opta por uno u otro al gusto del artista. Esto también sucedió con la corona de espinas, que queda al arbitrio del artífice representar a Jesús coronado o no.

En cuanto a la supuesta desnudez de Cristo, es un tema en el que también se da prácticamente unanimidad y se opta por cubrir con un paño parte del cuerpo de Jesús y son pocos los ejemplos de artistas que opten por dicha desnudez. Aunque de esta segunda opción destaca el crucificado de mármol realizado por Benvenuto Cellini para Felipe II y destinado a la basílica del Escorial. Dicho imagen sobrecogió de tal manera al monarca que el mismo cubrió la figura de Jesús<sup>278</sup>.

Respecto al costado elegido para infringir la lanzada de Longinos, se mantiene en la mayor parte de los casos la tradición anterior y se sigue representando en el lado derecho, si bien es cierto que se dan algunos ejemplos de

---

<sup>277</sup> MOLANUS, J.: *De Sanctis Imaginibus et Picturis*. Lovaina, 1570, Lib. IV, Cap. IV.

<sup>278</sup> INTERIÁN DE AYALA, J.: *Pictor christianus eruditus sive. De erroribus qui passim admittuntur circa pingendas atque effingendas sacras imagines*. Madrid, 1730, p. 462.

laceraciones en el costado siniestro, como el Crucificado de Alonso Cano conservado en la Academia de San Fernando de Madrid.

Visto todo ello, si se tuviera que describir un canon iconográfico de la Crucifixión en el siglo XVII, o al menos la más representada, sería un Cristo en solitario en la cruz con su cuerpo pálido y magullado, con heridas lacerantes en manos, pies y costado y, todo ello, sobre un cielo oscuro premonición de la muerte del Hijo de Dios. Ejemplo de ello, es la magnífica obra de Diego de Velázquez conservada en el Museo del Prado.

Tras la muerte del Salvador en la cruz, los temas relacionados con la Pasión no finalizan. También conocen una renovación. Así, el Descendimiento en la cruz que había tenido siempre una configuración sencilla, estructurada en dos escaleras apoyadas en la cruz y dos varones que sostienen el cuerpo inerte de Cristo con la Virgen María, San Juan y las Santas Mujeres al pie de la misma. Sin embargo, esta estructura creaba un vacío incomodo en la parte superior de la obra y en el siglo XVI la escuela italiana a manos de Daniel de Volterra modifica dicha estructura duplicando el número de escaleras y aumentando a cinco los varones que descienden el cuerpo, dando mayor movimiento a la composición. Esta obra fue tan acertada que prontamente se tuvo como modelo y se extiende por Italia y de ahí al resto de Europa, como lo atestiguan las pinturas del flamenco Jan de Voltigeant, Rubens o el francés Le Brun.

Por último, el momento de la Resurrección durante el siglo XVII tendrá un doble modelo dependiendo si el sepulcro se muestra abierto o cerrado. En siglo precedentes, los artistas se habían mostrado proclives a mostrar la tumba abierta, pero tras Trento teólogos como Molanus en su *Tratado de las Santas Imágenes*, Federico Borromeo en *De Pictura Sacra* o Ayala en *Pictor Christianibus* abogan por un sepulcro cerrado y pronto se verán apoyados por otros teólogos durante el siglo XVII, como Coton que dice “*que Nuestro Señor, al resucitar, salta del sepulcro cerrado*”<sup>279</sup> o Sandinus que afirma que no sólo estaba cerrado sino que estaba sellado<sup>280</sup>. A pesar de las propuestas de los teólogos, los artistas en su gran mayoría siguieron con la tradición anterior de mostrar el sepulcro abierto como se puede contemplar en obras de Tintoretto ó Carlo Maratta, si bien es cierto que

---

<sup>279</sup> COTON, P.: *Institución Católica*. París, 1610, p. 16.

<sup>280</sup> SANDINUS, A.: *Historia familiae sacrae ex Antiquis Monumentis collecta*. Padua, 2012, p. 234.

otros como Annibale Carracci ó Philippe de Champagne optaron por seguir las enseñanzas postridentinas<sup>281</sup>.



Ilustración 27. Cruz de altar de la Catedral de Murcia

En resumen, el recorrido por la iconografía entorno a la Pasión de Cristo tras el Concilio de Trento demuestra que, si bien los nuevos gustos emanados del cónclave italiano tuvieron una repercusión inmediata en el arte de finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, no es menos cierto que estas nuevas directrices tuvieron que convivir con las maneras medievales y no consiguieron desterrarlas.

No hay que olvidar el papel esencial que jugaron la Semana Santa y sus procesiones en la exaltación de la Pasión de Cristo. Así, si se toma como referencia la ciudad de Murcia, desde finales del siglo XVI y principios del XVII se van consolidando cofradías con una clara significación cristológica como es el caso de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, que ya durante el siglo XVII reglamentará la procesión del Viernes Santo para sus miembros diciendo que *“todos los cofrades el viernes santo al amanecer salgan en procesión, cada uno con su cruz y túnica y los*

<sup>281</sup> MALE, E.: *El arte...*, ob. cit., p. 266.

*pies descalzos, salvo si alguno tuviere algún impedimento o enfermedad urgente, que este tal podrá llevar en los pies unas sandalias en la dicha procesión; no dando razón del legítimo impedimento pague de pena media libra de cera y, asimismo, la misma pena el que viniere después de salida la procesión*<sup>282</sup>, lo que convierte a la procesión del Viernes Santo en preferencial para cofradía. No en vano, en ella, la talla principal es la del titular Jesús Nazareno que a lo largo de la centuria será acompañado de la Dolorosa, San Juan e incluso una Santa Cena obra de Nicolás Salzillo.

No obstante, la Cofradía de Nuestro Padre Jesús no será la única de la Semana Santa murciana donde Cristo ocupa un lugar privilegiado. Asimismo ocurre también con la Cofradía de la Sangre y su titular obra de Nicolás de Bussy, la del Santo Sepulcro ubicada en la iglesia del Hospital de San Juan de Dios cuya imagen principal es un Cristo yacente o la Cofradía del Resucitado que tenía su sede durante el siglo XVII en el Convento de la Trinidad<sup>283</sup>, el Cristo del Perdón que salía de la Ermita de San Ginés ó la del Prendimiento cuyo titular era un Cristo a la columna de Nicolás Salzillo<sup>284</sup> o el Cristo de la Salud que se veneraba ya en el siglo XVI en la parroquia de Santa Eulalia y a partir del siglo XVII fue trasladado al Hospital de San Juan de Dios<sup>285</sup>.

Durante el siglo XVII, siguiendo las directrices del Concilio de Trento que abogaba por la devoción popular y callejera para luchar contra la iconoclastia hereje aunque siempre bajo vigilancia de los obispos, se fue conformando la Semana Santa murciana, que si bien es cierto no es comparable a la actual si empiezan a darse unos rasgos comunes como la preferencia de las cofradías por salir en procesión un día en concreto todos los años, a que los cofrades vestidos de penitentes acompañen la imagen titular de la cofradía, que dichas cofradías vayan aumentando su patrimonio con nuevas escenas de la Pasión, etc. Otro de los puntos comunes con las actuales procesiones penitenciales es la necesidad de adscripción de la cofradía a una iglesia, un convento o ermita de la ciudad que se convierte en

---

<sup>282</sup> MONTORO MONTORO, V.: "Formación de la procesión barroca murciana de Nuestro Padre Jesús: adscripción gremial y reorganización escénica en las cofradías de Murcia, Cartagena y Mazarrón (ss. XVII-XVIII)". *Murgetana*, nº 92. Murcia, 1996, p. 46.

<sup>283</sup> MONTORO MONTORO, V.: "En el origen de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús: el convento agustino de Murcia". *Murgetana*, nº 105. Murcia, 2001, p. 33.

<sup>284</sup> VALCARCEL MAVOR, C.: *Semana Santa en la Región de Murcia*. Murcia, 1981, p. 24.

<sup>285</sup> VALCARCEL MAVOR, C.: *Semana...*, ob. cit., pp. 28-29.

origen y fin de dicho desfile procesional. Así, la ermita de San Ginés o Nuestro Padre Jesús, las parroquias como San Pedro o Santa Eulalia o los conventos agustinos, mercedarios, trinitarios, franciscanos, carmelitas o dominicos se convierten en punto de referencia para estas cofradías pasionarias y también se configuran los recorridos procesionales en relación con dichos templos.

## 2.2.- La renovación del templo y sus retablos.

Una vez finalizada la reunión trentina, las distintas autoridades eclesiásticas y los sínodos van a pasar a concretar y dar forma a las directrices de allí emanadas para acometer la adaptación de los templos a las nuevas necesidades. Esto conlleva un aluvión de textos, en los que se explicita con gran detalle los pasos a seguir en la adecuación del templo o en la construcción de nuevos edificios y las obras escultóricas y pictóricas que los adornan. De entre todos ellos cabe referir los escritos de Carlos Borromeo, Gabrielle Paleotti, Jean Molanus, Gulio da Fabriano, Raffaello Borghini, Romano Alberti, Comanini o Possevino.

El cardenal Paleotti en su obra *De Imaginibus Sacris et Profanis*, junto a la definición específica de imágenes concretas, manifiesta el estricto apoyo “*en la realidad natural e storica*”, rechazando la reproducción de dioses y mitologías paganas, además de la confusión del aquende y el allende. Opina que el decreto tridentino sobre las imágenes debe ser completado por disposiciones para ejecutarlo, que se cumplirían luego rigurosamente. Incluso planteó un proyecto (no realizado) de un índice ideal de imágenes prohibidas a semejanza del *Índice de Libros Prohibidos papal* de 1559, aunque sus proposiciones alcanzaron escaso eco en Roma. Pese a ello, la obra de Paleotti tuvo resonancia en el campo de la representación iconográfica, siendo referencia en el campo del arte. Por su parte, Jean Molanus en su tratado *De Picturis et Imaginibus Sacris* demuestra ser un teólogo convencido del poder de edificación moral de las imágenes e introdujo ciertas normas en la iconografía cristiana en un momento en el que los reformadores agitaban los espíritus católicos en defensa de la iconoclastia. Defiende la idea del principio de la analogía, recurriendo a la alegoría y a la metáfora como instrumentos para instruir al pueblo.

Asimismo, en Murcia Villalba y Córcoles se pronuncia en referencia al tratamiento de las imágenes tras Trento así:

“[...] pues quiere Dios, que sus imágenes sean reverenciadas porque en la adoración a las imágenes de Dios, de la Santísima Virgen y de los Santos, según advierte el Santo Concilio Tridentino, no se adore la materia de que se hacen sino lo que representan y la orden que se les da sea en orden á sus prototipos, que es a las cosas representadas por las mismas imágenes; adorando las imágenes traemos a la memoria los Santos representados por ella, y, si así, se les debe a las imágenes, la misma adoración que a los santos que nos traen a la memoria porque son semejanzas suyas.

*El uso de las imágenes como advierten los doctores es para levantar y avivar la devoción de las cosas representadas por ella [...]”*<sup>286</sup>.

Pero el texto que va ser una referencia continua, tanto dentro como fuera de Italia, será Carlo Borromeo y su obra *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, todo un tratado de cómo deben realizarse los nuevos templos que servirá de piedra angular para los distintas normas y disposiciones que surgen en las diferentes diócesis y sus sínodos a la hora de regular la construcción de iglesias, así como la decoración interior.

Ya en España, un ejemplo de este tipo de tratados que se confeccionan en los sínodos españoles y que pretendían ser una guía es el que redacta el arzobispo Isidoro Aliaga de la seo valenciana en su obra “*Las Advertencias para los edificios y fábricas de los templos*”<sup>287</sup>, que es una adaptación de la obra de Carlo Borromeo a las necesidades de la diócesis levantina y donde se establece minuciosamente la disposición de los nuevos templos.

Por tanto, la construcción y el arreglo de los templos van a responder a unas directrices claramente marcadas por autoridades eclesiásticas y discutidas en los distintos sínodos provinciales y diocesanos. Se busca prioritariamente una disposición de los edificios religiosos que realce su significación sagrada y simbólica al tiempo que respondan adecuadamente a un cometido funcional, es

---

<sup>286</sup> VILLALBA Y CÓRCOLES, F.: *Pensil del Avemaría*. Murcia, 1730, s.f.

<sup>287</sup> Este tratado es estudiado minuciosamente por BENLLOCH POVEDA, A.: “Tipología de la arquitectura religiosa: un tratado valenciano del Barroco (1631)”. *Estudis: Revista de historia moderna*, nº 15. Valencia, 1989, pp. 93-108 y publicado íntegramente por PINGARRON SECO, F.: *Las Advertencias...*, ob. cit.

decir, a la oportuna adaptación para el culto y la congregación de fieles asistentes al mismo. Es bien conocida la solución alcanzada para ello en la típica iglesia de cruz latina, frecuentemente con capillas laterales, ya que su plan resultaba más que satisfactorio tanto por las posibilidades que ofrecía al simbolismo y el esplendor religioso como por las facilidades prácticas para el servicio del culto y la acomodación de los fieles con el protagonismo de su espacio unitario y de cajón, dominado por el eje longitudinal, sin mayores obstáculos para la visión y la audición. Es el esquema que encuentra en el Gesú de Roma su máxima exposición<sup>288</sup>.

Por las razones expuestas, este tiempo de iglesia alcanzó gran difusión por todo el orbe católico. Lógicamente, Murcia también se sumó a tal acogida. Esta aceptación en la capital del Segura de este nuevo modelo estuvo provocado no sólo por el énfasis contrarreformistas del que hicieron gala muchos de los prelados que ocuparon la silla episcopal de la diócesis, sino que esta circunstancia está provocada también por la influencia que se recibe desde Madrid donde triunfan dichos modelos de la mano de arquitectos procedentes de la Corte como Juan Gómez de Mora<sup>289</sup>, Francisco Bautista<sup>290</sup> o Melchor de Luzón<sup>291</sup>. Asimismo, la gran difusión que adquirió el tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás como manual de gran utilidad y que como señala el profesor Rivas Carmona “*incluye dibujos de planta y alzado de iglesias de cruz latina, que curiosamente parecen reproducirse en los esquemas de las iglesias murcianas*”<sup>292</sup> aumenta la difusión de esta configuración de templo.

Así, dicho modelo arranca ya pocos años después de finalizado el Concilio de Trento se concluye la iglesia del colegio jesuita de San Esteban en 1569 configurada como una amplia nave central sostenida por contrafuertes visibles

---

<sup>288</sup> Sobre la iglesia del Gesú de Roma ver MURRAY, P.: *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid, 1972, pp. 233-234 y ARGAN, G.C.: *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, 1973, pp. 69-71.

<sup>289</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: “Religiosos arquitectos y matemáticos en las primeras décadas del siglo XVIII en Murcia”. *Imafronte*, nº 12-13. Murcia, 1998, pp. 241-242.

<sup>290</sup> AGÜERA ROS, J.C.: “Sobre el arquitecto jesuita Francisco Bautista: su parentesco con los retablistas Estangueta y otras noticias en Murcia”. *Actas I Congreso Internacional do Barroco*, vol. I. Oporto, 1991, pp. 55-61.

<sup>291</sup> SEGADO BRAVO, P.: *Melchor de Luzón (Ingeniero, escultor, arquitecto, matemático y cosmógrafo)*. Calamocha, 1990.

<sup>292</sup> RIVAS CARMONA, J.: “Las iglesias barrocas de la ciudad de Murcia”. *Imafronte*, nº 19. Murcia, 2008, p. 401.

desde el exterior y que al interior albergan las capillas laterales, sin crucero y con la cabecera cuadrada y de gran profundidad. Poco después se encuentra otro ejemplo significativo en la ciudad como es la iglesia conventual de San Antonio de Padua iniciada en 1571 y finalizada en el siglo XVII como un templo de nave única con destacadas capillas laterales. Segundo, la significación de los abovedamientos. De todas formas, no aparece perfectamente definido el tipo, ya que las capillas alcanzan la altura de la techumbre y las bóvedas de la nave son de aristas, lo que parece algo todavía dependiente de la tradición del siglo XVI.



Ilustración 28. Iglesia de San Esteban de Murcia

Ya en el siglo XVII nos encontramos con otro referente significativo como es la iglesia promovida por el prelado contrarreformista más activo de la centuria, el obispo Trejo que promovió a su vuelta de Roma la construcción de la iglesia de San Miguel de Mula con un gran crucero de señalados brazos y cabecera recta, como culminación de una nave acompañada lateralmente de capillas.

Por tanto, como se puede comprobar durante toda la centuria los templos murcianos se realizarán siguiendo un modelo contrarreformista, incluso cuando tiene que redificarse en dos ocasiones. Este es el caso de la iglesia de San Miguel de

Murcia que cuando es terminada la remodelación del templo medieval sigue dicho esquema y que cuando tras la riada de San Calixto tiene que ser reconstruido desde sus cimientos optará nuevamente por un plan de cruz latina, resuelto en robustas masas y espacios diáfanos, destacando su ancha nave y lucido crucero.



Ilustración 29. Iglesia de San Miguel de Mula

Una vez fijado el modelo a seguir, uno de los espacios que más modificaciones sufrió tras el Concilio de Trento es la Capilla Mayor, lugar de referencia de los templos cristianos. Y, dentro de dichas reformas de la Capilla Mayor, el retablo es una pieza imprescindible de la misma en las iglesias españolas.

Dichas construcciones se realizaron para adornar adecuadamente el templo, para rendirle el culto debido al Altísimo y, también, como soporte visual propagandístico para el adoctrinamiento de la Iglesia a los iletrados fieles en el templo. Según Adelman, el altar mayor se constituye en el epicentro de la iglesia donde se alza el gran trono de Dios, al mismo tiempo que los altares colaterales se muestran como guardianes y los ubicados en la nave central como asistentes del trono. Compara el templo con una corte monárquica donde el lugar destacado lo ocupa el Rey de Reyes y los ángeles y los santos son su séquito<sup>293</sup>. Del mismo modo, Charpentrat destaca que el retablo propicia que el altar mayor se hace con el poder absoluto y que los retablos secundarios anuncian progresivamente la importancia que alcanzará el retablo mayor<sup>294</sup>. A todo ello hay que unirle las afirmaciones de Bails sobre que *“ninguna parte de la decoración interior de las Iglesias pide tanto cuidado como el altar mayor, en ninguna ha de haber tanta magnificencia, no por la muchedumbre de adornos, si por la hermosura de sus formas y el valor de las materias con que conviene ataviarlas”* y que la elevación de este lugar en el templo propicia *“una disposición bien entendida, y alguna elevación en el paraje donde se ha de plantar el altar mayor son los únicos medios de darle aquel carácter divino que ten esencialmente le corresponde”*<sup>295</sup>.

Por estas razones, cuando las iglesias son modificadas para adaptarse a la nueva doctrina, los antiguos retablos se quedan obsoletos y tienen que ser reformados para dar cabida a las nuevas necesidades, a nuevos elementos y a nuevas devociones. En la diócesis murciana, esto hace claramente patente tanto en los templos de nueva planta donde los retablos pretéritos quedan empequeñecidos antes las dimensiones y proporciones de las nuevas edificaciones y, por tanto, dicha pieza debe ocupar todo el frontal de la capilla mayor para una adecuada contemplación desde el final de la nave. Por otro lado, estas nuevas empresas también anima a los distintos párrocos a sustituir los retablos mayores de las viejas parroquias para dar cabida a grandes obras acordes con el esplendor

---

<sup>293</sup> ADELMANN, J.A.: “Der Barockaltar als Bedeutungsträger von Theologie und Frömmigkeit”. *Der Altar des 18. Jahrhunderts Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe*. Munich, 1978, pp. 95-96.

<sup>294</sup> CHARPENTRAT, P.: *El Barroco*. Barcelona, 1964, pp. 137-138.

<sup>295</sup> BAILS, B.: *Elementos de Matemáticas. Tomo IX, Parte I que trata de la Arquitectura Civil*. Madrid, 1796, p. 817.

barroco. Asimismo, la nueva moda retablística no fue ajena para las iglesias conventuales donde también se apresuraron a cubrir el muro del presbiterio.

Como bien afirma la profesora De la Peña “*el retablo mayor se erigió en la parte dominante y, el resto de adornos o elementos, se subordinaron respetando la preeminencia de aquél*” lo que provoca en muchas ocasiones que la decoración interior del templo se vertebre como si de un objeto unitario se tratase donde se va a respetar el entorno arquitectónico alrededor de dicho retablo, creando un conjunto armónico junto a los muebles litúrgicos de la cabecera<sup>296</sup>. De hecho, la influencia del retablo en el altar mayor es tal que dicha estructura va a dar lugar a un proceso de barroquización del templo.

A todas estas obras, hay que sumarle la iniciativa de los patronos civiles de las capillas laterales de dichas iglesias que también hacen valer su derecho a ornar sus propiedades con el mayor esplendor posible, así como la renovación de los retablos colaterales a la capilla mayor que suelen relacionarse estilísticamente con el ubicado en dicha capilla.

En cuanto a los temas iconográficos que van a ornar los mencionados retablos, si se toman como referencias las obras retablísticas del siglo XVII murciano, no van a variar en gran medida de los utilizados para las obras pictóricas o las esculturas y grupos escultóricos exentos, es decir, Cristo, la Virgen María y los santos de la Iglesia universal y de las diócesis locales son los temas predilectos. También tiene importancia las figuras de ángeles, las virtudes y algunos temas bíblicos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. Mención especial supone el culto al Santísimo, que como ya se comentó en un apartado anterior, se ubica en lugar predominante en la capilla mayor, ya sea en un tabernáculo como en un sagrario que se integra en el retablo<sup>297</sup>.

Los retablos mayores murcianos de la época, como los de las parroquias de San Bartolomé, San Nicolás, San Pedro, Santa Eulalia y Santa Catalina o los de las iglesias conventuales de Santa Ana, Madre de Dios y Santa Isabel o la ermita de Nuestro Padre Jesús pueden ser un ejemplo de lo expuesto. A ellos, hay que unir los distintos retablos colaterales o de capillas privadas que se realizan en los distintos edificios religiosos de la ciudad, que asimismo confirman un papel que la

---

<sup>296</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El Retablo...*, ob. cit., p. 129.

<sup>297</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993.

Contrarreforma dio a estas creaciones. La sustitución de la mayoría de los retablos de esta época, sobre todo por otros del siglo XVIII, impide sin embargo calibrar su verdadero alcance, aunque todavía se conservan algunos que vienen a manifestar su importancia en los planes contrarreformistas y en la exposición de sus concepciones e ideas religiosas. Es el caso del antiguo retablo mayor del convento de Santa Ana, hoy reubicado en un brazo del crucero. Representa un magnífico ejemplo de programa de la Contrarreforma, en el que se contempla los fundamentos de la misma con la exaltación de la Eucaristía, la referencia a la Virgen a través de su madre Santa Ana y el entrelazamiento de sus historias y el testimonio de los santos, con particular protagonismo de santos dominicos y santas vírgenes, como corresponde a un convento de monjas dominicas, sin olvidar a los apóstoles como fundamento eclesial de todo el conjunto. La dignidad del programa se realza con una arquitectura clasicista, resuelta en sucesivos cuerpos con la característica superposición de órdenes, tal como fue propio de la primera parte del Seiscientos. Ya en fechas más avanzadas de la misma se progresa hacia proyectos barrocos, incluso con columnas salomónicas. Este avance puede verse representado en los restos que subsisten del antiguo retablo del convento de Madre de Dios<sup>298</sup>.

### 2.3.- Magnificencia litúrgica.

Ya se ha comentado la significada relevancia que va a adquirir la Eucaristía a partir de Trento. Por tanto, no es de extrañar que la propia celebración de la Misa también fuera objeto de especial atención. Así, la reforma trentina va a dictaminar un modelo litúrgico a seguir en toda la Iglesia, imponiéndose un ceremonial romano, que salvo concretas singularidades se establece como el único aceptado en todo el mundo católico, desechando aquellas diferencias y particularidades que hacían especiales los cultos en los diferentes zonas geográficas desde la Edad Media<sup>299</sup>.

Así, en el capítulo destinado al Sacrificio Eucarístico, tratado el 17 de septiembre de 1562 en la sesión XXII del Concilio de Trento, se dice lo siguiente:

---

<sup>298</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El Retablo...*, ob. cit., p. 165.

<sup>299</sup> Sobre la reforma litúrgica y la implantación del ceremonial romano ver RIGHETTI, M.: *Historia de la liturgia*. Madrid, 1955, pp. 173 y ss.

*“ Capítulo IV. Del Canon de la Misa.*

*Y siendo conveniente que las cosas santas se manejen santamente; constando ser este sacrificio el más santo de todos; estableció muchos siglos ha la Iglesia católica, para que se ofreciese, y recibiese digna y reverentemente, el sagrado Cánón, tan limpio de todo error, que nada incluye que no de a entender en sumo grado, cierta santidad y piedad, y levante a Dios los ánimos de los que sacrifican; porque el Cánón consta de las mismas palabras del Señor, y de las tradiciones de los Apóstoles, así como también de los piadosos estatutos de los santos Pontífices.*

*Capítulo V. De las ceremonias y ritos de la Misa.*

*Siendo tal la naturaleza de los hombres, que no se pueda elevar fácilmente a la meditación de las cosas divinas sin auxilios, o medios extrínsecos; nuestra piadosa madre la Iglesia estableció por esta causa ciertos ritos, es a saber, que algunas cosas de la Misa se pronuncien en voz baja, y otras con voz más elevada. Además de esto se valió de ceremonias, como bendiciones místicas, luces, inciensos, ornamentos, y otras muchas cosas de este género, por enseñanza y tradición de los Apóstoles; con el fin de recomendar por este medio la majestad de tan grande sacrificio, y excitar los ánimos de los fieles por estas señales visibles de religión y piedad a la contemplación de los altísimos misterios, que están ocultos en este sacrificio.”*

De lo expuesto se desprende que, todo aquello aparejado a la celebración de la Eucaristía será motivo de observancia y mayor control a partir de ese momento, ya que no hay que olvidar que en dicha sesión XXII se definió la Misa no como mero recuerdo de la cena pascual, como alegaban los protestantes, sino como renovación permanente del sacrificio expiatorio de Jesucristo en la cruz, estableciendo en los cánones correspondientes su celebración frecuente como el punto culminante del culto cristiano católico.

Dada tal relevancia, resulta lógico que se dedique especial cuidado en la dignificación del culto y de la celebración de la Misa. Es el caso de los ornamentos utilizados para engalanar el altar y la capilla, el atuendo que visten el celebrante y los acólitos, los objetos que se utilizan para dicho menester y demás útiles

susceptibles de formar parte de la liturgia. Todo ello conocerá un gran aumento tanto en calidad como en cantidad, así como una renovación de los ya existentes para dotarlos de mayor esplendor y riqueza en todos los templos, eso sí, adaptándose a los recursos económicos de cada destinatario. Por tanto, no es de extrañar que sea precisamente el templo señero de la diócesis, la catedral, el que ofrezca la mejor referencia de magnificencia del culto y en el que más claramente se haga patente el llamado “*esplendor barroco*”<sup>300</sup>. Una simple panorámica es suficiente para revelar el valor del engalanamiento litúrgico en las catedrales, como bien dan testimonio los ejemplos múltiples en Valencia, Valladolid, Salamanca, Granada, Astorga, Burgos, Pamplona, Calahorra y, así, hasta incluir a prácticamente todos los templos catedralicios españoles. Sus presbiterios, altares y capillas se enriquecen extraordinariamente, según ilustra perfectamente la capilla mayor de la citada catedral de Valencia, reformada con todo aparato por Juan Pérez Castiel. Pero igualmente se concede gran importancia al elemento suntuario con un gran desarrollo de la platería<sup>301</sup>, del mismo modo que los ricos paramentos textiles<sup>302</sup>.

La catedral de Murcia puede servir de magnífica referencia del valor otorgado y adquirido por platerías y textiles en el boato litúrgico y como ello fue todo un requerimiento de los programas de exaltación contrarreformista. El

---

<sup>300</sup> Sobre la importancia de la plata en la liturgia tras el Concilio de Trento ver HEREDIA MORENO, C.: “La platería y el esplendor de la liturgia en la iglesia española de la Contrarreforma”. *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*. Oporto, 2012, pp. 139-160.

<sup>301</sup> Sobre la platería en las catedrales españolas ver GARCÍA GAINZA, M.C. y HEREDIA MORENO, M.C.: *La platería de la catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, 1978; HEREDIA MORENO, M.C.: “La colección de platería de la catedral Magistral de Alcalá de Henares”. *La catedral Magistral*. Alcalá de Henares, 1999, pp. 139-157; RIVAS CARMONA, J.: “El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias”. *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003, pp. 515-536; RIVAS CARMONA, J.: “El patrocinio de las platerías catedralicias”. *Estudios de platería. San Eloy* 2004. Murcia, 2004, pp. 479-498; RIVAS CARMONA, J.: “Splendor Dei. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco”. *El fulgor de la plata*, Córdoba, 2007, pp. 84-104 ó HEREDIA MORENO, M.C.: “El culto a la eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas”. *El barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza, 2010, pp. 279-310.

<sup>302</sup> EISMAN LASAGA, M.C.: “Introducción al estudio del arte del bordado en Jaén: Sus manifestaciones en la Catedral”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 123, Jaén, 1985, pp. 55-68; PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia, 1999; VILLANUEVA MORTE, C.: “Aproximación al estudio de las artes textiles en la catedral de Segorbe (siglos XVI-XVIII)”. *Studium: Revista de humanidades*, Nº 10. Zaragoza, 2004, pp. 221-252; PÉREZ SÁNCHEZ, M.: “Las artes textiles en la Catedral de Guadix”. *La Catedral de Guadix: magna splendore*. Guadix, 2007, pp. 379-397.

estudio del Profesor Pérez Sánchez ha demostrado la importancia de este enriquecimiento del ornamento litúrgico en la catedral murciana<sup>303</sup>. Lo mismo puede decirse respecto a la platería y la secuencia de ella a lo largo del siglo XVII<sup>304</sup>. La sucesiva incorporación de piezas de plata como unos portapaces del maestro platero de la Catedral Manuel Enciso en 1630, un importante número de ciriales realizados por Juan Bautista de Herrera ese mismo año, el bello relicario del Lignum Crucis obrado por Bartolomé Hacha en 1661 ó unos candeleros de este mismo platero unos años después<sup>305</sup>. Esta sucesiva incorporación de platería en el templo catedralicio culmina con la magna custodia del Corpus, que el platero toledano Antonio Pérez de Montalto realizará entre 1674 y 1678. Su magnificencia artística y su retórica simbólica, incluida la cita al Templo de Salomón, revelan la magnitud y entidad de estas obras suntuarias, incluso con un carácter culto y conceptual más allá de la mera riqueza material, que en si también se convierte, desde ese enfoque, en la expresión más adecuada de lo sagrado.



Ilustración 30. Portapaces. Catedral de Murcia

<sup>303</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *El arte del...*, ob. cit.

<sup>304</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la Catedral de Orihuela". *Estudios de Platería*, San Eloy 2006. Murcia, 2006, pp. 589-602.

<sup>305</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "El maestro platero de la Catedral de Murcia". *Estudios de Platería*. *San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 427-444.

El ejemplo de la catedral, por sí mismo, resulta particularmente explícito de ese afán contrarreformista y sería suficiente para ilustrarlo. Así, desde finales del siglo XVI, la Catedral de Murcia se ve ante la necesidad de la ampliación y engrandecimiento de sus tesoros utilizados en las distintas celebraciones comenzando como no podía ser de otra forma por la Eucaristía, por tanto, en esta centuria se da una gran actividad artística para dotar a los templos de nuevos compones, cálices, ostensorios y demás piezas de plata y oro. Asimismo, las piezas relacionadas con la iluminación también suponen un desembolso importante como por ejemplo los candeleros de plata que realizó Juan Bautista de Herrera en 1631 que serán sustituidos a su vez en 1665 por los realizados por el maestro platero de la catedral Bartolomé de Hacha. Ya en 1675 son reemplazados nuevamente por los candeleros del platero toledano Antonio Pérez de Montalto. También ocupan un lugar importante en el ajuar de la catedral el portapaz realizado por el platero Miguel de Enciso en 1630 y el relicario del Lignum Crucis de Bartolomé de Hacha en 1661, pero sobre todo la gran custodia procesional realizada por el platero toledano Antonio Pérez de Montalto en 1673. Asimismo, los textiles también desempeñaron un lugar relevante en los encargos artísticos durante este periodo como atestigua una casulla blanca de tela de oro bordada en oro y seda fechada en 1602, un terno morado de brocado con los emblemas del Cabildo bordados en oro de 1604, un terno de tela de plata bordado de flores en sedas de color datado cinco años después y el gran frontal de altar conocido como el de *“las Clavellinas”* de 1617. Estas piezas son únicamente los ejemplos más representativos de los numerosos ornamentos realizados en dicho periodo, en el que a su vez consta las hechuras de casullas, frontales, capas y dalmáticas, así como pequeños accesorios para la celebración de la Misa como palias, bolsas de corporales o toallas. El ajuar catedralicio aumentará en el segundo cuarto del siglo XVI con la adquisición de ocho ternos ricos completos de color blanco bordados en oro y sedas, otros ternos de los demás colores litúrgicos, un gran número de casullas y capas pluviales de diferentes colores blanca, así como frontales de altar, cubrecálices, portapaces y bolsas de corporales en su mayoría confeccionados en brocados y telas de oro con abundante presencia de bordados en plata, oro y seda. Ya a finales de siglo y tras las riadas funestas se va rehaciendo el ajuar con la incorporación una veintena de

ternos de diferentes colores y también con casullas, cubrecálices o cálices de credencia.

Pero de igual manera que la Catedral, los demás templos de la diócesis de Cartagena, en mayor o menor medida, participan de esa renovación y enriquecimiento de los ajuares<sup>306</sup>. Así las parroquias fueron renovando o ampliando su ajuar textil desde finales del siglo XVI y durante el siglo posterior como por ejemplo Santa Catalina que distintas piezas de platería y textiles a finales del Quinientos entre las que destaca una cruz parroquial de gran valor obra de Alonso Cordero y una manga de terciopelo y oro para la misma en 1588. Ya en el siglo XVII continúa con su renovación de ajuar y adquiere una casulla de terciopelo negro bordada con calaveras para sustituir el terno viejo en 1621 o Santa Eulalia que encarga un cáliz al platero Alonso Cordero en 1593. Las iglesias conventuales también se hacen con nuevas piezas para completar su ajuar como por ejemplo la Trinidad que encarga al platero Miguel Enciso una cruz en 1625; San Francisco aumenta su ajuar con la donación de dos candeleros de plata donados por Doña Beatriz Buedos y con el encargo a Miguel Enciso de una lámpara para el altar mayor; La Merced se ve favorecido con la donación de una lámpara de plata para la capilla de la Virgen de los Desamparados por parte de Don Pedro Saorín; el Carmen gracias al patronato de la Capilla Mayor por parte de la Familia Rocamora ve incrementado su ajuar una importante colección de textiles así como por un esclavo morisco experto bordador que pasará a pertenecer a los Carmelitas; las Verónicas se hicieron durante el siglo XVII con el ajuar básico para la celebración consistente en un cáliz, un copón, unas vinajeras y una cruz de altar o las Agustinas que mejoraron su colección de ajuar litúrgico con la donación de un incensario, una naveta y una rica colgadura de damasco y terciopelo carmesí por parte del regidor Don Pedro Lázaro en 1629, aunque la pieza principal de su ajuar es el ostensorio de sol del taller madrileño realizada en 1677 y donada por el obispo Rojas en 1680 para el altar mayor.

Del mismo modo, las cofradías también se preocuparán de contar con un ajuar litúrgico adecuado para las diferentes celebraciones como bien es puesto de

---

<sup>306</sup> La realización de nuevas obras de platería y textiles en las parroquias murcianas durante este periodo queda recogida en obras como PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *El arte del...*, ob. cit.; AGÜERA ROS, J.C.: *Platería y plateros seiscentistas en Murcia*. Murcia, 2005 y PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "El maestro...", ob. cit., pp. 427-444.

manifiesto por la Cofradía del Rosario que, primeramente, se preocupó de confeccionar el ajuar necesario de la imagen titular mediante donaciones y encargos específicos durante la primera mitad del siglo XVII destacando la corona de la Virgen y las andas de plata. Mientras que en la segunda mitad destacan las obras de luminaria, el frontal de altar y, sobre todo, el encargo de una custodia al escultor Nicolás de Bussy en colaboración con los plateros Marcos Mariscoti y José Benardi en 1669. El siglo finaliza con el encargo por parte de la cofradía de dos atriles de plata.

# PARTE II

## LAS REALIZACIONES (1583-1705)



## **CAPÍTULO 1: LA CATEDRAL: MODELO DE PROGRAMA CONTRARREFORMISTA.**

Tras la Reconquista de la ciudad de Murcia por las tropas cristianas se produce la inmediata implantación del nuevo culto y, para ello, se va a recurrir a la suplantación de los antiguos centros religiosos musulmanes por los nuevos templos de la religión triunfante. Así, la primera misa tras la segunda y definitiva toma de la ciudad se realizó en la gran Aljama murciana, que desde entonces se convertirá en la sede catedralicia. Tras más de un siglo desempeñando la función de catedral esta mezquita y ante los continuos arreglos que debían realizarse, tanto el obispo como el cabildo ven la necesidad de construir una catedral de nueva fábrica acorde con la importancia de la diócesis, además en un tiempo en el que el Reino de Murcia, a pesar de ser todavía tierra de frontera con los territorios musulmanes, poco a poco e inexorablemente irá avanzando la Reconquista hacia el sur, reduciendo el dominio islámico al Reino de Granada. Las necesidades constructivas así como ese momento político favorable propiciaron que el 22 de enero de 1394, día de San Vicente mártir, se colocara la primera piedra de la nueva catedral murciana<sup>1</sup>.

Por tanto, este edificio comenzado a finales del siglo XIV no podía presentar otro aspecto que no fuera el de una fábrica gótica con una planta de cruz latina de tres naves, incorporando capillas laterales, tanto en el cuerpo como en la girola, y con la disposición típica de las catedrales españolas, es decir, el coro ocupando los tramos centrales de la nave frente al altar. Es un modelo propio de las tierras mediterráneas y su referente principal se puede encontrar en la Catedral de Valencia, que servirá de guía para su construcción e incluso para su decoración.

Se inicia su obra por la zona de la cabecera, y será ésta la primera en ser concluida. Desde aquí se irá avanzando hacia los pies del templo hasta finalizar en

---

<sup>1</sup> A la hora de precisar el momento exacto del inicio de la fábrica catedralicia los historiadores se inclinan por una u otra fecha, dependiendo de la fuente y también si se tiene en cuenta el antiguo o actual calendario. Así, esta fecha del 22 de enero de 1394 como colocación de la primera piedra es una de las que está mejor documentada y la que ha sido acogida por la mayoría de historiadores (BELDA NAVARRO, C.: "El arte medieval en Murcia". *Historia de la Región Murciana*, t. IV. Murcia, 1980, pp. 253-254; AA.VV.: *La Catedral de Murcia. VI Centenario*. Murcia, 1994, pp. 33, 87 y ss.).

la fachada principal, aunque por el camino se realizará una de las portadas laterales, en el extremo del crucero sur. Es la portada de los Apóstoles (llamada así por incluir en sus jambas las figuras de los apóstoles Pedro, Pablo, Santiago y Andrés), cuyas referencias arquitectónicas se deben buscar nuevamente en la Catedral de la capital del Turia. Todo ello se irá realizando poco a poco, ya que en el transcurso del siglo XV ni el Cabildo ni el Obispado contaban con grandes ingresos, a pesar de contar con las concesiones monetarias y los diezmos proporcionados por las principales ciudades de la diócesis, como Murcia, Elche, Orihuela y Lorca.

Pese a esta falta de recursos, la fábrica gótica estaba concluida a principios del siglo XVI, incluso con la gran capilla del Adelantado Mayor del Reino, el Marqués de los Vélez, finalizada en 1507.

No mucho después de construirse la fábrica gótica de la mencionada Capilla de los Vélez, se inaugura el Renacimiento en la Catedral, ya que entre 1512 y 1514 se puso en marcha la construcción de la portada conocida como Puerta de las Cadenas<sup>2</sup>, entrada situada en el brazo del crucero en el lado del Evangelio, en el lugar ocupado anteriormente por la Capilla de la Familia Agüera, dando así entrada al edificio por una de las principales arterias de la ciudad, la calle Trapería. Esta obra fue realizada en apenas una década, pues se hallaba concluida en 1521.

En 1519 el arquitecto Francisco Florentín daba principio a la cimentación de la nueva torre de la catedral, al mismo tiempo sacristía<sup>3</sup>, ubicándola a continuación de la mencionada Puerta de las Cadenas, o sea en la zona noroeste del edificio. La edificación de dicha torre se extenderá durante más de tres siglos entre etapas de intensa actividad y otras de paralización de los trabajos y con ello la sucesión de varios maestros durante tanto tiempo. Así, la traza del primer cuerpo es obra del ya nombrado Francisco Florentín, pero la conclusión de su

---

<sup>2</sup> En cuanto a la Portada de las Cadenas y, en general, todas las obras que durante el Renacimiento se llevaron a cabo en la Catedral de Murcia es imprescindible ver GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia, 1987, pp. 99-196.

<sup>3</sup> Hasta la construcción de la imponente torre-sacristía renacentista, estos dos espacios habían estado separados. Así, la sacristía se localizaba cerca de la actual y la torre era una inacabada fábrica gótica de una altura considerable comenzada en 1295 y que se construyó sobre la capilla de enterramiento de Jacobo de las Leyes, jurista de Alfonso X “el Sabio”.

construcción estará a cargo de otro florentino, Jacobo Florentín; en cambio el segundo cuerpo será obra del nuevo maestro catedralicio que sustituye a los florentinos, Jerónimo Quijano. Todo ello acontece en la primera mitad del siglo XVI, porque a causa de diferentes desplomes y problemas arquitectónicos la obra queda prácticamente suspendida todo lo que resta del XVI y el siglo siguiente. Habrá que esperar al XVIII para que la torre se continúe, hasta que se finaliza con el impulso proporcionado por el Conde de Floridablanca, ministro del reino en esa época, y gracias a la intervención de Ventura Rodríguez.

Por el contrario, la construcción de la nueva sacristía no se va a demorar en exceso, ya que una vez finalizado el primer cuerpo de la torre en 1521 se pueden acometer las obras en su interior y acondicionarlo como sacristía. Además, hay noticias de que en 1526 se le demanda a Jerónimo Quijano que finalice la cajonería para el nuevo recinto, lo que hace suponer la conclusión de la parte arquitectónica<sup>4</sup>.

La puerta de entrada se realizó entre 1524 y 1526, ya concluida la propia sacristía. El pasillo que une la sacristía con la antesacristía también es de este momento y lo más significativo del mismo es la bóveda en esviaje o de cuerno de toro decorada con casetones floreados, según una solución que asimismo se ve en otras entradas de este tiempo, tanto en el palacio de Carlos V de Granada como en la sacristía de El Salvador de Úbeda.

En 1531, una vez terminado completamente el primer cuerpo de la torre, la sacristía y la portada de ésta, el Cabildo decide acometer la construcción de una gran portada para comunicar la cabecera de la iglesia con la antesacristía, así como cubrir esta última con una cúpula. La portada es obra del maestro mayor de la diócesis en ese momento, Jerónimo Quijano, quien la resuelve con un arco de triunfo al más puro estilo clásico, de estirpe italiana.

Durante este tiempo del Renacimiento hubo también una gran actividad en las diferentes capillas que de una u otra manera salpicaban la fábrica catedralicia, ya sea con nuevas construcciones o con la terminación de las ya comenzadas con anterioridad. Así durante la centuria del Quinientos se realiza la Portada del Ecce Homo en la Capilla de San Juan de la Clastra, así como la edificación de la Capilla

---

<sup>4</sup> BAQUERO ALMANSA, A.: *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia, 1913, pp. 445-447.

de la Transfiguración, la Capilla de la Virgen del Socorro y, sobre todo, la Capilla de Junterón. Esta última será la obra renacentista por excelencia de la fábrica catedralicia y uno de los espacios que más ha llamado la atención de los historiadores del Arte debido a las novedosas soluciones arquitectónicas llevadas a cabo en ella, principalmente su forma oval. El arcediano lorquino Gil Rodríguez de Junterón compró en 1515 ese recinto, entonces propiedad de Pedro Saorín, para construir en él su monumento funerario. Entre 1525 y 1526 comenzaron las obras de la capilla siguiendo las trazas de Jacobo Florentín, pero siendo ejecutado el proyecto por el citado maestro mayor Jerónimo Quijano. Estos trabajos se dilataron en el tiempo, siendo finalizados a finales de la centuria. Todavía hay que citar otra gran empresa de arquitectura del Renacimiento; a saber, la fachada principal, desaparecida en 1734 para ser reemplazada por la gran máquina barroca que acabó siendo la definitiva<sup>5</sup>. Se planteó en 1520 con la ampliación hacia los pies, aprovechando parte de los jardines del Palacio Episcopal. Si bien la fecha de inicio de la ampliación remite a Francisco Florentin como posible director, realmente la traza de esta nueva obra hay que atribuírsela a su sucesor, Jerónimo Quijano, ya que es a partir de 1526 cuando comienzan realmente a formarse la fachada. La construcción se prolongó durante décadas y, por tanto, serán varios los maestros que irán pasando por la dirección. Así, tras Quijano aparecerá Juan Rodríguez y posteriormente Pedro Monte de Isla inicia el tercer cuerpo, ya en el último cuarto del siglo XVI. En la centuria siguiente se intenta finalizar la obra bajo el obispado de Diego Martínez Zarzosa, pero ante la falta de medios la iniciativa queda reducida a la consolidación de los arcos y bóvedas del trascoro. Ya en el siglo XVIII, como se ha comentado anteriormente, el Cabildo decide derribar la obra inacabada para llevar a cabo el espléndido imafrente barroco que hoy día preside la plaza del Cardenal Belluga.

Pero no sólo hubo durante este siglo XVI obra de arquitectura propiamente dicha sino que también se atendió el amueblamiento, sobre todo con el retablo que engalanaba la Capilla Mayor de la Catedral. Ésta tuvo ya un modesto retablo de estirpe gótica, construido bajo el obispado de Santa María en 1435, pero visto que no cumplía las expectativas de magnificencia requeridas por la sede catedralicia se

---

<sup>5</sup> HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *La fachada de la Catedral de Murcia*. Murcia, 1990, pp. 25 y ss.

solicitó la construcción de un nuevo retablo, recibándose la bula de aprobación en 1510<sup>6</sup>. Así, pocos años después, se inicia su obra con una primera fase de realización de la estructura principal, ensamblada y dorada por dos desconocidos artífices, los maestros Matheo y Antonio. Posteriormente, entre 1520 y 1528 comienza la segunda fase donde se llevan a cabo algunas obras de pintura, a cargo de Hernando de Llanos, y de escultura, por parte de Jacobo Florentín y Jerónimo Quijano. Pero la finalización del retablo será lenta debido a la cantidad de escultura que contenía y, sobre todo, a los gastos del Cabildo en las obras de arquitectura emprendidas durante este periodo, así como los continuos pleitos con la recién creada diócesis de Orihuela. De este modo, serán lo seguidores de Hernando de Llanos y otros artistas los encargados de concluir la obra en torno a 1536. El retablo, al igual que sucedió con la Capilla Mayor, el órgano y otras muchas obras de las contenidas en la Catedral, desapareció en el fatídico incendio de 1854.

La construcción de la fábrica catedralicia durante el siglo XV y la gran actividad artística llevada a cabo en el curso de la siguiente centuria hicieron que la Catedral fuese un edificio completo y abastecido de lo principal, ya que disponía de una Capilla Mayor terminada con un gran retablo y una espléndida reja para salvaguardarla, un coro también con su reja, dos portadas, una gótica y otra renacentista, a ambos lados del crucero, una sacristía acondicionada con su magnífica cajonería y una torre sobre ella, que ya disponía de dos cuerpos, además de importantes capillas, sobre todo privadas y de tipo funerario. Con todo ello se configuró una característica catedral de concepción medieval, organizada en torno a la Capilla Mayor y el coro, ambos separados por el crucero y resueltos como recintos cercados, debidamente diferenciados del espacio de los fieles, aislados del mismo por macizos muros y cerrados en sus frentes con las impenetrables rejas de Antón de Viveros, de 1497, cuyo desarrollo en altura y espesura de barrotes garantizaban el aislamiento de su interior. Esta concepción medieval fue respetada por las numerosas intervenciones del siglo XVI, que sin modificarla en lo esencial añadieron unas espléndidas galas renacentistas que magnificaron y enriquecieron la imagen del edificio tanto en su interior como en su exterior.

---

<sup>6</sup> Sobre el retablo ver BELDA NAVARRO, C.: "Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: El retablo mayor de la catedral de Murcia". *Anales de la Universidad de Murcia*, v. XXXII. Murcia, 1977, pp. 5-19 y VERA BOTÍ, A.: *La Catedral de Murcia y su plan director*. Murcia, 1994, pp. 135 y ss.

A pesar de todo lo hecho en esos siglos XV y XVI, esa concepción de raíz medieval quedó desfasada con la llegada de la Contrarreforma y su renovación, que lógicamente propicia una puesta al día para adaptarse a las nuevas directrices y a las nuevas devociones propias. La importancia del culto a la Eucaristía, la Virgen, los santos y las reliquias dará lugar a un cambio de imagen, en algunos casos a base de simples retoques y en otros con intervenciones más profundas, incluso con nuevas obras. En este sentido, la Catedral de Murcia viene a corroborar un comportamiento generalizado y del que participan todas las catedrales, como cabezas y espejos de sus respectivas diócesis, por lo que su caso no es único sino un ejemplo más de ese impacto contrarreformista. De una u otra manera las catedrales desde finales del siglo XVI comenzaron a adaptarse a los nuevos postulados y a acondicionar a ello su imagen, lo que lógicamente trajo consigo una gran actividad artística con empresas de todo tipo. La significación de tal renovación tiene un caso bien representativo en la Catedral de Córdoba, donde incluso se erige uno de los más importantes retablos españoles del siglo XVII<sup>7</sup>.

Esta renovación contrarreformista de la Catedral de Murcia, por sus propios cometidos, afectará particularmente a los principales recintos del templo; a saber, la capilla mayor, coro y trascoro. Asimismo se actuará en las capillas, como una manifestación más del nuevo programa ideológico. Junto a esta renovación del escenario catedralicio se producirá la de su ajuar para adaptarse también a las nuevas necesidades. Pero, sobre todo, cabe destacar el eje espiritual conformado en torno a las grandes devociones contrarreformistas; la Eucaristía, la Virgen y los Santos con sus reliquias; a saber, un eje que acopla al propio eje longitudinal del templo, como referencia principal del mismo. Comenzando por la propia calle, la fachada occidental se dedica a la Virgen. Al traspasar el umbral de la puerta principal, se encuentra el magnífico trascoro de mármoles dedicado a la Inmaculada Concepción financiada por el obispo Trejo y acoge también relicarios con sagrados restos. Prosiguiendo con dicho eje, se encuentra el coro que es decorado con pinturas nuevamente de los cuatro santos hermanos de Cartagena y, frente a dicho coro, la capilla mayor que reúne el retablo mayor donde nuevamente

---

<sup>7</sup> La significación del impacto contrarreformista en la Catedral de Córdoba y las principales empresas que derivan del mismo son resaltadas por RIVAS CARMONA, J.: "El arte franciscano en la Catedral de Córdoba: la Capilla Salizanes". *El arte franciscano en las catedrales andaluzas*. Córdoba, 2005.

se encuentra Santa María, santos de la Iglesia y de la diócesis, el sagrario donde se reservan las sagradas formas y, a ello se le suma en el lateral, el arca de plata con los restos de Santa Florentina y San Fulgencio. Pero dicho eje no finaliza ahí, ya que tras la Capilla Mayor se construye un gran armario-relicario tras la famosa riada de San Calixto y que reunirá los sagrados restos de múltiples santos. Frente a dicho relicario, y finalizando dicho eje, se encuentra la capilla dedicada al Corpus Christi.

### 1.1.- La Capilla Mayor.

Al comenzar el siglo XVII, la Capilla Mayor de la catedral murciana se encontraba perfectamente concluida y abastecida de todo lo necesario para el culto, incluso con la debida magnificencia. Ya en los finales del siglo XV se había adornado con una esplendida reja del gótico tardío, obra de Antón de Viveros, que puede figurar entre lo más representativo de su tiempo. En el curso del siglo XVI se magnificó con un espléndido retablo, en el que incluso intervino Jerónimo Quijano, además de otros muchos artistas como Hernando de Llanos y algunos pintores de su círculo, según se ha visto. También se formaron en los laterales de dicho retablo mayor unos arcosolios renacentistas, a manera de arco de triunfo adornado, conforme a lo característico de entonces. Con todos estos elementos, por tanto, la capilla mayor estaba totalmente perfeccionada. Más aún, ya tenía definidas unas funciones fundamentales. Además de centro por excelencia del culto catedralicio, se había configurado como capilla o panteón real en cuanto que cobijaba los restos de Alfonso X en uno de los arcosolios renacentistas de los laterales, el del Evangelio. Pero todavía más importante era su función como Sagrario, ya que el retablo incorporaba en un lugar principal y central del mismo un tabernáculo como depósito del Sacramento<sup>8</sup>. Seguramente se hizo un retablo a semejanza del

---

<sup>8</sup> Debido a las diferentes reformas y, sobre todo, al incendio de la Capilla Mayor no ha llegado ningún testimonio del primigenio sagrario, aunque si bien es cierto que son varias las noticias que confirman su existencia desde principios del siglo XVI. Así, en el Libro de Fábrica de la Catedral de 1525, hablando del dorado del retablo, dice: “[...] *el dicho canónigo Juan de Orozco por el dorar de cinco pilares del retablo mayor, empeçando de uno que esta a mano derecha del sacramento [...]*” (GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: “La Catedral de Murcia”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº XXIV. Madrid, 1911, p. 536). Este hecho se confirma con otra noticia de fechas cercanas donde, a raíz con el pleito mantenido con Orihuela, se dice: “[...] *por quanto esta Yglesia esta en grandissima necesidad por los grandes gastos de las cosas de Orihuela y obras grandes y necesarias principales del retablo y sagrario [...]*” (BELDA NAVARRO, C.: “Notas y ...”, ob. cit., p. 15). Este sagrario se va completando y enriqueciendo a lo largo de la centuria, así en un inventario de la Capilla

de la Catedral de Toledo, incluyendo como éste dicho sagrario, incluso a cierta elevación<sup>9</sup>.

Pese a todo, la Contrarreforma actuó sobre la Capilla Mayor para reafirmar su carácter de trono de la Eucaristía, al tiempo que la hace espejo de la santidad, incluso con la incorporación de las propias devociones locales, al considerarse con todo ello la imagen característica de la Iglesia de Trento, que precisamente favoreció la exaltación de los Santos de las propias diócesis, bien los mártires, como héroes y ejemplo de fe y valor, bien los santos obispos y confesores, como en este caso de Murcia. Ello sucederá fundamentalmente bajo tres episcopados, los de don Sancho Dávila y Toledo, Fray Antonio de Trejo y don Diego Martínez Zarzosa, que como típicos prelados contrarreformistas sintieron la necesidad de dar ese nuevo cometido y transformar la Capilla Mayor catedralicia en verdadero modelo del culto de la Contrarreforma y en santuario especial de devoción, manifestando y realizando de esta manera los postulados y los programas derivados de Trento.

#### *D. Sancho Dávila y Toledo*

Sancho Dávila<sup>10</sup>, confesor de Santa Teresa y rector de la Universidad de Salamanca, es nombrado obispo de Cartagena en 1591 y hasta 1600, que es trasladado a Jaén, ocupará la sede murciana. Fue un obispo preocupado por la mejora del edificio cabeza de la diócesis, es decir, la catedral, llegándose a concluir la fachada principal (1595), a falta de la coronación, bajo su episcopado. Pero sobre

---

Mayor de 1586 queda registrado *“una arquilla de plata en la que esta puesto el Santísimo en el altar mayor”* (ACM, Libro 280, 28 de junio de 1586, s/f).

<sup>9</sup> La situación en altura del sagrario queda reflejado en un mandato del obispo Trejo de 1623 donde se dice que: *“El Sr. maestro Mostoles refirió como el Sr. obispo era de parecer que el Stmo. Sacramento que se traía de su capilla al altar mayor para su fiesta no se tuviese de aquí en adelante sino que se baxase del sagrario de encima del altar mayor y acabada la misa se volviese a subir a su lugar y que por las tardes se hiciese una procesion por dentro de la iglesia tonel Stmo. y acabada se subiese al sagrario y que se escusara con esto hacer cuatro procesiones como se hacia de ordinario en tales días [...]”* (ACM, Libro 12, Actas Capitulares, 9 de junio de 1623, f. 109). Incluso esa posición elevada fue mantenida en el siglo XVIII, cuando se forma un nuevo sagrario de plata. Así, sobre 1730 José de Villalva y Córcoles testifica que *“en el segundo tercio del retablo esta colocado el Santísimo Sacramento del altar en un sagrario muy precioso y costoso de plata y delante de él están arrodillados [dos ángeles] en figura de dos hermosísimos mancebos, consagrándole y tributándole obsequiosas veneraciones.”* (VILLALVA Y CÓRCOLES, J.: “Pensil del Ave María”. *Revista Murciana de Antropología*, nº 9. Murcia, 2002, p. 18)

<sup>10</sup> Este prelado se puede encontrar en los documentos como *Sancho Dávila* o *Sancho de Ávila*, si bien se utilizará la primera acepción por ser la más extendida entre los diferentes estudios.

todo se preocupó por adaptarla a las nuevas directrices que había marcado el reciente Concilio de Trento. Así va a afrontar una doble actuación, que pone los cimientos del programa contrarreformista y de los principales postulados antes mencionados. Primeramente, será fundamental su interés en convertir la cabecera en un relicario, prioritariamente de los grandes santos de la diócesis. Para ello, la primera medida adoptada, al saber que San Fulgencio fue obispo de la diócesis cartaginense, fue reclamar su cuerpo y el de su hermana Santa Florentina al obispo de Plasencia, ya que se conservaban en Berzocana, localidad cacereña de dicha diócesis, las preciadas reliquias que habían sido trasladadas desde Sevilla para evitar que fueran mancilladas en tiempos de la invasión musulmana<sup>11</sup>. De este modo, el 2 de febrero de 1594 llegan a Murcia las reliquias de dos de los cuatro santos de Cartagena, patronos de la diócesis, los brazos de San Fulgencio y Santa Florentina<sup>12</sup>, que serán colocados dentro de una arqueta japonesa de finales del siglo XVI<sup>13</sup> en un arcosolio labrado en el lado de la Epístola de la Capilla Mayor, un lugar simétrico a la tumba de Alfonso X. Pero con la llegada de estas preciadas reliquias no terminó la aportación de sagrados restos a la colección catedralicia por parte del prelado sino que también regala a la misma catedral murciana reliquias de San Esteban, San Cecilio, San Calixto, San Prisciliano, Santa Eugenia y Santa Eugenia<sup>14</sup>, e incluso alguno de ellos puede estar colocado junto a las de San

<sup>11</sup> El traslado de los cuerpos de los santos fue inviable debido a la negativa de la población placentina a desprenderse de tan insignes reliquias y sólo gracias a la intervención del obispo de la diócesis de Plasencia se consiguieron dos huesos de cada uno de los santos, que fueron enviados en un “*cofretillo de madera tumbado, aforrado de terciopelo carmesí, y guarnecido de plata*” en octubre de 1593 (CASCALES, F.: *Discursos...*, ob. cit., p. 318).

<sup>12</sup> La llegada de las preciadas reliquias a la capital murciana fue motivo de gran regocijo como así queda de manifiesto en escritos posteriores que describen la fiesta diciendo: “[...] se hizo una solemnísimas procesión donde concurrieron todas las cofradías con las insignias de sus santos ricamente aderezados y también los pendones de los oficios, las Comunidades y Parroquias, ambos Cabildos y asistencia del Señor obispo Don Sancho de Ávila y Toledo. Hicieronse cuatro altares suntuosos con raras invenciones o ideas, uno en la puerta de las cadenas de la catedral, otro en las cuatro esquinas de S. Cristóbal, calle de la Trajería, otro en la plaza de Santa Catalina y el último en la puerta de Castilla que es donde se recibieron con gran solemnidad y aparato [...]” (VILLALVA Y CÓRCOLES, J.: “Pensil...”, ob. cit., p. 18).

<sup>13</sup> AA.VV.: *Huellas*. Murcia, 2002, p. 463.

<sup>14</sup> Las reliquias son custodiadas en diferentes piezas, que en su época fueron descritas como “*dos relicarios de plata blanca con reliquias de San Esteban y San Cecilio con sus vidrieras y armas del Señor obispo. Una arqueta de plata dorada con las armas del obispo con reliquias que se hallaron en la iglesia de Nuestra Señora de Gracia. Cuatro medios cuerpos de santos de madera dorados y matizados el uno con reliquias de San Calixto papa, el otro con reliquias de San Prisciliano y los otros dos con reliquias de Santa Eugenia y Santa Eugenia*” (ACM, Libro nº 230, ff. 27 y ss., fragmento recogido en PÉREZ SÁNCHEZ, M.: “La custodia

Fulgencio y Santa Florentina. Obviamente, este interés por dotar a la catedral de reliquias constituye una clara manifestación de un comportamiento contrarreformista, que en Sancho Dávila encuentra uno de sus máximos exponentes y más teniendo en cuenta que él mismo llegó a escribir un tratado sobre el culto a las reliquias, que se intitulaba *De la veneración que se debe a los cuerpos de los sacntos y a sus reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Jesu Christo nuestro señor en el Sanctíssimo Sacramento*<sup>15</sup>. Al margen de estas consideraciones, lo importante es que con su actuación la Capilla Mayor adquirió esa nueva función de relicario, sumándose a los que tenía anteriormente. Un relicario, a su vez, protagonizado por los grandes santos de la tierra y tan estrechamente vinculados a la diócesis, a través de los cuales se resaltaba su antigüedad y santidad. Fue así como la Capilla Mayor pasó a convertirse en espejo de ello, manifestado en la presencia y veneración de las reliquias de los santos hermanos de Cartagena.

A pesar de que esa iniciativa fue la más relevante actuación de Dávila en la Capilla Mayor, no debe olvidarse que aún tuvo otra intervención en la misma, en este caso a favor de la exaltación eucarística, cosa nada extraña no sólo como prelado de la Contrarreforma sino como particular devoto del Santísimo Sacramento. En efecto, esa devoción se manifiesta en diversas donaciones a la Catedral, destinadas a reverenciar ese culto eucarístico, entre ellas las andas para la custodia del Corpus, además de un arca revestida de ricos tejidos para servir en el Monumento de Jueves Santo. Incluso su tratado antes referido también atañe a la veneración del Santísimo<sup>16</sup>. Desde estas perspectivas se comprende que también prestara su atención a la reserva del Sacramento en el Sagrario del Altar Mayor. En efecto, dejó *“una arquilla de plata labrada de enrejado en que está un vaso de cristal que sirve para poner el Santísimo en el Sagrario del altar mayor que pesa 148 onzas y lleva cartelas de plata”*<sup>17</sup>. Con ello, sencillamente, venía a confirmar el carácter eucarístico de la Capilla Mayor y así potenciar su protagonismo, según requería

---

del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería”. *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, p. 348).

<sup>15</sup> DÁVILA Y TOLEDO, S.: *De la veneración que se debe a los cuerpos de los sacntos y a sus reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Jesu Christo nuestro señor en el Sanctíssimo Sacramento*. Madrid, 1611.

<sup>16</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: “*La custodia...*”, ob. cit., p. 347.

<sup>17</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: “*La custodia...*”, ob. cit., p. 348.

Trento, iniciándose de esta manera una serie de actuaciones encaminadas a dicha exaltación. Precisamente, no hubo que esperar mucho para que se siguiera por esa senda, pues en 1616 se recubría la Capilla Mayor con nuevas colgaduras de paños de oro y granate, que obviamente aludían al Cuerpo y la Sangre de Cristo<sup>18</sup>.



Ilustración 31. Capilla Mayor de la Catedral de Murcia

### *Fray Antonio de Trejo*

Con este prelado se confirman y desarrollan las iniciativas ya puestas en marcha por don Sancho Dávila, por lo que es ahora cuando la Capilla Mayor se consagra verdaderamente como un gran recinto contrarreformista.

Trejo fue nombrado obispo de la diócesis en septiembre de 1618 y nada más llegar a Murcia, en diciembre de este mismo año, el prelado ya propone al Cabildo Catedralicio “*adornar la capilla mayor de algunas cosas así de reliquias como de otras cosas*”, o sea que desde un principio manifiesta su deseo de abarcar un programa de transformación del recinto. Incluso de inmediato se procede a poner en marcha tal reforma, aun cuando el obispo tenga que emprender su viaje a Roma por mandato real, en la embajada de defensa del dogma de la Inmaculada, ya

<sup>18</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, pp. 69 y 70.

que en su lugar dejará como responsable al fabriquero Juan Agustín de Móstoles<sup>19</sup>. Después de volver de Roma en junio de 1620<sup>20</sup>, las obras cobrarán nuevo brío y hasta surgirán nuevas iniciativas. Por ello puede inferirse dos períodos ejecución, una primera fase iniciada antes de su marcha a Roma y una segunda que se desarrolla una vez establecido el obispo en la diócesis, después de regresar a ella en junio de 1620.



**Ilustración 32. Puerta lateral de la Capilla Mayor de la Catedral de Murcia**

<sup>19</sup> Este racionero y fabriquero de la catedral quedó íntimamente vinculado a las empresas de Trejo, figurando como su verdadero agente y representante suyo ante el Cabildo, según se advierte en la distinta documentación. Así, aparece al frente de los contratos de obras (AHPM, Prot. 1233, año 1623, ff. 192v.) o corriendo con el pago de las mismas (AHPM, Prot. 1231, 1621, f. 273v.).

<sup>20</sup> En las cuentas llevadas a cabo por Pedro Suárez durante la ausencia de Fray Antonio de Trejo entre 1619-1620 queda constancia de la llegada del obispo a la ciudad en un libramiento que dice: "*Yttem reziven en quenta veinte reales que pago En doce de jullio de mill y seiscientos e veinte a un propio que vino de Cartagena con aviso de la buena llegada del señor obispo Los doze por su venida y los ocho porque bolviere a toda urgencia con unos pliegos importantes y del servicio de su señoria.*" (AHPM, Prot. 1231, año 1621, f. 262r.).

En el primer periodo se afrontan más bien las realizaciones del interior de la Capilla Mayor, específicamente la colocación de las esculturas de los cuatro santos de Cartagena en dicha capilla y los arreglos del sagrario. Mientras el prelado estuvo en Roma y conforme a su mandato se fueron haciendo las imágenes de dichos santos<sup>21</sup>, cuya talla se encontraba terminada para el verano de 1620, o sea coincidiendo con su regreso de Roma, pues el 10 de agosto se efectúa el primer pago por parte del obispo correspondiente a su policromía todavía pendiente de efectuar<sup>22</sup>; previamente, el 3 de ese mismo mes, se escrituraba una obligación con las condiciones de dicha policromía<sup>23</sup>, que se concluyó para 1621<sup>24</sup>. La vinculación de Trejo a la hechura de estas imágenes no sólo se limitó a la iniciativa de su realización, sino que también contribuyó con una buena parte de su costo, prácticamente con la mitad; de los 4.627 reales del total, el obispo aportó 146 de unas rentas del año 1619, más 400 que dio al escultor y 1600 más para una primera paga de la policromía mientras que el resto se sufragó con aportaciones provenientes de rentas y limosnas del obispo predecesor don Alonso Márquez<sup>25</sup> y de la contribución de la propia Fábrica.

La razón de la realización de estos santos se encaja perfectamente en el espíritu de Trento y la importancia concedida a las devociones locales o propias de la diócesis. Pero, al tiempo, no ha que olvidar que ya Sancho Dávila había

---

<sup>21</sup> Que la iniciativa de realizar estas esculturas fue del propio Trejo queda claramente definido en su visita ad limina de 1630 donde dice refiriéndose a los Santos de Cartagena: “en honor de ellos hice que a uno y a otro lado, en esa misma capilla mayor, fueran erigidas cuatro celebérrimas estatuas que con largueza ayudé a costear en la medida en que me fue posible” (ASV, SCC, Leg. 193 A, f. 90v. transcrito en IRIGOYEN LÓPEZ, J.A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas AD LIMINA de la diócesis de Cartagena (1589-1901)*. Murcia, 2001, p. 474).

<sup>22</sup> En las cuentas del obispo Trejo antes mencionadas aparece la siguiente entrada: “Yttem mill seiscientos reales que por libranza de el obispo de diez de agosto del mil año de sieiscientos y veinte pago a juan de albarado jerónimo de la lanza pedro Lopez y jerónimo espinosa pintores a quenta de lo que an de azer por dorar los santos que se an de poner en la capilla mayor desta santa Iglesia cuatrocientos reales a cada uno de ellos entrego La dicha libranza y cartas de pago” (AHPM, Prot. 1231, año 1621, f. 264r.).

<sup>23</sup> AHPM, Prot. 1127, año 1620, ff. 928r – 929r.

<sup>24</sup> Así se indica en un registro de 1621 (ACM, Libro de Fábrica nº 503, año 1621, f. 214, tomado de SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: *Las obras artísticas del obispo Antonio de Trejo en la Catedral de Murcia (1623-1628)*, tesis de licenciatura inédita, sustentada en la Universidad de Murcia en 1977, p. 39).

<sup>25</sup> El obispo Alonso Márquez llegó a Murcia en octubre de 1616 proveniente de Tortosa, donde había sido también obispo, y ocupó la sede cartaginense hasta agosto de 1618 cuando fue trasladado a Segovia (DÍAZ CASSOU, P.: *Serie de los obispos de Cartagena*. Madrid, 1895, pp. 116).

introducido las propias reliquias de dos de esos cuatro santos en la Capilla Mayor. Luego, Trejo vino a enfatizar esa presencia e importancia de los grandes patronos diocesanos, incluso ampliándola con los dos que faltaban. Por ello, dispuso que en lugares principales de la Capilla Mayor figuraran sus imágenes como ornato principal de la misma, exactamente se colocaron dos a dos en los muros laterales, en las partes altas de los mismos, justo debajo de las ventanas abiertas, o sea a bastante altura, razón por la que eran *“de talla y de cuerpo agigantado para que desde abajo en su eminencia sean de la estatura y regular proporción de un hombre”*<sup>26</sup>. Desde luego, con esta incorporación de los santos de Cartagena y sus esculturas Trejo no hacía sino seguir un expediente no muy distinto al que pocos años atrás, en 1612, su hermano de religión franciscana, el arzobispo Pedro González de Mendoza puso en práctica en la Catedral de Granada, cuya rotunda enriqueció con las monumentales figuras de los Apóstoles, otorgadas al escultor Bernabé de Gaviria<sup>27</sup>.

Desaparecidas dichas imágenes en el incendio de 1854, poco se sabe de ellas, aunque tuvieron que ser espléndidas, al menos en su policromía, pues en la obligación concertada para su realización se especifica muy concretamente como debe llevarse a cabo dicha labor:

*“Primeramente que se an de dorar todas las dichas quatro figuras en esta manera, que an de estofarlas todas ellas y las cenefas de las capas conforme los bordadores hacen con sus imágenes que parezcan bordadas y las capas y cenefas diferentes.*

*Yttem que todos los campos de las capas sobre el oro an de llevar algunas alcachofas o flores.*

---

<sup>26</sup> VILLALVA Y CÓRCOLES, J.: “Pensil..., ob. cit., pp. 17-18.

<sup>27</sup> La intervención y aportación del obispo Pedro González de Mendoza en la catedral granadina queda reflejada en GÓMEZ-MORENO CALERA, J.M.: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada, 1989, pp. 136 y ss. Sobre el incremento de imaginería en la Capilla Mayor ver LEÓN COLOMA, M.A.: “Mentores frente a comitentes: la dotación iconográfica de la capilla mayor de la Catedral de Granada en el último tercio del siglo XVII”. *Actas del Congreso “El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos”*. Murcia, 2003, pp. 327-ss. En cuanto a las esculturas de Gaviria ver GALLEGO Y BURÍN, A.: *El Barroco granadino*. Granada, 1987, p. 20.

*Yttem que las albas que lleban an de ser de blanco sobre el oro y se an de grabar.*

*Yttem que las estolas e manipulos an de ser de manera que sean conforme a la capa.*

*Yttem que las mitras an de llevarlas muy ricas y bordadas y correspondientes a la capa.*

*Yttem que los baculos que an de llevar los dichos quatro santos an de ser dorados”<sup>28</sup>.*

Con dichos requisitos, las imágenes debieron ofrecer un claro carácter naturalista, conforme al incipiente barroco de ese momento. Es evidente por reproducir la realidad, específicamente de los tejidos y de sus labores de brocado y bordado, con un interés por las calidades materiales que coincide con las aspiraciones de la pintura de ese tiempo. Pero, al mismo tiempo, se advierte un deseo de alcanzar una obra de arte de buena presentación y de atractiva apariencia. Por ello, no extraña que se recurriera para la realización de dichas esculturas a los mejores artistas que entonces trabajaban en la ciudad, un requisito además que era necesario en una empresa patrocinada por tan importante promotor, nada menos que el mismo obispo de la diócesis, y también por estar destinada a un lugar tan especial como la Capilla Mayor de la catedral, circunstancias que obligaban a alcanzar unas obras de mérito y categoría. Por la distinta documentación conservada se conocen perfectamente los autores de las imágenes, tanto su escultor como los pintores que se ocuparon de la policromía. El escultor fue el granadino Cristóbal de Salazar<sup>29</sup>, un artista que ya llevaba tiempo establecido en Murcia y vinculado a la propia catedral, tal como demuestra el hecho de que en 1612 realizara una corona, seguramente de madera dorada, para la imagen de Nuestra Señora del altar mayor<sup>30</sup>, incluso con anterioridad se había hecho cargo de otros trabajos en el templo, como los medallones de la puerta de

<sup>28</sup> AGÚERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 49 (AHPM, Prot. 1127, 1620, ff. 928r – 929r.).

<sup>29</sup> Sobre la vida y obra de Cristóbal de Salazar en Murcia ver BELDA NAVARRO, C.: “Escultura”. *Historia de la Región Murciana*, t. VI. Murcia, 1980, p. 327. Así, sobre la autoría del artista granadino de la obra escultórica referida ver AMM, [Hermosino (?)], *Apuntes de Murcia*, c. 1735, sig. 1-J-3, f. 33; A. BAQUERO ALMANSA, *Catálogo de los...*, ob. cit., p. 80 y ss.; IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Bibliografía de la Santa Iglesia de Cartagena en Murcia*. Murcia, 1927, p. 221 y SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: *Las obras...*, ob. cit., pp. 37 y ss.

<sup>30</sup> A.C.M., Libro nº 503, Cuentas de Fábrica 1601-1621.

San Fulgencio<sup>31</sup>. Esta relación con la catedral fue, sin duda, el principal motivo de su elección, pues era un artista conocido, al que normalmente se acudía, como asimismo confirma el hecho de que siguiera asociado a Trejo en otras iniciativas del prelado, años después. Para la policromía se recurrió a cuatro pintores, a saber Juan de Alvarado, Jerónimo de la Lanza, Pedro López y Jerónimo de Espinosa, todos ellos especializados en las labores de policromía, dorado y pintura de imágenes, retablos y otros elementos semejantes, incluso activos en la catedral, lo que lógicamente justifica que fueran escogidos para tal actividad. Más aún, eran expertos en las labores ornamentales que se referían en la obligación formada entre ellos para confeccionar dicha policromía. Precisamente, Lanza y Espinosa se ocuparon, dentro de su trabajo en la Capilla Mayor de la iglesia de San Esteban, de aderezar la imagen de la Asunción del arco principal, especificándose en su contrato que el ropaje llevaría *“estofadas algunas flores u alcachofas”*<sup>32</sup> al igual que en la obligación para el dorado y policromía de las esculturas de la Capilla Mayor de la Catedral. En definitiva, los cuatro pintores corrieron con la obra de policromía, constituyendo una compañía con su oportuna escritura de obligación el 3 de agosto de 1620<sup>33</sup>.

Mientras se llevaban a cabo las imágenes de los santos hermanos de Cartagena, se hizo también por iniciativa del obispo Trejo una importante reforma en el retablo mayor, relativa a la magnificación del sagrario que desde su origen incluía, para así realzar su significación según los postulados tridentinos. No se puede precisar mucho sobre lo que se puso en práctica, si fue un nuevo sagrario lo que se hizo o si se reformó lo ya existente anteriormente, ya que en la documentación conocida sólo se especifica *“la obra que por mandato del señor Obispo se hizo en el tabernáculo de la Santa iglesia de esta ciudad donde esta reservado el Santísimo Sacramento”*, por la que se pagó 1022 reales y 22 maravedíes<sup>34</sup>. Desde luego, si no se llevó a cabo o reformó el tabernáculo o sagrario propiamente dicho parece que esa obra pudiera ser un arreglo del elevado camarín

<sup>31</sup> BELDA NAVARRO, C.: “Escultura...”, ob. cit., p. 327.

<sup>32</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 46.

<sup>33</sup> AHPM, Prot. 1127, 1620, ff. 928r – 929r.

<sup>34</sup> *“Yttem mill y veinte y dos reales y veinte y dos maravedíes que pago al maestro juan agustin de mostoles racionero desta sta yglesia por la obra que por mandato del señor obispo se hizo en el tabernáculo de la esta yglesia de esta ciudad donde esta reservado el santísimo sacramento y de bordar y azer las cortinas de tela de oro que su señoría dio de limosna para este efecto entrego cuenta con carta de pago”* (AHPM, Prot. 1231, 1621, f. 273v.).

oculto que quedaba por detrás del propio sagrario y al que se subía por una doble escalera, que tenía su acceso desde los lados del retablo. Ciertamente, ese recinto y sus escaleras fueron enriquecidas por Trejo con magníficas pinturas; las escaleras de acceso con varias imágenes y el camarín con una Gloria exaltado con coros angélicos, según testifica el propio prelado en su visita *ad limina* de 1630<sup>35</sup>. Estas pinturas deben ser las que realizó por 1800 reales el pintor Juan de Alvarado, que según cuentas “*hizo en el sagrario del Altar Mayor de esta Santa Iglesia por mandato del Señor Obispo*”<sup>36</sup>. También por las cuentas del prelado se sabe que éste hizo de limosna “*bordar y azer las cortinas de tela de oro*”<sup>37</sup>, destinadas asimismo a embellecer el sagrario, seguramente el camarín oculto. Con todos estos datos, puede sospecharse que Trejo pretendió poner el sagrario del retablo catedralicio a la altura de lo que existía en El Escorial, por lo menos alcanzar una magnificencia semejante a la del conjunto de ese monasterio, ya que el camarín y su particular acceso de escaleras podían venir de tiempo atrás, en tanto que el sagrario siempre estuvo elevado y, en consecuencia, precisaba de ese expediente. Evidentemente, el obispo aprovechó una estructura ya existente y semejante a la que se dispuso para el sagrario de El Escorial para llevara a cabo una reforma que se aproximara la más posible a los resultados de éste.

Evidentemente, Trejo pretendió potenciar el sagrario, otorgándole una nueva apariencia y un particular efecto de riqueza. Por tanto, le otorgaba un protagonismo a tono con lo que se venía realizando en otras catedrales, donde los retablos mayores ya incorporaban impresionantes sagrarios, como verdaderos protagonistas de los mismos, en la calle central. Al respecto, podrían procurarse

---

<sup>35</sup> El obispo Trejo cuando describe el estado de la capilla mayor en esta visita de 1630 dice: “*La fábrica de la iglesia es lo suficientemente adecuada y digna; el altar mayor está dedicado a la Natividad de la Santísima Virgen, cuya imagen encuadrada y realzada un magno y sublime tabernáculo, que llena admirablemente todo el frontispicio de la capilla mayor. Emerge el tabernáculo de entre varias imágenes primorosamente elaboradas y doradas que representan muy devotamente los misterios de nuestra fe; y en medio de aquél, sobre una artística urna, se deja ver el tabernáculo o sagrario donde se guarda el cuerpo santísimo del Señor, y al que se sube por una escalera doble con entrada a los lados del altar.*

*Adorné ambas escaleras a mi costa con varias imágenes pintadas; ha y también en la parte superior un altar secreto junto a la urna del sagrario que tiene forma de pequeña capilla, capilla que adorné y decoré con pinturas admirables que muestran la gloria del Señor realzada por coros angélicos, y embellecí el sagrario con atavíos y coberturas de seda y dorados*” (ASV, SCC, Leg. 193 A, f. 90r. transcrito en IRIGOYEN LÓPEZ, J.A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitaciones...*, ob. cit., pp. 473-474).

<sup>36</sup> AHPM, Prot. 1231, 1621, ff. 269v-270r.

<sup>37</sup> AHPM, Prot. 1231, 1621, f. 273v.

ejemplos tan característicos como los que van desde el retablo de la Catedral de Astorga, de Gaspar Becerra, al retablo de Plasencia, o el no menos importante de la Catedral de Córdoba, que en 1618 se dispuso con un sagrario tan monumental que prácticamente ocupa casi la altura de su cuerpo. Sin embargo, ninguno de estos ejemplos tiene verdadera relación con lo que se hizo en Murcia. Aquí no hubo un plan conjuntado con el retablo, tal como sucedió en esos casos, sino que se trató de una reforma sobre el propio retablo; si en verdad lo que se hizo por Trejo fue un tabernáculo, el paralelismo mayor se encuentra en la Catedral de Sevilla, donde a finales del siglo XVI el retablo del gótico tardío recibió un magnífico un sagrario de plata de Francisco de Alfaro, obra de 1593-1596.

La segunda fase de reforma de la Capilla Mayor se comienza dos años después de concluirse las obras del interior, en 1623, siendo entonces cuando se completa el plan esbozado en la toma de posesión del prelado con la realización de las portadas laterales que, junto a lo comentado anteriormente, van a representar las principales actuaciones del siglo XVII en dicho recinto, tanto por lo que supone de inversión económica como por su significación litúrgica y simbólica.

En efecto, las nuevas portadas laterales son la obra de mayor costo, complejidad y valor espacial de las realizadas en la principal capilla en ese tiempo, embocando tanto a la nave del Evangelio, frente a la entrada de la Sacristía, como a la nave de la Epístola, a la altura de la Capilla de los Medios Racioneros, en este caso<sup>38</sup>. Su reconstrucción se pone en marcha de inmediato, en el mismo año de 1623, estipulándose su ejecución en un contrato del día 2 de mayo, otorgado ante el escribano Luís Funes<sup>39</sup>. En él se especifica que la obra estaba encomendada al racionero Juan Agustín de Móstoles, como fabriquero de la catedral, que actuaba en nombre de la misma y del propio obispo patrocinador. Pero, sobre todo, interesa que en él se compromete y obliga el maestro cantero, vecino de Caravaca, Damián Plá, uno de los maestros más acreditados en esta clase de trabajos, activo tanto en esa ciudad como en la propia capital, quien se ajusta a su realización conforme a la traza suministrada y a las condiciones previstas.

---

<sup>38</sup> Sobre las puertas laterales de la Capilla Mayor ver HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. y SEGADO BRAVO, P.: "Arquitectura y Contrarreforma". *Historia de la Región Murciana*, t. VI. Murcia, 1980, p. 304 y VERA BOTÍ, A.: *La Catedral de...*, ob. cit., p. 165. En estos estudios se recoge el trabajo de SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: *Las obras...*, ob. cit.

<sup>39</sup> AHPM, Prot. 1233, año 1623, ff. 191r. - 193v.



Ilustración 33. Inscripción puerta lateral de la Capilla Mayor de la Catedral de Murcia

De acuerdo con esas condiciones, las portadas se harían dobladas, o sea con composiciones al exterior y al interior de cada lado de la Capilla Mayor, aunque resueltas de diferente manera en cada caso, pues *“a la parte de a fuera han de tener dos escudos de armas de su Señoría y los que estan por la parte de adentro han de tener un encasamento cada una de ellas donde se pongan relicarios”*<sup>40</sup>. Se especifica, asimismo, que su composición responde a la traza que más gustó al obispo Trexo *“de tres trazas o muestras que tiene el señor maestro Juan Agustín de Mostoles fabricero de esta Santa Iglesia comisario de la dicha obra”*. En dichas trazas queda reflejado que la parte más sobresaliente de las portadas corresponde a los frisos, que para ello *“han de ser de piedra negra”*, y en ellos será donde quede reflejado el nombre del benefactor de la obra al *“esculpir en ellas (la piedra negra) las letras*

<sup>40</sup> Sobre estos encasamientos se colocaron unas inscripciones latinas en alusión a los santos de Cartagena, cuyas esculturas presidían la capilla mayor. Dichos textos también hacen referencia a las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina colocadas en uno de los arcosolios del presbiterio.

que su Señoría mandare poner en los dichos frisos”<sup>41</sup>. Pero la utilización de este tipo de material pétreo no va a quedar reducido exclusivamente a los frisos, ya que es “condición que se de hacer cuatro gradas de piedra negra en la parte de afuera de las dichas portadas para entrar en la dicha capilla mayor de la forma, labor y molduras de las que están sentadas en la puerta”. Para los demás materiales utilizados, tampoco se va a poner ningún reparo en que sean de la mayor calidad; así “*todo esta obra a de ser de piedra franca la mejor que la mejor que se allare en las canteras desta ciudad y las gradas y los frisos que an de ser de piedra negra*”. Debido a que la obra tiene una finalidad eminentemente visual, es decir, la de facilitar la visibilidad del sagrario desde las naves laterales, en el contrato queda claramente especificado las características de los nuevos vanos y así dice que es “*condicion que el alto y ancho y claro de estas puertas en cuanto a la luz an de ser de diez y siete palmos de alto y diez de ancho y en todo se la guarda la traça con que se an de azer gruesas y anchuras y molduras bien labradas y sentadas conforme arte de arquitectura*”. También queda clara la urgencia que tiene el obispo en la realización de la obra, ya que dichas portadas “*an se de dar acabadas todo el mes de septiembre primero siguiente*”. En cuanto al pago de la obra, se establecen una serie de condiciones para desembolsar los “*siete mil reales de plata castellana*” en los que se valora. Así, se darán “*Mil reales luego como los fuere pidiendo el dicho Damian Pla, para los oficiales que estuvieren en la cantera para sacar piedra y lo demás a cumplimiento de los dichos siete mil reales cada sabado como se baya trabajando conforme a las memorias de las demas condiciones. Y a de estar acabada de pagar*”.

La realización de tan importante proyecto de apertura de la capilla mayor con estas puertas no estuvo exenta de dificultades. Específicamente, hay que referirse al enfrentamiento entre el prelado y el Cabildo, que también se manifestará con la intención del propio Trejo de reconstruir el trascoro. El malestar del Cabildo ante la nueva obra de las portadas esta motivado no porque no la creyera necesaria, todo lo contrario, sino porque al parecer con ellas se destruían dos escudos reales, que serían sustituidos por el escudo de Trejo<sup>42</sup>. Esta

---

<sup>41</sup> La inscripción que adorna los frisos de piedra negra es la siguiente: “*Esta obra y Adorno de Capilla mando hazer a su costa el S. Don Fr. Antonio Obispo desta Sta. Iglesia Siendo Fabriquero el Maestro Juan Agustin de Mostoles Racionero. Año de MDCXXIII*”

<sup>42</sup> No se puede olvidar que la Capilla Mayor de la Catedral de Murcia es Capilla Real, porque en ella se encuentran las entrañas de Alfonso X “el Sabio”, que como pago a la

controversia llega hasta la Corte de Felipe IV, pero el obispo se justifica ante el Rey mediante su hermano el Cardenal Trejo, poniendo de manifiesto la necesidad de crear esos nuevos puntos de entrada a la Capilla Mayor, ya que en ese momento sólo había una pequeña puerta no monumental que comunicaba el altar con la nave del Evangelio, frente a frente con la puerta de la antesacristía. Trejo salió vencedor nuevamente de esta disputa y sus puertas se mantuvieron sin alteración alguna.

La composición arquitectónica utilizada por el maestro Plá reproduce, en líneas generales, un modelo característico en la diócesis en ese primer tercio del siglo XVII, siendo un esquema sencillo de dos pilastras con capitel toscano bajo un frontón partido, donde se inserta el escudo del propio obispo Trejo con el emblema franciscano y el capelo de su rango eclesiástico. Pedro Monte de Isla ya recurrió a una traza semejante para algunas de sus portadas de Murcia, entre los finales del siglo XVI y los comienzos del XVII. Así, deben destacarse la portada de la capilla del Rosario, iniciada a partir de 1591<sup>43</sup>, o las del edificio del Contraste (destruido en 1932 y del que hoy únicamente se conservan las portadas en el Museo de Bellas Artes), unos diez años posteriores<sup>44</sup>. Pero las portadas de Trejo denotan un carácter totalmente distinto, manifestando una sobriedad y pureza clasicista de sentido escurialense, que enlazan sobre todo con la arquitectura cortesana. Por encima de cualquier obra murciana de su tiempo, estas portadas parecen tener más en común con creaciones de aquella estirpe, como la Capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo. Esta influencia queda más que justificada por los contactos con la Corte y su entorno tanto por parte del promotor, el obispo Trejo, como por el artífice, el maestro Plá. En este sentido, hay que recordar los vínculos del prelado con Felipe II y también que el hermano de fray Antonio de Trejo fue el Cardenal Gabriel Trejo y Paniagua, personaje de reconocido prestigio en la Corte española del primer cuarto del siglo XVII y, además, estuvo íntimamente relacionado con la diócesis de Toledo en los distintos cargos que ostentó antes de ser nombrado

---

lealtad de Murcia en las guerras sucesorias decide enterrar parte de su cuerpo en la sede murciana.

<sup>43</sup> Si bien se habla, en 1594, de la apertura de una entrada al mercado en IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Notas I*, en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia, p. 49, es posible que la realización de la portada fuera iniciada unos años antes por Pedro Monte, en 1591 (GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento y...*, ob. cit., p. 488).

<sup>44</sup> HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. y SEGADO BRAVO, P.: "Arquitectura y...", ob. cit., pp. 307-308.

Cardenal<sup>45</sup>, lo que lógicamente facilitaría que Antonio de Trejo conociera las obras de la catedral toledana. Pero la relación de la obra murciana no acaba con las inquietudes transmitidas por el promotor, sino que el maestro de la misma, Damián Plá, también se ve influido por lo que se realizaba en la corte en ese momento. Plá no sólo trabaja en la capital murciana sino que lleva a cabo una intensa labor constructiva en la ciudad de Caravaca de la Cruz, donde va a coincidir con arquitectos procedentes de la corte como fray Alberto de la Madre de Dios. En la obra del arquitecto carmelita en Caravaca se va a producir una constante, la elección de Damián Plá para llevar a cabo sus trazas. Esto sucede tanto en la insigne obra del Santuario de la Vera Cruz, que comienza su construcción en 1617, como en el claustro del convento carmelita de la misma localidad, iniciado dos años antes<sup>46</sup>. Gracias a esta estrecha relación no es de extrañar que el valenciano Plá se viera muy influido por el carmelita a la hora de afrontar encargos posteriores; y es más, cuando realiza las puertas laterales del altar mayor de la catedral murciana lleva seis años desarrollando las trazas de fray Alberto en la construcción del santuario caravaqueño.

Estas influencias tanto por parte del promotor de la obra como del artífice de la misma dan como consecuencia que las portadas laterales de la capilla mayor sean un conjunto más clásico y de una calidad artística superior a las obras más o menos contemporáneas de artífices locales, como los ya reseñados, acercándose más bien a las creaciones de fray Alberto de la Madre de Dios o un Juan Gómez de Mora. Y, por ello, cabe llegar a la conclusión de que Damián Plá no fuera solamente el ejecutor sino que quizá tuviera un papel de mayor responsabilidad, incluso que llegara a proporcionar las trazas de las portadas, posiblemente contando con las sugerencias del propio prelado, cuyas ideas pudieron ser decisivas a la hora de alcanzar una definitiva configuración. Desde luego, su opinión pesó, ya que él eligió una de las tres trazas presentadas, según informa el contrato de ajuste de la obra,

---

<sup>45</sup> Gabriel Trejo fue archidiácono de Talavera de la Reina y de Calatrava que dependen de la Archidiócesis de Toledo. Igualmente ostentó el cargo de capellán principal del convento de las Descalzas Reales de Madrid, uno de los centros religiosos más relacionado con la monarquía.

<sup>46</sup> Sobre la obra de fray Alberto de la Madre de Dios en Caravaca y la intervención de Damián Pla en las mismas ver SEGADO BRAVO, P.: "El arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios, tracista del santuario de la Vera Cruz de Caravaca (Murcia)". *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 261-267.

determinando así el resultado de la obra<sup>47</sup>. Pero esta influencia de Trejo no debe restar significación a Damián Plá, que por lo que se conoce era más que un cantero especializado. En más de una ocasión dio diseños para arquitectura en Caravaca. Por un acta municipal se sabe que hizo con Martín de Barainça uno para terminar la torre y la portada del Salvador. Más aún, con Miguel de Madariaga corrió con la ejecución de una planta del templo de la Vera Cruz, tal como existía en 1610, a solicitud del duque de Uceda, comendador de la encomienda de la Orden de Santiago de Caravaca. En definitiva, era un maestro experimentado en la formación y delineación de proyectos arquitectónicos.

La arquitectura de las portadas, según lo estipulado en el contrato, ofrece una imagen diferente a la del exterior en el frente que corresponde al interior de la capilla mayor. Aquí domina una arquitectura adintelada bajo guardapolvos. Su sencilla traza sólo ofrece como detalle decorativo unos finos follajes u hojas de acanto de estirpe clásica, que sirven de encuadre lateral del coronamiento. Aquí, bajo el mencionado guardapolvo, aún se aprecian unos “*encasamentos*” o registros cajeados. Posiblemente, fueron estos cajeamientos los lugares reservados a las reliquias que en un principio se pensó colocar aquí, hasta que definitivamente se llevaron al trascoro. Lo importante de esta cuestión es que esa idea de acoplar reliquias en las portadas pudo traerla el prelado de Roma, donde se conocen casos de esa estirpe. El superior y mayor alberga una lápida con elaborada inscripción referente a los cuatro santos de Cartagena, distinta en cada una de las puertas. Así en la del lado de la epístola se puede leer:

*“PVRPVREVS CAMPI FLOS ESTA, ET SILVA ROSA. QVI TVA FACTA CANIT,  
SUDAT NEC PROFICIT HILUM / FLORENTINA VIRENS HAS LEGE, VIRGO,  
ROSAS. MAXIMA, SI TACEAT, LAVS ISIDORE TVA EST”*

(HAY UNA FLOR PÚRPURA EN EL CAMPO Y UN MANOJO DE ROSAS. QUIEN CANTA TUS HECHOS ANDA Y NO AVANZA PULGADA / RESPLANDECIENTE FLORENTINA RECOGE ESTAS ROSAS, VIRGEN. GRAN ELOGIO TUYO, ISIDORO, AUNQUE CALLE).

---

<sup>47</sup> “Y es condición que de tres trazas o muestras que tiene el Señor maestro Juan Agustín de Móstoles fabriquero de esta Santa Iglesia comisario de la dicha obra que están firmadas de mi nombre con la que mas gusto diere a su Señoría sea de la dicha obra” (AHPM, Prot. 1233, año 1623, ff. 192v.).

Y en la del lado del evangelio:

*“MURCIA CLARA TVOS RECOLIT LAEANDER HONORES. QVAE CAPVT ALTA TVVM DECORAVERAT INFULA PRAESVL / ILLAM TV CLARO PECTORE CONDE TVO. FVLGENTTI HOS EADEM VULT DECORARE LARES”*

(LA ILUSTRE MURCIA RECONOCE TUS HONORES LEANDRO. ESTA ELEVADA CINTA HABÍA DECORADO TU CABEZA, OBISPO / GUARDALA EN TU ILUSTRE CORAZÓN. ESTA MISMA QUIERE ADORNAR ESTE ALTAR DE FULGENCIO).



Ilustración 34. Inscripción interior de la puerta lateral de la Capilla Mayor de la Catedral de Murcia

En fin, las inscripciones vuelven a insistir en la presencia de los santos de Cartagena, reafirmando el papel que desempeñaban las propias reliquias y las imágenes existentes entonces. Como culminación de estas portadas del interior se hicieron dos hornacinas para albergar dos santos de la orden franciscana a la que pertenecía el obispo, así en el lado del Evangelio se coloca la imagen de San Francisco de Asís y en el lado de la Epístola la de San Antonio de Padua<sup>48</sup>. Dichas tallas fueron realizadas por el escultor de confianza del prelado, Cristóbal de

<sup>48</sup> No se sabe cuando se llevo a cabo esta añadido al conjunto de las puertas aunque hay varios indicios que señalan a los años de construcción del trascoro catedralicio. Lo que si está claro es que en el siglo dieciocho estaban allí colocados tal y como lo refleja el texto de Villalva y Córcoles que hablando de la capilla mayor dice: “sobre la una [puerta] que está al lado del evangelio está colocado S. Francisco de Asís y sobre la otra que mira al lado de la epístola, está colocado S. Antonio de Padua, ambos de talla de rico primor y hechura” (VILLALVA Y CÓRCOLES, J.: “Pensil..., ob. cit., pp. 18).

Salazar. Desgraciadamente se perdieron como tantas cosas en la capilla mayor en el incendio del siglo XIX.

La realización de las portadas responde a una intencionalidad clara, que se percibe en el hecho de que se hicieran para reemplazar, por un lado, la vieja puerta, más pequeña, que hasta entonces comunicaba con la sacristía, frente a la misma, y, de otro lado, abrir más la propia Capilla Mayor, al practicar otra puerta en el frente contrario, o sea hacia la Capilla de los Medios Racioneros, facilitando el ingreso y la visión desde uno u otro frente como hecho novedoso.

A pesar de que el proyecto de estas portadas cumplía un fin evidentemente artístico y estético, de adorno, como incluso se reconoce en los documentos<sup>49</sup>, en última instancia tenía una motivación litúrgica claramente definida, mejor dicho tenía varias motivaciones muy relacionadas con lo que del Concilio de Trento había emanado. Uno de los motivos de la apertura de la Capilla Mayor será de carácter litúrgico y ceremonial. Con la instalación de una puerta monumental frente a la sacristía y otra en el lado opuesto de la capilla con salida directa a la nave de la epístola se creaba un nuevo camino procesional que venía a sumarse al ya establecido entre el altar y el coro; facilitando a su vez que las procesiones y ceremonias del Cabildo pudieran salir formadas en todo su esplendor desde la propia sacristía dando mayor boato y elegancia a los ritos. Por lo menos, se mejoraba la conexión entre la sacristía y la capilla mayor, que anteriormente se limitaba a un estrecho hueco, favoreciendo su relación litúrgica.

Pero esta función ceremonial no fue la única que propició la construcción de las puertas laterales sino que, además, albergaba una razón más contrarreformista y con un carácter más teológico. Tras los ataques furibundos del Protestantismo a la Eucaristía, dejándola reducida a un simple símbolo y no dotándola de su carácter sagrado como Cuerpo de Cristo, la Iglesia Católica decide potenciar al máximo su reliquia más sagrada y su culto. Así, tras el Concilio trentino se va a llevar a cabo una glorificación del Cuerpo de Cristo y se aboga por su adoración por parte de los fieles. La Catedral como máximo exponente de la diócesis y como cabeza visible de la misma se verá necesariamente obligada a adaptarse a estos nuevos

---

<sup>49</sup> El propio Trejo en su visita *ad limina* de 1630 refiere: “*En la propia capilla mayor abrí y labré a mis expensas dos amplias puertas que le aportaran el mayor ornato*” (ASV, SCC, Leg. 193 A, f. 90v. transcrito en IRIGOYEN LÓPEZ, J.A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitaciones...*, ob. cit., p. 474).

requerimientos, lo que no siempre fue fácil por encontrarse con el problema de dotar de espacio adecuado a la importancia requerida en los templos existentes de tradición gótico-renacentista. Para solucionar dicha cuestión en las sedes catedralicias se toman diferentes soluciones a la hora de convertir la Capilla Mayor en un sagrario monumental donde los fieles puedan adorar al Santísimo. Por ejemplo, Granada va a plantear, frente a la tradición de las antiguas capillas mayores, la gran rotonda abierta de Siloé, que permite la visión del templete eucarístico y, por tanto, la veneración del Cuerpo de Cristo desde cualquier lugar del templo, al mismo tiempo que acercaba más a los fieles al altar mayor y favorecía su intervención en la misa<sup>50</sup>. Pero esta magnífica solución que llevó a cabo Siloé en Granada y que se revela como la más apropiada para dar cumplimiento a las directrices marcadas en el Concilio de Trento, no se va a poder realizar en otras sedes españolas por diferentes motivos. Entre ellos el económico, ya que las Capillas Mayores de algunas catedrales se habían acabado recientemente y ello había supuesto un desembolso elevado, a lo que hay que sumar las propias características estructurales de los edificios que en ocasiones no permitía la implantación de una solución tan conveniente como la granadina.

Este fue el caso de Murcia, cuya Capilla Mayor, como ya se ha comentado con anterioridad, a finales del siglo XVI se encontraba completada, después de las obras practicadas en ella desde el siglo XV y que continúan en el XVI, incluso se formó en el curso de éste último un gran retablo mayor gótico-renacentista. Con todo ello, la capilla mayor no sólo estaba completada sino repleta de mobiliario litúrgico, que ocupaba sus principales muros y frentes, lo que impedía una apertura del recinto y su contemplación, que evidentemente no favorecía la adoración y ostentación del Santísimo. Para resolver tal necesidad van a entrar en juego las puertas laterales auspiciadas por el Obispo Trejo, ya que con la apertura de estos dos nuevos huecos van a crearse más puntos visuales propicios para seguir el culto desde las naves laterales y tener una visión directa. Esta solución murciana, sin ser tan perfecta como la granadina, resuelve magníficamente esa cuestión de culto y adoración eucarística y por si misma es elocuente del impacto

---

<sup>50</sup> ROSENTHAL, E.E.: *La Catedral de Granada*. Granada, 1990, pp. 142 y ss. y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "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*, vol. III. Madrid, 1991, p. 45.

de la Contrarreforma. Su validez queda confirmada en el hecho de que otras catedrales siguieran un expediente parecido. Así, se conocen ejemplos semejantes en otras catedrales del Levante y sureste de España, o sea de ámbitos próximos a Murcia, donde se puso en práctica algo parecido a continuación. En Valencia también se van a realizar dos puertas laterales en la Capilla Mayor, realizadas unos 50 años después, en 1671, por el maestro Pérez Castiel<sup>51</sup>. Más contundente fue el caso de Almería, donde a principios del siglo XVIII, en 1709, se elimina el retablo del siglo anterior y se abren todos los frentes de su capilla mayor gótica, formándose nuevos arcos de medio punto, todo ello con una solución que en este caso si evoca la de Granada y su apertura radial<sup>52</sup>.

#### *Don Diego Martínez de Zarzosa*

La exaltación eucarística, tan importante en las actuaciones de Sancho Dávila y Fray Antonio de Trejo, se continuará y culminará en la obra del obispo don Diego Martínez de Zarzosa. Por encargo suyo, en 1653, Diego Sánchez de Segura, artista ya habitual en la Catedral desde los tiempos de Trejo<sup>53</sup>, realizó un nuevo sagrario o tabernáculo para la reserva del Santísimo<sup>54</sup>, que vino a sustituir bien al antiguo del retablo o el que pudiera hacer Trejo unos treinta años atrás. Parece que el motivo de su realización tiene que ver con la inundación de San Calixto de 1651, que tanto afectó a la Catedral. Incluso se hicieron al mismo tiempo los postigos que daban acceso a las escaleras existentes detrás del retablo, para subir al camarín oculto del Sagrario. Al margen de esta necesidad motivada por la catástrofe, el Sagrario se hizo con todo primor, de rica talla, lo que confirma el deseo de magnificar la presencia de la Eucaristía, conforme a los dictados tridentinos, completando así los programas de los prelados anteriores. Durante unos setenta

---

<sup>51</sup> PINGARRÓN, F. *Arquitectura...*, ob. cit., pp. 121 y ss.

<sup>52</sup> TORRES FERNÁNDEZ, M.R.: "Las transformación barroca en la Catedral de Almería. Arquitectura y ornamentación". *Las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 280 y ss.

<sup>53</sup> Más adelante se contemplará su actuación en el trascoro de Trejo, así como en la sillería del coro.

<sup>54</sup> La realización del nuevo sagrario por parte del trinitario Sánchez de Segura queda recogida por BAQUERO ALMANSA, A.: Catálogo de..., ob. cit., p. 88 y CRESPO GARCÍA, J.: "Fray Diego Sánchez de Segura, notable artista del siglo XVII". *Murgetana*, nº 30. Murcia, 1969, p. 108.

años fue el sagrario que dominó el retablo y la capilla mayor, ya que dentro del siglo XVIII se reemplazó por otro tabernáculo de plata, de más efecto barroco<sup>55</sup>.

\* \* \*

De toda esta actividad reformadora en la capilla mayor sólo restan como testimonio las dos portadas de Trejo, y aun disminuidas. Pero de alguna manera la imagen que la capilla mayor debió alcanzar con las reformas propiciadas por la Contrarreforma puede vislumbrarse en un elocuente texto descriptivo de 1735, o sea antes de que la capilla mayor fuera asolada por el terrible incendio de 1854 que destruyó su antiguo patrimonio. El aspecto que mostraba dicho espacio según el texto era el siguiente:

*“La Capilla mayor es Real Capilla, asi en lo material como en lo formal, porque en su spazio cave desde la mesa del altar asta la techumbre, todo de preziosa imagineria dorada en que se ven en varios nichos, talladas las vidas de Christo y de su Madre, a proporcionadas distancias puestas, y por otras partes colocadas de la universal Iglesia varias santas y santos, y ahora modernamente se ha colocado una arca de plata que sirve de sagrario simbolizando el arca del testamento, que lo laborado por el arte importa tanto como la materia de que se compone, del qual salen unos imitados raios, que por lo bien dorados brillan a imitación de los de el sol material, cuio hermoso y costoso tabernáculo zinzundan quatro hermosas y airosas hechuras de los quatro sagrados evangelistas, en azion de escribir los evangelios, sosteniendo los libros y tinteros los quatro atributos que les apropian de ... Angel, Matheo, león, Marcos, y Buey, Lucas. Devajo de este rico y estimable sagrario esta el hermoso simulacro de N. S<sup>a</sup>. Con el titulo de Grazia, patrona de esta Santa Iglesia cataxinense, y no faltan conjeturas mui*

---

<sup>55</sup> Sobre esta pieza de plata ver SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: “La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar”. *Anales de la Universidad de Murcia*, v. XXXVII, nº 1-2. Murcia, 1979, pp. 165-166; PÉREZ SÁNCHEZ, M.: “La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos”. *Verdolay*, nº 6. Murcia, 1994, pp. 153-159 y CABELLO VELASCO, R.: “Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia”. *Verdolay*, nº 6. Murcia, 1994, pp. 161-168.

*probables que persuaden ser la misma echura que a el Sabio Rey le dio su padre el Rey Santo quando la restauro del poder mahometano; la bobeda superior esta de hermosa pintura y a trechos azules y dorados follajes guarnecida, sus paredes abrigan en nichos quatro gigantescas estatuas de los quatro hermanos santos de Cartagena, Fulgencio, Florentina, Leandro e Isidoro todos con pastorales baculos por aver sido los tres mitrados y la santa abadesa, como en otro lugar queda citado. Circunda por de dentro de esta Capilla mayor una azul faxa que forma la cornisa que en plateadas letras dize: ASTITIT REGINA ADISTRIS TVIS IN VESTITV DE ALBATO CIRCVNDATA VARIETATE.*

*Al derecho lado del presbiterio, en un sepulcro de piedra, todo dorado guardan dos reyes de armas (bistiendo en sus cotas de malla las de Castilla y Leon) las entrañas del Rey D. Alonso el Sabio que tanto amó a esta ciudad y para perpetuar su cariño mando por su testamento que se enterrasen en la Yglesia maior de Santa Maria de Grazia de Murzia por lo que habiendose sepultado primero en la Iglesia que de esta advocazion ai en el Alcazar, para cumplir exactamente esta su ultima boluntad en tiempo de el Emperador Carlos quinto por su Real Orden a petición de este eclesiastico Cabildo se trasladaron al sitio referido en donde al presente premanezan por cuio motivo goza esta de real Capilla por justicia y Grazia, pero no es razon dexar en el olvido unos disticos latinos que se fixaron en su pedestal pues publicaban del Rey el amor y de Murzia la lealtad; asi dezian*

DVM PRLIO ET PRECIBVS NVTANTES SANCTVS VRBES  
ALLICIT AFFECTANS SCEPTRA TENERE PATRIS  
MURTIA FIDA MANET FIDEI PROPIGNERE TANTI  
HIC LEGATA PII VISCERA REGIS HABET

*Bien buscan el amor grande del Rey y desta ciudad su grande lealtad, es quitarles el alma a nuestro idioma verterlos y asi mejor sera dexarlos, algun posterior nuebo adorno nos los quito de en medio, pero en su lugar pusieron el siguiente rótulo*

AQVI ESTAN LAS ENTRAÑAS DEL REY D. ALONSO  
EL QVAL MVRIENDO EN SEVILLA POR LA GRAN LEAL  
TAD CON QVE ESTA CIVDAD DE MURCIA LE SIVIO EN SVS

## ADVERSIDADES LAS MANDO SEPULTAR EN ELLA.

*Leéanse en una lámina dorada en caracteres góticos; en el nuevo adorno que esperamos quisiera se repitiesen los latinos dísticos. Al siniestro lado del Altar Mayor dieron asiento a las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina su hermana el día dos de febrero de 1594 las quales entraron en esta ciudad por interposición de Su Majestad D. Felipe Segundo y con tal disposición y arte están colocadas que por dentro y fuera de la Capilla se manifiesten luzidas pudiendose a un tiempo celebrar por ambos lados de el altar el divino sacrificio; por la parte interior en campo dorado se gravaron los siguientes versos:*

EX BERZOCANA VISSV DELATA PHILIPPI  
 HIC TVA FVLGENTI BRACHIA IACENT  
 FLORENTINA SOROR NECNON CONDVNTUR ET OSSA  
 HIC TVA: CARTHAGO PATRIA MATER AVE  
 IAM LETARE SACRO REFORV ... SVB PECTORE NATOS  
 MVRTIA QVOS SERVAT RELIGIONES PIA

*Y por el exterior parte otro rotulo dize*

IN HOC LOCO BRACHIA S. FVLGENTII ET  
 FLORENTINE SORORIS COLLVNTUR

*Para salir de esta Capilla Maior se ofreze primero una hermosa, grande y dorada rexa de ierro labrada con curiosa perfezion la qual corona un corpulento crucifixo y en ella a los correspondientes lados fabricados de la misma materia dos espaziosos pulpitos donde se cantan los Evangelios y las Epistolas en las Misas Combentuales por los Beneficiados para esta fin consturidos, por ambos laterales desta Capilla dan franca entrada y salida otras dos puertas doradas de ierro fixas en hermosas portadas de piedra labrada echas a expensas del que fue su Prelado D. Fray Antonio de Trexo año 1623 quien en su obligación y devoción por ser de un mismo abito coloco por de dentro dos echuras doradas de S. Francisco y S. Antonio y por la parte de afuera gravo sus armas y un rotulo que publica lo siguiente:*

ESTA OBRA Y ADORNO DE CAPILLA MAIOR MANDO  
 HAZER A LA COSTA EL SR. FRAY ANTONIO DE  
 TREXO OBPO DESTA SANTA YGLESIA SIENDO

FABRIQUERO EL MAESTRO SEÑOR AGUSTIN DE  
MOSTOLES RAZIONERO. AÑO 1623.

*La distancia que ai de una a otra rexa asta el coro es la mas espaciosa de algunas Yglesias de España, comunicanse entre dos vallas de balaustres de hierro que terminan en la rexa del Coro y esta es correspondiente en todo a la de la Capilla mayor con la distinción de entrarse por esta por dos puertas...”<sup>56</sup>.*

## 1.2.- El Trascoro.

El amplio programa de realizaciones llevadas a cabo por el obispo Trejo en la catedral se completa con el trascoro, concebido como otra capilla mayor adelantada a la propia de la catedral, o sea como otro sancta sanctorum, en este caso dedicado a la Inmaculada Concepción, devoción particularmente enraizada en el prelado.

Trejo fue nombrado obispo de la diócesis de Cartagena con una finalidad claramente definida, ser revestido de la autoridad necesaria para desempeñar la labor encomendada por la Monarquía española en Roma, que no era otra que la de defender el dogma de la Inmaculada ante el pontífice Pablo V<sup>57</sup>. La elección de Trejo no fue algo aleatorio sino que estuvo muy pensada por Felipe III, ya que era hermano de una de las máximas autoridades eclesiásticas en la Corte, el cardenal Gabriel de Trejo, así como por el cargo que dentro de la orden había desempeñado el propio Fray Antonio, como fue el de Vicario General de la Orden franciscana en Asís<sup>58</sup>. Pero, a pesar de los empeños del prelado y de la monarquía española, la

---

<sup>56</sup> Fragmento sacado de un manuscrito de autor desconocido que se conserva en el Archivo Municipal de Murcia y dado a conocer por BELDA NAVARRO, C.: “Notas..., ob. cit., pp. 16 y ss.

<sup>57</sup> MOLINERO, M.R.: “Fray Antonio de Trejo y el movimiento immaculista en la diócesis de Cartagena”. *Archivo Iberoamericano. Estudios Marianos*. 1955, pp. 1.057 y ss., PASCUAL MARTÍNEZ, L.: “La embajada a Roma de Fray Antonio de Trejo obispo de Cartagena”. *Anales de la Universidad de Murcia*. Murcia, 1977, pp. 21 y ss. y LÓPEZ GARCÍA, M.T.: “El auge del dogma de la Inmaculada Concepción auspiciada por el franciscano fray Antonio de Trejo, obispo de Cartagena, y la implicación de Concejo de Murcia, a principios del siglo XVII”. *Actas del Simposium “La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte”*. San Lorenzo del Escorial, 2005, pp. 121-138.

<sup>58</sup> La inclinación a la promoción de obras artísticas del obispo Trejo no surgió en Murcia sino que en los diferentes cargos que ocupó antes de llegar a Murcia fue dando muestras de empeño artístico. Así, cuando ocupó el cargo de Vicario General financió con la ayuda del rey español la *Chiesa Nuova* en Asís, donde tomaría contacto con los artistas y el arte italiano. Este contacto es significativo ya que posteriormente lo traslada a su diócesis y

Santa Sede no aprueba la definición dogmática de la Inmaculada Concepción y habrá que esperar hasta el 8 de diciembre de 1854 para que bajo el pontificado de Pío IX se alcance.

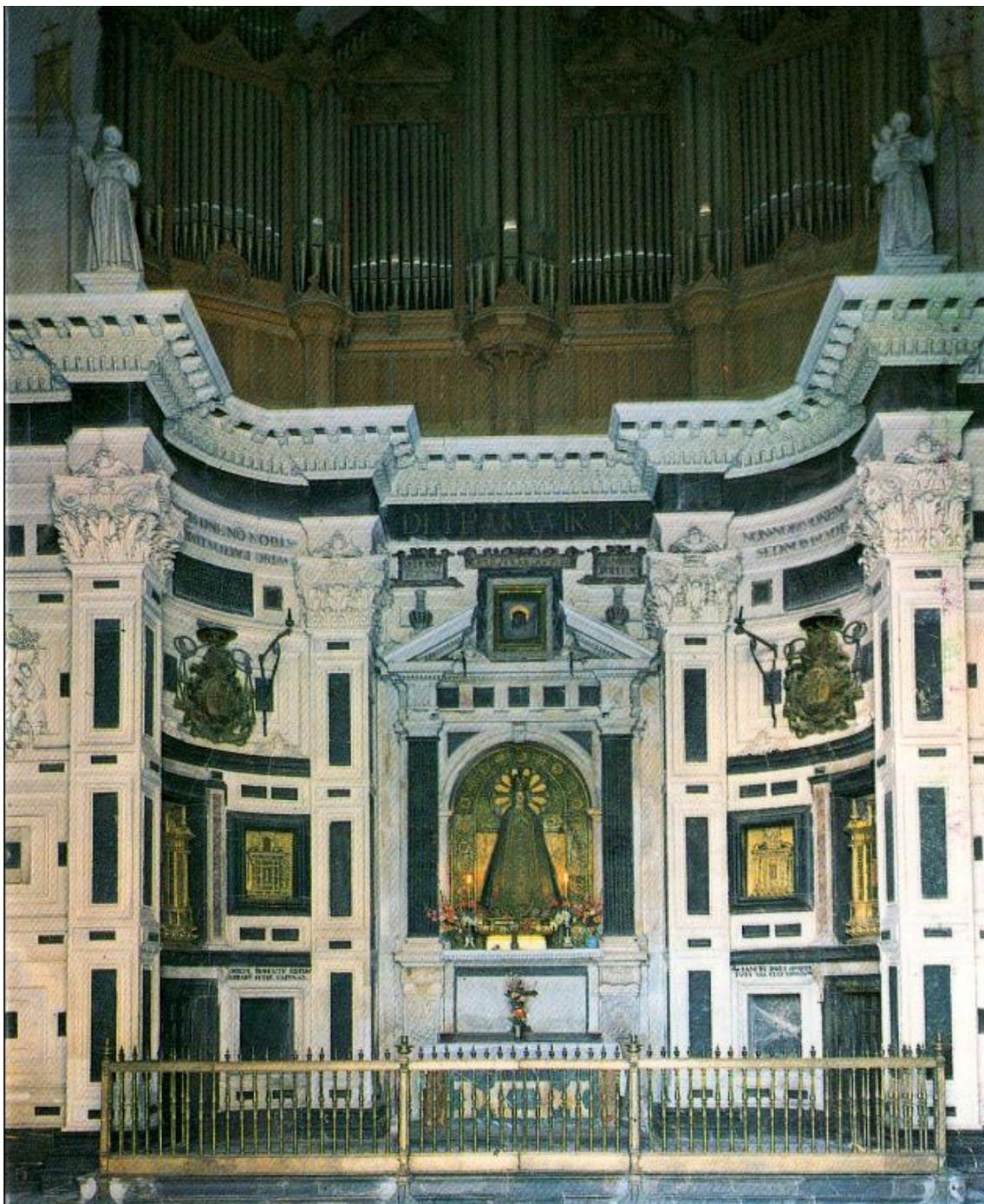


Ilustración 35. Trascoro de la Catedral de Murcia

---

será patente sobre todo en el trascoro que debe servir como panteón familiar, donde las reminiscencias italianas son claramente visibles.

Pese al fracaso ante el Vaticano de la embajada española comandada por el obispo Trejo, su devoción hacia la Inmaculada no va a decrecer sino todo lo contrario, su énfasis inmaculista retorna con fuerzas renovadas y se propone su difusión a pesar de la negativa romana. Así, al reincorporarse a su diócesis, le propone al Cabildo catedralicio una idea ya preconcebida en Roma, como es la construcción de una nueva capilla dedicada a la Purísima, en el lugar del trascoro, que a su vez va a tener la función de panteón familiar de los Trejo<sup>59</sup>, una empresa en la que se implicará verdaderamente el prelado, como la gran obra de su vida, incluso como el gran proyecto planteado en el ejercicio de su cargo episcopal, yendo más allá de impulsar la obra para atender todos los por menores de la misma. Si bien la propuesta del nuevo trascoro es presentada en 1623, no será hasta 1625 cuando puedan dar inicio las obras, una vez firmada la escritura por la cual el obispo compraba el espacio del trascoro y le eran cedidos los enterramientos allí disponibles para su uso, aunque los restos de Antonio de Trejo descansarían allí sólo unos pocos años<sup>60</sup>. Pero de inmediato la empresa del prelado se va a encontrar con el obstáculo ya mencionado, el Cabildo, que se quejaba de que el trascoro excedía lo previsto en un principio con los problemas que ello representaba para la adecuada ventilación e iluminación del coro. Una vez más prosperó la obra del obispo, siendo finalizada en 1627 con la llegada desde Madrid de la imagen que ocupa el nicho central de la construcción<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Esta peculiaridad no es nueva en este momento sino que es frecuente que los prelados dediquen su panteón a su imagen de devoción. Ejemplo de esto es el Sagrario de la Catedral de Toledo o la Capilla de Salizanes en la Catedral de Córdoba, donde las similitudes son mayores al pertenecer a un obispo franciscano como Trejo y al estar dedicada también a la Inmaculada (RIVAS CARMONA, J.: *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia, 1994, p. 123 y 133; RIVAS CARMONA, J.: "El arte franciscano...", ob. cit.).

<sup>60</sup> Sus restos fueron depositados en 1636, pero tras unas obras de cimentación para la construcción del imafronte barroco, fueron trasladados a los pies de la Capilla de Santa Bárbara, que es una capilla de la nave lateral cercana al propio trascoro (SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "La Capilla...", p. 1538).

<sup>61</sup> La obra no ha permanecido inalterada hasta la actualidad sino que ha sido objeto de diversas reformas en distintos períodos, aunque si bien es cierto que estas reformas no han variado la fisonomía esencial propuesta por su promotor. Así, en 1733, debido a los terremotos y por su evidente estado de deterioro se derriban los arcos y las bóvedas ubicadas entre el trascoro y la vieja fachada renacentista aprovechando el inicio de la construcción de la nueva fachada barroca. Pero estas medidas no evitaron que en 1752 se observen grietas en los postes principales del trascoro y se deba llamar al Maestro Mayor de la Catedral de Guadix, Gaspar Gayón, para que realice los reparos necesarios en la obra.

Obviamente, para esta empresa tan cercana en el tiempo a las portadas de la capilla mayor el obispo recurrió a muchas de las personas que se relacionaron con aquellas; hasta el propio fabriquero Juan Agustín de Móstoles siguió actuando<sup>62</sup>. Por supuesto, repetirán en las obras los artistas, como el escultor Cristóbal de Salazar, cuyo estilo se reconoce en los santos franciscanos del remate del trascoro; también el rejero Andrés de Ortigosa, que ya hizo las espléndidas rejas de balaustres de las portadas, ocupándose en este caso de la cerca de metal dorado, que protege el recinto<sup>63</sup>. Sin embargo, la documentación conocida del trascoro en nada menciona a Damián Plá; por el contrario, si lo hace respecto a Miguel de Madariaga, un maestro con el que estuvo asociado el propio Plá, entre otras cosas con varias obras en Caravaca, maestro que figura como principal responsable de la construcción. La ausencia de Plá no deja de llamar la atención y, cuando menos, resulta sospechosa y verdaderamente extraña, pues trabajaba para Trejo y sus portadas en 1623, el año mismo en que comenzó a prepararse el proyecto del trascoro. Esta coincidencia, incluso, invita a sospechar que él pudiera tener algo que ver con la traza de dicho trascoro, lo que parece reforzar la semejanza de la hornacina central y su marco con las referidas portadas, siguiéndose parecido esquema arquitectónico<sup>64</sup>. Desde luego, no habría que descartar esta posibilidad o la de que Plá con Madariaga ayudaran a formar el proyecto, pues ambos colaboraron en delineaciones de arquitectura, como ya había sucedido anteriormente con la iglesia santuario de la Vera Cruz de Caravaca<sup>65</sup>. Precisamente,

---

La última reparación que sufre la obra será a causa del fatídico incendio de 1854, tras el cual se procedió a la limpieza y arreglo de su conjunto.

<sup>62</sup> La relación del obispo Trejo con el fabriquero de la Catedral Juan Agustín de Móstoles que comenzó con las obras llevadas a cabo en la capilla mayor va a continuar en el trascoro. Así, el Cabildo catedralicio nombró a Juan Agustín de Móstoles como intermediario entre éste y el obispo para la venta del espacio del trascoro. Asimismo, se conserva el informe favorable de Móstoles para la construcción del nuevo trascoro (SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: *Las obras...*, ob. cit., p. 64 (A.C.M., Actas Capitulares 1625, nº 13, ff. 155 y 230)).

<sup>63</sup> BELDA NAVARRO, C.: "La obra de rejería de la Catedral de Murcia". *La Catedral de Murcia. VI Centenario*. Murcia, 1994, pp. 251-252.

<sup>64</sup> Diferentes autores hacen referencia a las semejanzas existentes entre la obra en la capilla mayor y el nicho de la capilla de la Inmaculada como es el caso de SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "La Capilla del Trascoro..." ob. cit.; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. y SEGADO BRAVO, P.: "Arquitectura...", ob. cit., p. 304 y RIVAS CARMONA, J.: *Los trascoros de las...*, ob. cit.

<sup>65</sup> Como ya se ha comentado anteriormente, Damián Plá junto a Miguel de Madariaga presentaron un proyecto para el santuario respondiendo a la iniciativa del Duque de

las obligaciones de Plá en la fábrica de este templo quizás puedan justificar su ausencia del trascoro, que así quedó en manos de su compañero y colaborador Miguel de Madariaga, como si se repartieran las tareas que los dos compartían. Al margen de todas esas consideraciones, es tradición en la historiografía murciana atribuir el trascoro al lego trinitario Fray Diego Sánchez de Segura<sup>66</sup>, personaje que gozó de la estima de Trejo y que ejerció la profesión de arquitecto y tallista. Sus obras conocidas son fundamentalmente en madera, como su intervención en la sillería coral de la catedral<sup>67</sup> o el sagrario del altar mayor de 1653<sup>68</sup>, lo que no parece sustentar mucho su autoría del trascoro, aunque no debería desestimarse del todo, dada su amistad con Trejo. Incluso ciertos detalles decorativos, muy emparentados con las labores de talla y carpintería, como por ejemplo las cartelas de las inscripciones existentes sobre la hornacina principal, pudieran seguir autorizando la consideración de Fray Diego Sánchez de Segura. Quizá la solución se encuentre en una conjunción de todos esos artistas tan vinculados al prelado, que consistió en diversas aportaciones por la propia complejidad de la obra, en la que coexiste una arquitectura monumental con el valor del pequeño detalle y con una importancia fundamental de las labores de cantería, incluida la incrustación de mármoles. Por tanto, unos y otros artistas le ayudaron al obispo a configurar sus ideas, pues quizás debe tenerse al propio obispo como algo más que un simple patrocinador e impulsor de la obra.

Desde luego, el trascoro acusa una impronta, muy diferente a todo lo visto en Murcia hasta entonces, que sin duda sólo puede justificarse por la intromisión de Trejo. En él se reúnen aspectos de lo cortesano con evocaciones del arte italiano, todo ello tan identificado con el prelado<sup>69</sup>. En efecto, ya se ha señalado un

---

Uceda para la creación de un templo, acorde con la importancia de la reliquia de la Vera Cruz (SEGADO BRAVO, P.: "El arquitecto carmelita...", ob. cit.).

<sup>66</sup> Sobre la figura del maestro Sánchez de Segura ver CRESPO GARCÍA, J.: "Fray Diego Sánchez de Segura". *Murgetana* n.º 30, Murcia, 1969, pp. 83-110.

<sup>67</sup> En 1638, aparece ya Diego Sánchez realizando la silla episcopal y algunas sillas laterales, así como el candelabro del cirio pascual junta a Juan Bautista Herrera (BELDA, C.: "Escultura...", ob. cit., p. 332). Al año siguiente continua con la obra en el coro junto a Juan Bautista y reclaman el pago de la obra realizada a final de año (ACM, Leg. 524, 23 de diciembre de 1639).

<sup>68</sup> Tras la riada de San Calixto, se tiene que rehacer el sagrario de la capilla mayor de Trejo, y el prelado Martínez Zarzosa le encarga al maestro Sánchez la obra (BAQUERO ALMANSA, A.: Catálogo de los..., ob. cit., p. 88).

<sup>69</sup> RIVAS CARMONA, J. y CABELLO VELASCO, R.: "Los mármoles del Barroco murciano". *Imafronte*, n.º 6-7, Murcia, 1990, p. 136.

parecido con las obras del primer Barroco romano, como las capillas papales en Santa María Maggiore, que por fuerza conocería Trejo en sus estancias y viajes<sup>70</sup>. Los puntos comunes con esas capillas se advierten incluso en la propia articulación de los alzados con una apretada arquitectura de recuadros y nichos, todo ello dominado por un orden gigante de pilastras de ostentosos capiteles, encima de los cuales hay unas cabezas de querubín, detalle que el trascoro comparte con la Capilla Paulina de Flaminio Ponzio. Ciertamente, se advierte cierto interés por aproximarse a la arquitectura italiana del primer Barroco y por encontrar soluciones parecidas, lo que resulta más llamativo aún cuando se consideran las curvaturas que describe el muro del trascoro en su retroceso desde los paramentos extremos hasta el fondo del centro. En verdad, no dejan de ser curiosos esos trazados curvos, que están poniendo esta obra murciana a la altura de los primeros ensayos de estructuras cóncavas en Italia, como podría ser la fachada del Collegio Elvetico diseñada por Francesco María Ricchino en 1627. A pesar del carácter barroco de esa solución cóncava y de su identidad como lo italiano, sobre todo debe entenderse como un recurso necesario para que el trascoro ganase en profundidad. Su proximidad a la puerta principal de la catedral, de sólo un tramo, debió aconsejar retrasar de alguna manera la estructura del ingreso, y así otorgarle mayor reverencia, al tiempo que mejor visión en profundidad, ampliando su perspectiva, un recurso escenográfico que incluso se incrementa con los distintos planos de las pilastras, rematándose con el edículo central, a menor escala, que aún refuerza más el efecto.

Pero si interesante es la estructura del trascoro, los materiales utilizados hacen de esta obra un referente del barroco inicial español. La policromía conseguida por el contraste entre la piedra blanca y los mármoles oscuros es otro aspecto que refuerza el parentesco con las citadas capillas romanas. Gracias a ella le confiere una vistosidad a la obra más propia de un trabajo de orfebrería que de una estructura arquitectónica; así, esos casetones marmóreos encuadrados por la piedra blanca tienen aspecto de piedras engarzadas en una joya, acentuado por el trabajo de labra con un facetado propio de las gemas. Da la sensación de que con este recurso visual se quisiera convertir el trascoro murciano en un magnífico

---

<sup>70</sup> SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "La Capilla del Trascoro... ob. cit., p. 1.541 y RIVAS CARMONA, J.: *Los trascoros de las...*, ob. cit., p. 124.

dosel de la Virgen, a la que está dedicado, realzando así su majestad. Incluso esta sensación de joya se verá reforzada con la balaustrada de escasa altura, no más de un metro, realizada por el rejero de la Catedral Andrés de Ortigosa, que confiere el toque metálico que proporciona el oro o la plata en las piezas de orfebrería<sup>71</sup>. Tan especial estructura y tan rica apariencia sólo tenían el fin de enfatizar el muro tradicional de cierre del coro y de reconvertirlo en una auténtica capilla, casi equivalente y simétrica de la mayor, incluso reproduciendo en su retroceso cóncavo la idea del ábside propio de esa capilla mayor, además de las escalinatas o gradas, que también evocaban lo mismo.

La significación del misterio que Trejo quiere honrar aquí era lo que exigía y por ello pretendió crear un recinto de particular importancia devocional y para manifestar tal valor se pusieron en práctica todos los recursos que se creyeron oportunos, desde los efectos escenográficos hasta los despliegues de riqueza y policromía con esa curiosa imitación o paridad con la joyería. Todo, en suma, a favor de exaltar la advocación y reclama atención sobre ella. Tan importante fue este cometido que todo se supeditó al mismo, incluso la reja que cierra por delante, como si de una verdadera capilla mayor se tratara, se concibe con escasa altura para así no impedir la visión directa de la imagen protagonista, un recurso que entonces comienza a adquirir importancia frente a las elevadas rejas de la Edad Media o el Renacimiento<sup>72</sup>.

El trascoro de la Catedral de Murcia, por tanto, se debe interpretar como algo más que un cerramiento de un coro, incluso más que una simple capilla dedicada a la Inmaculada. La capilla murciana va a completar ese sentido devocional de exaltación de la Inmaculada con el carácter de relicario con la multitud de santos restos que allí se cobijan y también la función de enterramiento, ya que es concebida como el panteón familiar de los Trejo; en fin, el trascoro acabó siendo un recinto que dio respuesta a múltiples funciones y servicios, cosa propia del momento como igualmente manifiesta la Capilla de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo que reúne en los distintos espacios del conjunto el culto

---

<sup>71</sup> Esta similitud entre el trascoro y las piezas de joyería ya ha sido reflejada por SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "La Capilla del Trascoro... ob. cit., pp. 1538 y ss. y RIVAS CARMONA, J.: *Los trascoros de las...*, ob. cit., p. 124.

<sup>72</sup> RIVAS CARMONA, J.: "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las Catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata". *Las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, p. 496.

mariano, el tesoro de reliquias y la tumba episcopal. El hecho de que el obispo eligiera este lugar como su enterramiento denota hasta que punto el trascoro se convirtió en su verdadera empresa personal, identificada totalmente con el promotor. Esta identificación es más intensa de lo que pudiera manifestar esa circunstancia del panteón, incluso la propia elección de la titularidad inmaculista. En efecto, la impronta del prelado queda patente igualmente en la inclusión de los santos franciscanos en el remate. Hoy en día se siguen viendo en los extremos las imágenes pétreas de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua, aunque originariamente se dispusieron asimismo San Buenaventura y San Bernardino de Siena, que en su día ocuparon el sitio que en la actualidad tiene el órgano<sup>73</sup>. Precisamente, al instalarse éste en el siglo XIX se retiraron esas dos últimas esculturas. Pero lo importante es el programa franciscano allí incluido, que en parte repite el de las portadas interiores de la capilla mayor, lo que da a entender el interés del prelado por incluir su familia religiosa en sus propias empresas, que de esta manera se convertían en exaltación de la Orden que fue la suya.

Obviamente, todo este complejo entramado de connotaciones devocionales y funerarias le confiere al trascoro una mayor significación de lo que se advierte a primera vista. Bien es cierto que su ubicación frente a la gran puerta de entrada le otorga un rango especial, a la vez que convierte la obra en el primer referente catedralicio en su interior. Pero si importante es su relación con los elementos exteriores, ya que se convierte en una segunda fachada, no lo es menos la mantenida con los interiores creando un eje bipolar entre la Capilla Mayor y el Trascoro, entre las dos devociones más importantes de la Catedral, Cristo (el Santísimo alojado en el Sagrario de la capilla mayor) y la Virgen (la Inmaculada ocupa el nicho central). Esta idea de bipolaridad pudo ser el resultado de la experiencia romana en la basílica de Santa María Maggiore, la iglesia de los españoles en Roma, donde las capillas del Corpus y de la Madonna del Popolo están enfrentadas en los extremos del transepto; por lo menos, no deja de llamar la atención esa coincidencia, que en realidad es una manifestación característica del mundo devocional contrarreformista, que en el enfrentamiento de esas capillas

---

<sup>73</sup> En la descripción realizada por Villalva y Córcoles a principios del siglo XVIII, hablando del trascoro, dice: "*Coronan a esta capilla insigne cuatro santos de piedra de raro arte, y son San Francisco de Asís, S. Buenaventura, S. Bernardino de Siena y S. Antonio de Padua, con sus estandartes en las manos*" (VILLALVA Y CÓRCOLES, J.: "Pensil...", ob. cit., p. 20).

romanas tiene uno de sus máximos exponentes, pero que igualmente tiene sus ejemplos en la propia España de la época. El contemporáneo trascoro de la Catedral de Sevilla también aparece presidido por una imagen de la Virgen, una pintura de la Virgen de los Remedios del siglo XVI<sup>74</sup>, que igualmente se conjuga con el sagrario de Francisco de Alfaro, dispuesto en el altar mayor de esa catedral desde los años finales del Quinientos.

Es cierto que tal bipolaridad ya estaba establecida en la Catedral de Murcia con el antiguo sagrario que incorporaba el retablo mayor y con la Virgen de las Fiebres que en su día ocupó el trascoro. Pero, ciertamente, esa bipolaridad fue confirmada y potenciada por Trejo a través de sus nuevas realizaciones. Con ello adquirió una nueva dimensión, que vino a acentuar el eje devocional de la catedral a través de esos dos principales hitos y confirma la concepción contrarreformista del templo.

Con la construcción del trascoro finalizan las reformas llevadas a cabo por el obispo Trejo en la catedral de Murcia, a pesar de que su obispado no finalizó hasta su muerte en 1635. Si bien es cierto que en el exiguo periodo de 8 años había renovado la sede murciana adaptándola a las exigencias del nuevo culto y convirtiéndola en ejemplo de catedral contrarreformista. Las reformas llevadas a cabo en la capilla mayor dotándolo de mayor esplendor con las reformas del sagrario, la colocación de los santos y la apertura de las puertas laterales, y la construcción de un espacio dedicado a la Inmaculada y complementado con las numerosas reliquias que adornan sus paredes, hace que las nuevas devociones sobre las que se vertebra la Iglesia Católica, es decir, la devoción al Santísimo, a la Virgen y a los Santos, estén representados como merecen en el templo referente de la diócesis cartagenera.

### **1.3.- El Coro.**

Con las obras de la capilla mayor y las del trascoro también se va a realizar una reforma considerable en el coro, situado entre ambos espacios, motivado precisamente por la realización de la capilla inmaculista.

---

<sup>74</sup> MORALES, A.J.: "La arquitectura en la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII". *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986, pp. 207-215.

La Catedral de Murcia tuvo desde su origen un coro gótico y sillería acorde con su arquitectura<sup>75</sup>. Con el tiempo fue sufriendo modificaciones y añadidos de nuevas sillas. De hecho, en las primeras décadas del siglo XVII se tienen noticias de algunas realizaciones<sup>76</sup>. Pero será, fundamentalmente, con la realización del trascoro de Trejo cuando se lleve a cabo una profunda renovación, como consecuencia de las obras y cambios producidos por aquel. Así, se formó una nueva sillería al gusto romano, que se ejecutó a partir de 1638, encargándose de ella Diego Sánchez y Juan Bautista, maestros arquitectos, y Jerónimo Robledo, escultor<sup>77</sup>. La obra queda concluida a finales del año siguiente<sup>78</sup>. Al desaparecer dicha sillería por sustitución de otra neoclásica y ésta, a su vez, por el incendio de 1851, es imposible saber lo que fue esa obra del siglo XVII, incluso cual fue su verdadero alcance, pues algunos autores se refieren sólo a una realización parcial, restringida al testero, o sea a lo que se modificó más con la obra del trascoro. Pero en la documentación de la época sólo se hace referencia a *“la obra de la sillería que hemos hecho y esta sentada en el choro desta Sta Iglesia”* o a *“las sillas para el adorno del choro”*, sin especificarse si fue una actuación total o parcial sobre la sillería<sup>79</sup>, aunque la descripción que se hace de la sillería por Villalba y Córcoles en el siglo XVIII en nada se advierte la diferenciación de unas partes y otras de la sillería, de elementos antiguos o más modernos, lo que pudiera indicar que el

---

<sup>75</sup> La sillería respondía al siguiente esquema: *“columnillas del grueso de un cañón de fusil. Su doselete gótico como los del Retablo Mayor en el primer cuerpo. Cada silla tenía de ancho una vara y eran muy cómodas. El enrejado o balaustre con que se concluía el dosel era afiligranado, obra muy delicada. Tenía muchos monos, perros y figuras ridículas en los bajos”* (VERA BOTÍ, A.: *La Catedral...*, ob. cit., pp. 124).

<sup>76</sup> Son varias las noticias que hacen alusión a intervenciones en el coro. Así, en 1602, Diego Cano cobra 2.618 maravedíes por dos profetas para las sillas del coro. Cristóbal de Salazar aparece primero junto Diego de Navas trabajando en el coro entre 1603 y 1604, y, posteriormente, en 1621-3, comprando madera para la sillería (BELDA, C.: *“Escultura...”*, ob. cit., pp. 332 y 327-329).

<sup>77</sup> En 1638, aparece ya Diego Sánchez realizando la silla episcopal y algunas sillas laterales, así como el candelabro del cirio pascual junta a Juan Bautista Herrera (BELDA NAVARRO, C.: *“Escultura...”*, ob. cit., p. 332).

<sup>78</sup> La obra es finalizada en 1639 tal y como confirman dos documentos. El primero referente a Jerónimo Robledo, escultor, y su equipo que piden el aguinaldo al Sr. Obispo por su *“puntualidad y cuidado posible”* en la realización de la obra (ACM, Leg. 524, 23 de diciembre de 1639). El segundo tiene como protagonistas a los maestros Diego Sánchez y Juan Bautista que solicitan al obispo el pago del total de la obra (2.100 ducados), así como el pago de las mejoras añadidas en el transcurso de la misma (2.000 reales) referidas a la talla de las sillas (A.C.M., Leg. 524, 23 de diciembre de 1639).

<sup>79</sup> *Ibidem*.

interior del coro formaba un conjunto unitario<sup>80</sup>. Al margen del verdadero alcance de lo realizado entonces puede sospecharse que lo hecho en la sillería no debe desdecir mucho de la obra que se conoce de sus autores. Juan Bautista, lógicamente Estangueta, ofrece un importante elenco de retablos con unas características columnas acanaladas o entorchadas y trazas muy ordenadas<sup>81</sup>. Diego Sánchez de Segura hizo el retablo de los Trinitarios. Desde luego, la producción conocida de estos maestros se ajusta bien “a lo romano” con que se identifica la sillería.

En cuanto a su decoración durante el siglo XVII, cabe reseñar cuatro grandes lienzos donde se representa a los Cuatro Santos de Cartagena realizados en la década de 1660 por el pintor Nicolás de Villacis y encargados por el Cabildo Catedralicio<sup>82</sup>. Ello, ciertamente, es un testimonio más del protagonismo de dichos santos en la catedral y del papel que en la misma se le concedieron con la Contrarreforma, como particular espejo de santidad de la diócesis y, por tanto, adorno clave de un recinto catedralicio fundamental y en diálogo con la capilla mayor.

#### 1.4.- Los Relicarios.

La veneración de los restos de santos y mártires ha sido un asunto muy tenido en cuenta por la Iglesia desde sus orígenes<sup>83</sup>, tanto que el culto a los sagrados restos se convertirá en un factor importante de la doctrina católica, incluso se reafirmará frente a los ataques protestantes. Precisamente, en el

---

<sup>80</sup> Villalva y Córcoles lo describe como “*todo ocupado con dos órdenes de sillas, el uno alto para los capitulares y el bajo para los capellanes y demás ministros. Compónese de cien sillas, con tal arte labradas que excede su curiosidad a lo romano, son muchas las figurillas que las exornan porque sirven de curiosas maravillas para descanso a los que las ocupan. Hay en medio de dicho coro un facistol grande y de extremada labor que sirve para los libros del coro; y mas dentro dos bancos afelpados para descanso y asiento de los que allí asisten en los oficios de capas pluviales. Está por lo alto todo circundado con unas barandillas, de suerte que de un lado a otro puedan cruzar los músicos que las ocupan en los días más solemnes*” (VILLALVA Y CÓRCOLES, J.: “Pensil..., ob. cit., p. 19).

<sup>81</sup> Sobre los Estangueta ver BELDA NAVARRO, C.: “Escultura..., ob. cit., pp. 344-351 y AGÜERA ROS, J.C.: “Sobre el arquitecto Jesuita Francisco Bautista: Su parentesco con los retablistas Estangueta y otras noticias en Murcia”. Oporto, *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*, 1991, pp. 55-77.

<sup>82</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 269.

<sup>83</sup> DÁVILA Y TOLEDO, S.: *De la veneración...*, ob. cit., p. 308, ya se hace eco de esa antigüedad del culto a los cuerpos santos y mártires.

Concilio de Trento se insta a los “*Obispos y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar*” a los fieles que se “*deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar a la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios a los hombres; de suerte que deben ser absolutamente condenados, como antiquísimamente los condenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos*”<sup>84</sup>. Estas directrices provoca el lógico énfasis hacia las reliquias, ya sea por realzar las antiguas que se conservaban en los diferentes templos o por hacer acopio del mayor número de ellas. Esta corriente devocional tuvo su mayor repercusión en la catedral, que como cabeza visible de la diócesis se ve en la obligación de tener el mayor número y más variado de preciados restos, así como de favorecer la devoción de los mismos mediante esplendorosas capillas, magníficos retablos y riquísimos relicarios que magnificaran sus preciadas posesiones.

Son muchos los ejemplos que salpican la geografía española de este tipo de actuaciones desde mediados del siglo XVI, entre los que destacan, por ejemplo, el monumental retablo-relicario de la Capilla de las Reliquias en la Catedral de Santiago de Compostela, realizado por Bernardo de Cabrera entre 1625 y 1630, donde se distribuyen los diferentes relicarios de distintos materiales entre los que destaca el busto-relicario en plata de la cabeza de Santiago Alfeo<sup>85</sup>. Una obra similar se llevó a cabo en la Catedral de Pamplona varios años después, como fue el retablo de las reliquias, que en la actualidad se encuentra en otra ubicación de la catedral, pero en origen destinado a la Capilla Barbazana, formando conjunto con otro similar dedicado a San Agustín y el retablo mayor que presidía dicha capilla<sup>86</sup>. Más audaces fueron las obras llevadas a cabo en Toledo, Oviedo y Cádiz. Así, en la catedral toledana se comienza en 1592 el Ochavo, obra de Vergara el Mozo, que será el inicio y máximo exponente de esta corriente de creación de auténticas cámaras de maravillas<sup>87</sup>. Medio siglo después, en 1659, la catedral de Oviedo, que

---

<sup>84</sup> Sesión XXV del Concilio de Trento celebrada el 3-4 de diciembre de 1563. *Sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes*.

<sup>85</sup> CHAMOSO LLAMAS, M.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. León, 1976, p. 70.

<sup>86</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona, 2003, pp. 198-200.

<sup>87</sup> CHUECA GOITIA, F.: *La Catedral de Toledo*. León, 1975, pp. 88 y ss.

contaba con una de las grandes colecciones de reliquias y de una gran tradición en el culto a las mismas, ve la necesidad de darles el espacio expositivo que se merecían cambiando su ubicación de la antigua Cámara Santa medieval a una esplendorosa capilla donde se reúne la gran colección de reliquias formando parte de un escenario devocional que se completa con un gran tabernáculo destinado a la reliquia más sagrada, el cuerpo de Cristo, todo coronado por la otra gran devoción contrarreformista, la imagen de la Inmaculada<sup>88</sup>. Una obra similar a la toledana se llevó a cabo en Cádiz entre 1663 y 1672, al construirse tras la sacristía la Capilla de las Reliquias de planta elíptica y portada de mármol blanco diseñada por el escultor Juan González y realizada por el maestro genovés Andrea Andreoli<sup>89</sup>.

Esta renovación del culto a las reliquias que se llevó a cabo en las diócesis españolas también se deja sentir en la catedral murciana tanto con la realización de retablos-relicario como con la construcción de una capilla dedicada a las mismas; es más se le va a dar la mayor preeminencia a los restos sagrados, colocándolos incluso en el lugar preferente de la catedral, es decir, la capilla mayor. Precisamente, serán las reliquias que ocupan dicho lugar las primeras en ocupar un lugar destacado dentro del edificio catedralicio, ya que, en 1594, los sagrados restos de San Fulgencio y Santa Florentina, patronos de la diócesis, fueron colocados en un magnífico relicario<sup>90</sup>, que fue cambiado en 1748 tras la donación de una nueva urna de plata, dentro del arcosolio lateral de la capilla mayor, frente al que contenía las entrañas y el corazón de Alfonso X, arcosolio que ya años antes, en 1729, fue arreglado, incorporando un retablo con puertas talladas<sup>91</sup>. Como se refirió anteriormente, dichas reliquias fueron traídas por el obispo Sancho Dávila. La veneración a los restos de dos de los cuatro santos hermanos de Cartagena fue completada años después Fray Antonio de Trexo, que ornó en el primer cuarto del

---

<sup>88</sup> Sobre la capilla de Santa Bárbara o Nueva Cámara Santa de la catedral de Oviedo, así como de la importancia de las reliquias en su construcción ver RAMALLO ASENSIO, G.: "Reactivación del culto a las reliquias en el barroco. La catedral de Oviedo y su Cámara Santa en 1639". *Liño*, nº 11. Oviedo, 2005, pp. 77-89.

<sup>89</sup> PÉREZ DEL CAMPO, L.: *Las Catedrales de Cádiz*. León, 1988, p. 9.

<sup>90</sup> Según algunas descripciones las reliquias venían dentro de un cofre con tarjetas de plata y dentro del mismo otro más pequeño forrado de terciopelo carmesí, con cerraduras de bronce dorado y adornos de galón de oro que a su vez albergaba un tercero de plata (PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Arcas...", ob. cit., p. 198).

<sup>91</sup> El retablo fue realizado, según las cuentas de la fábrica, por el tallista José Ganga, dorado por Juan Marín y pintado por Juan Ruiz (DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 275).

siglo XVII la capilla mayor con cuatro grandes esculturas de los referidos patronos de la diócesis, y con unas inscripciones en el interior de las puertas laterales haciendo alusión a dichos santos, según lo ya indicado. Estas imágenes están íntimamente relacionadas a las reliquias, ya que estas son tomadas como elementos doctrinales igualmente importantes que los sagrados restos tras el Concilio de Trento, no en vano, se aboga que los obispos utilicen, para la enseñanza de la redención, las imágenes, ya que “*se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos*”<sup>92</sup>.

Trexo no se limita a la exaltación de las reliquias ya existentes en la Catedral, ciertamente escasas según las crónicas del momento<sup>93</sup>, sino que durante su estancia en Roma con motivo de la embajada en defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen, se hará con un gran número de reliquias que trae a su diócesis, y que en un principio estaban destinadas a la capilla mayor, más concretamente a unos “encasamientos” sobre las puertas laterales<sup>94</sup>. Pero éstas, a lo postre, no fueron ubicadas allí sino que tras la conclusión del trascoro pasaron a ocupar un lugar preeminente en la Capilla de la Inmaculada, contenidas en unos pequeños retablos-relicario realizados por Juan Bautista Estangueta alrededor de 1626<sup>95</sup>.

A mediados del siglo XVII, la sede murciana ya comenzaba a tener un repertorio importante de reliquias, aunque por entonces va a sobrevenir una terrible desgracia que mermarán considerablemente esta colección. Se trata de la riada de San Calixto, en 1651. Esta inundación afectó gravemente a la Catedral y, sobre todo, a la sacristía donde se conservaban varias de las reliquias que se habían ido reuniendo en los años anteriores. El agua destruyó el ajuar de plata, los

---

<sup>92</sup> Sesión XXV del Concilio de Trento celebrada el 3-4 de diciembre de 1563. *Sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes*.

<sup>93</sup> El obispo Trejo se sorprende ante la carencia de reliquias significativas y por su escaso número que ya venía del siglo anterior, de ahí también su interés por dotar a la catedral de tan preciados restos.

<sup>94</sup> Esta intención queda claramente reflejada en el contrato de dichas puertas donde se especifica que “*por la parte de adentro an de tener un encasamento cada una de ellas donde se pongan relicarios*” (AHPM, Prot. 1233, año 1623, f. 192r.).

<sup>95</sup> Estos relicarios han sido atribuidos a Estangueta por SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: *Las obras...*, ob. cit., p. 114 y ss. y BELDA NAVARRO, C.: “Escultura...”, ob. cit., p. 346.

tejidos, los muebles y los relicarios, salvándose un escaso número, junto a las que se conservaban en la capilla mayor y en el trascoro. Así, que una vez superada la catástrofe se tuvo que iniciar nuevamente la recopilación de reliquias, y para ello aparece la figura de un gran benefactor de la diócesis, el Arzobispo de Toledo, Cardenal Sandoval, que se apiada de la sede murciana y gestiona rápidamente el envío de un fragmento de la Vera Cruz, ya que el Lignum Crucis que había existido en Murcia se perdió en la riada. Así, el 11 de diciembre de 1657 es enviado dicho fragmento en un lujoso estuche relicario de plata y cristal en forma de cruz<sup>96</sup>. Este Lignum Crucis fue introducido en un relicario realizado por el platero murciano Bartolomé de Acha en 1661.

La llegada de tan preciada reliquia propicia la construcción de una capilla relicario en el trasagrario<sup>97</sup>, destinado a ésta y otras reliquias que anteriormente se guardaban en la sacristía, dotando así a la Catedral murciana de un espacio verdaderamente apropiado para la veneración de los sagrados restos. Para ello, se dispuso, en 1658, que se abriese en el trasaltar *“un hueco en la pared, a modo de nicho o Alacena que se puedan poner puertas con cerraduras, queste todo muy adornado y decente para este efecto, y estado perfeccionado, se pondra alli la Santísima Reliquia del Lignum Crucis y juntamente se pongan las demas reliquias que tuviera esta Santa Iglesia haciendo Ynventario de todas ellas, y este todo con el cuidado y veneración que es justo”*<sup>98</sup>. Así, se formó una especie de capilla empotrada en el muro, quizás parecida a lo que todavía hoy puede verse en la sacristía de la Catedral de Orihuela. Sería, por tanto, una sagrada estantería en la que se veneraban, según los inventarios, junto al Lignum Crucis *“un cofre de marfil labrado con figuras con reliquias de distintos mártires, otros dos de madera tallada, uno plateado y otro forrado en raso carmesí, que contenían un hueso del Beato Hibernón y el cuerpo completo de San Severino. Al tipo ostensorio respondían tres relicarios, todos de plata, uno de ellos sobredorado, en los que se mostraban algunos restos de Santa Potenciana, San Sebastián, Santa Inés, San Esteban mártir, San Francisco de Padua, San Cecilio, San Icio y las cenizas de los Santos de Granada”*<sup>99</sup>. De

---

<sup>96</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: “Arcas...”, ob. cit., pp. 201 y ss.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>98</sup> ACM, Acta Capitular de 9 de julio de 1658 (PÉREZ SÁNCHEZ, M.: “Arcas...”, ob. cit., p. 202).

<sup>99</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: “Arcas...”, ob. cit., pp. 202.

esta manera se creó un relicario de gran importancia para la catedral, sumándose al trascoro y a la capilla mayor como lugares exhibidores de relicarios y completando un circuito devocional que reafirmaba el eje de la catedral, empezando en el trascoro, a los pies, continuando con la capilla mayor, para concluir detrás de ésta, en el centro mismo de la girola.

Pero estos relicarios no serán los únicos donde se podrán venerar reliquias, ya que además de la sacristía, que ya había actuado como cámara de las maravillas, el coro albergó alguna reliquia tras su transformación en el siglo XVII, más concretamente un relicario circular sobre la silla episcopal que portaba diferentes reliquias<sup>100</sup>. Asimismo, a principios del siglo XVIII, la marquesa de los Vélez, Doña Mariana Engracia de Toledo y Portugal, en disposición testamentaria, donó a la Catedral el relicario que contiene la leche de la Virgen para ser venerado en la Capilla de San Lucas de su propiedad<sup>101</sup>, por lo que también esa capilla privada se sumó al mencionado circuito devocional. Incluso ésta acabó por adquirir un particular protagonismo en señaladas fechas, como la festividad de la Asunción, cuando esa sagrada leche se licuaba milagrosamente y era venerada de manera especial, exponiéndose a los fieles.

### **1.5.- Las Capillas.**

El programa contrarreformista de la Catedral de Murcia, además de lo llevado a cabo en los espacios fundamentales de la misma, incluyó también la actuación en algunas de sus capillas, incluso se completó en ese tiempo la capilla de Junterón que venía del siglo anterior, añadiéndose la serie de esculturas de Cristóbal de Salazar. Pero, sobre todo, destacan la capilla del Corpus Christi, la capilla de los Vélez y la capilla de San Fernando.

#### *1.5.1.- La capilla del Corpus Christi.*

La capilla dedicada al Santísimo de la Catedral viene a completar el eje espiritual del templo, desde su posición central en la girola, frente al relicario.

Dicha capilla, destinada desde su origen a parroquia donde se desarrollaron las actividades propias de templo con curas de almas, es llamada en la actualidad

---

<sup>100</sup> VILLALVA Y CÓRCOLES, J.: "Pensil...", ob. cit., p. 20.

<sup>101</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Arcas...", ob. cit., pp. 205.

de San Antonio. Su fábrica es de las más antiguas del templo y sufrió modificaciones en los siglos XVI y XVIII, incluyendo la realizada por el arquitecto Jerónimo Quijano que le incorpora una pequeña capilla de forma triangular en un espacio residual que queda entre el cuerpo rectangular de su planta y la colindante capilla radial y que es dedicada a la Anunciación<sup>102</sup>.

La capilla del Corpus, dada su relevancia y significación, es objeto de diversas actuaciones. Así, es adornada a mediados del siglo XVI con un retablo donado por el arcediano de Lorca don Juan de Brondevilla, si bien se retiró en la remodelación de 1836 para colocar otro estructurado como un pórtico con dos columnas jónicas y rematado con las tres esculturas de un Calvario. En el centro de dicho retablo se dispuso el sagrario y tras éste un cuadro de la Santa Cena pintado por don Gregorio Sanz. La decoración de la capilla se completó con dos altares colaterales<sup>103</sup> realizados en 1719 y dedicados. Al *Buen Pastor* con una pintura de Orrente, y el otro a María, en este caso con un cuadro con la *Virgen sentada en una piedra con el Niño Jesús en brazos*<sup>104</sup>.

Además, se sabe que para actualizar la capilla a los programas contrarreformistas fue decorada al fresco, aunque de ello nada se conserva al perderse con el incendio que asoló la Catedral en 1854. Cabe destacar los lunetos que representaban a *Sansón desquijarando al león* y el *Sacrificio de Abraham*, dos temas eminentemente eucarísticos<sup>105</sup>. El encargo de dichos asuntos, al igual que la pintura y el dorado de la fachada de la capilla o la decoración de los muros y bóvedas de la girola<sup>106</sup>, fue realizado por la Cofradía del Santísimo que allí estaba establecida. Las mencionadas pinturas de fachada, muros y bóveda son atribuidas a Villacis, aunque también hay constatación de la intervención del artista Gilarte en detalles ornamentales según establece el profesor Agüera Ros<sup>107</sup>.

Por su función parroquial esta capilla estuvo bien surtida de platería y textiles, según se confirma a finales del siglo XVI con la visita del obispo Sancho Dávila, en 1592, en la cual se inventaría lo siguiente:

<sup>102</sup> VERA BOTÍ, A.: *La Catedral...*, ob. cit., p. 38.

<sup>103</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El Retablo...*, ob. cit., p. 489.

<sup>104</sup> FUENTES Y PONTE, J.: *España Mariana. Provincia de Murcia*. Murcia, 2005, p. 55.

<sup>105</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 268.

<sup>106</sup> Dicha obra de pintura fue llevada a cabo gracias a la colecta de la Cofradía entre sus miembros como está documentada en ACM, Libro I de Acuerdos e inventarios de la Cofradía del Corpus, S. B-356, ff. 65-66.

<sup>107</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 269.

*“Primeramente, quatro calizes de plata con sus patenas. Una portapaz de plata con un crucifijo. Una vestimenta de damasco colorado con cenefa de damasco verde raída, con su recaudo. Una casulla de damasco blanco con terciopelo colorado con su recaudo. Otra casulla de damasco carmesí con cenefa de terciopelo colorado con recaudo. Una casulla de damasco negro con estola y manipulo con pasamano dorado. Mas una alva de lienzo delgado en lugar de la de Ruan, sin faldones. Dos candeleros grandes y dos pequeños, los dos nuevos y los otros viejos e quebrados el uno. Seis pares de corporales con dos palias de lienzo, raídos. Quatro amitos raídos. Diez paños del servicio del altar, raídos. Dos misales romanos, raídos. Dos libros de oficiar los oficios, el uno de papel y el otro de pergamino. Mas una arca para el servicio del altar. Un frontal de guadamacil, viejo. Una tabla de consagración. Una arca grande de pino para los ornamentos. Un atril de madera. Dos cíngulos de hilo, viejos. Un tafetán carmesí con hilo de oro, viejo, para sobre el cáliz. Un frontal de terciopelo negro labrado. Otro frontal de tafetán carmesí con frontaleras de raso carmesí y flocadura verde, raído. Un libro de pergamino para los oficios de Todos Santos. Una alba nueva de lienzo portugués. Seis amitos nuevos de lienzo portugués. Un paño de damasco amarillo, raído, para sobre cáliz con franja de oro. Un cíngulo de filadiz, nuevo. Una bolsa para los corporales de tafetán carmesí, raída”<sup>108</sup>.*

#### 1.5.2.- La capilla de los Vélez.

Si bien es cierto que la actividad artística del siglo XVII por parte del Cabildo catedralicio se va a centrar sobre todo en la arquitectura y la orfebrería, alguna capilla privada se va a decantar por la pintura como instrumento decorativo fundamental. Como ejemplo de esto se puede recurrir al arreglo llevado a cabo en la capilla de los Vélez por su propietario don Pedro Fajardo, que consistió en la realización del gran cuadro que preside el recinto llevando por tema al evangelista San Lucas. Esta obra no ofrece muchas dudas ni en cuanto a su autoría ni al año de realización gracias a la inscripción que hay en el pie del cuadro, dando a Francisco García como artífice y el 1607 como fecha de finalización<sup>109</sup>. La iconografía de la

<sup>108</sup> GARCÍA PÉREZ, F.J.: *Visita del obispo Sancho Dávila a la Catedral de Murcia. Año 1592. Vol. I.* Murcia, 2000, pp. 49-50.

<sup>109</sup> En la inscripción se puede leer lo siguiente: “SIENDO PONTIFICA MAXIMO PAOLO V, REINANDO FELIPE III, POR MANDADO DEL MARQUES D. PEDRO FAXARDO DE REQUESENS

obra muestra al evangelista sentado ante un cuadro de la Virgen con el Niño, mientras tanto, en el ángulo izquierdo, aparece un ángel moliendo los colores en alusión a que San Lucas fue el primer pintor de la Virgen. Obviamente, su realización estaría motivada por el deseo de magnificar al titular de la capilla, al tiempo que la devoción mariana con la reafirmación de la tradición del icono de la Virgen. El tamaño y el aparato del cuadro parece confirmar lo dicho. Desde luego, la pintura con esas características vino a introducir una nueva concepción en la capilla funeraria del gótico final, enfatizado conforme a la Contrarreforma lo devocional y el valor de la imagen sagrada como instrumento de exaltación de la Virgen y de un santo en este caso. Por tanto, fue el elemento clave de la nueva concepción contrarreformista de la capilla.



Ilustración 36. “*San Lucas*” de la Capilla de los Vélez de la Catedral de Murcia

---

*PINTABA ESTE RETABLO FRANCISCO GARCIA SU PINTOR, QUE SE ACABO Y SE SENTO EN 15 DE OCTUBRE DE 1607” (A. VERA BOTÍ, La Catedral de..., ob. cit., p. 177.)*

### 1.5.3.- Capilla de San Fernando.

El rey Fernando III fue canonizado por el papa Clemente X en 1671 y, dos años después, la reina regente Mariana de Austria envió una carta a las distintas diócesis españolas solicitando que se le rindiese el culto adecuado tanto en las catedrales como en los demás templos<sup>110</sup>. Esta nueva devoción va a tener diferentes manifestaciones artísticas, de mayor o menor calado, en dicho templos. Así, mientras que en algunas catedrales se conformarán con una pintura o un busto, como es el caso de la Catedral de Oviedo que coloca una talla del santo en la Capilla Real del Rey Casto<sup>111</sup> o la Catedral de Toledo que encarga una estatua de plata, en otras se le dedicarán retablos e incluso capillas. Catedrales como la de Palencia, Valladolid o Jaén, van a erigir capillas en honor del Rey Santo, incluso la de Jaén decorada con un lienzo de Valdés leal encargado por el Cabildo catedralicio el mismo año de la petición real<sup>112</sup>. Pero será la sede sevillana la que destaque en los loores a la nueva devoción, incorporando el magnífico sarcófago de plata con el cuerpo del Santo en la Capilla Real, delante de la Virgen de los Reyes, ofrenda del mismo San Fernando, sin olvidar la imagen de Pedro Roldán realizada en 1671, que se conserva en la sacristía<sup>113</sup>.

La Real Orden de la reina regente es bien acogida por el cabildo murciano debido a la relación del monarca con dicha diócesis, ya que no hay que olvidar que bajo su reinado se reconquistan las ciudades de Murcia, Lorca y Cartagena y, además, es padre de Alfonso X, cuyas entrañas descansan en la Capilla Mayor de la Catedral por su relación con la ciudad. Debido a este vínculo no es de extrañar que tras la carta real se decidiera dedicar una de las capillas de la catedral al santo rey, eligiéndose para ello una del lado del Evangelio, frente al coro, la antigua capilla de los Calvillos, que venía de 1477 y que hasta entonces estaba bajo la advocación de la Inmaculada. Primero se encargó una escultura de talla policromada para colocarla en dicha capilla. Si bien no se conoce al artífice de la misma, si se sabe que 1676 ya está finalizada y que el Cabildo había satisfecho la cantidad de 2.890

---

<sup>110</sup> VERA BOTÍ, A.: *La Catedral...*, ob. cit., p. 142.

<sup>111</sup> DE CASO, F. y RAMALLO ASENSIO, G.: *La Catedral...*, ob. cit., p. 82.

<sup>112</sup> GALERA ANDREU, P.A.: *La Catedral de Jaén*. León, 1983, p. 31.

<sup>113</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y Esculturas". Sevilla, *La Catedral de Sevilla*, 1986, p. 296.

reales por su realización<sup>114</sup>. Este mismo año se comienza la reforma de la capilla para su nueva función, que trajo consigo una nueva configuración de la misma. Se hizo más profunda que las demás de la catedral utilizando un espacio menor que había detrás<sup>115</sup>, decorando la cornisa con unas cartelas de hojarasca carnosa, propias del llamado estilo auricular o canesco, que confirma que este arreglo se efectuó en esa fecha de 1676<sup>116</sup>. Posteriormente, la capilla se completó con un hermoso retablo barroco, finalizado alrededor de 1718-20<sup>117</sup>. Este retablo se organiza en dos cuerpos con una sola calle, en la hornacina inferior se ubica la escultura de San Fernando como rey y en el piso superior un cuadro de la Inmaculada recordando la antigua advocación de la capilla<sup>118</sup>.



**Ilustración 37. Altar de la Capilla de San Fernando de la Catedral de Murcia**

<sup>114</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 243.

<sup>115</sup> VERA BOTÍ, A.: *La Catedral...*, ob. cit., p. 244.

<sup>116</sup> Esta fecha es corroborada en las Cuentas de fábrica de dicho año donde aparece “*data 8687 rs. von. por los gastos que hizo para imponer y aderezar la capilla en que se ha de colocar la Imagen del Santo Rey D. Fernando en que se incluyen 2.890 rs. von. por dicha imagen de escultura como todo consta de cuenta por menor y memorial firmado de los maestros que hicieron dicha obra*” (ACM, sig. 505, Cuentas de Fábrica, 1659-1682 en VERA BOTÍ, A.: *La Catedral...*, ob. cit., p. 399).

<sup>117</sup> *Ibíd.*

<sup>118</sup> *Ibíd.*

Lógicamente, esta capilla e imagen de San Fernando encajan en la exaltación política-religiosa del momento, específicamente de la monarquía, incluso de la santidad de la misma. Pero tampoco cabe olvidar su significado contrarreformista en cuanto se reconoce el valor de los santos, en concreto San Fernando, mostrado como héroe de santidad, al tiempo que héroe de la Reconquista. En fin, se conjugan ambos aspectos, según lo propio de la idiosincrasia de la época, que conjuntó religión y política.

### **1.6.- La renovación del ajuar litúrgico y un nuevo esplendor del ceremonial: Platería y textiles.**

Aparejadas a las distintas reformas y nuevas construcciones que adaptaban el templo catedralicio a las directrices emanadas desde Trento, también se va a dar una renovación en el ajuar ceremonial, como un aspecto esencial de la dignificación del culto contrarreformista, que en la catedral debía encontrar su más cumplida realización.

Por tanto, desde finales del siglo XVI, la Catedral de Murcia se ve ante la necesidad de la ampliación y engrandecimiento de sus tesoros utilizados en las distintas celebraciones.

La Eucaristía, como uno de los pilares básico de la religión católica, reclamará que todo aquello que se relacione con ella sublimado, dotándolo de riqueza y de una importancia hasta entonces desconocida. La respuesta de Roma ante los ataques de los protestantes sobre la presencia del cuerpo de Cristo en la oblea o su sangre en el vino, es la magnificación de dicho misterio con una mayor solemnidad y boato en cuanto a los objetos utilizados en relación con el mismo. Así, en el siglo XVII se da una gran actividad artística para dotar a los templos de nuevos compones, cálices, ostensorios y demás piezas de plata y oro, así como de casullas, capas pluviales o manteles.

La actividad catedralicia durante esta centuria va a estar encauzada, en buena medida, hacia la renovación del antiguo ajuar de plata, influyendo en ello las distintas desgracias que asolan la ciudad, entre las epidemias de peste y riadas, que lógicamente afectarán al ajuar catedralicio. Esto provoca, que ante la escasez de recursos económicos, el esfuerzo se hiciera en la renovación de las piezas existentes, ya sea por la pérdida de las mismas o por el deterioro sufrido. Así desde

la década de los treinta hasta la de los setenta, las adquisiciones de la catedral serán lámparas, candeleros o hacheros que vendrían a sustituir a los anteriores, que son o bien vendidos o fundidos para realizar los nuevos. Entre estas piezas destacan los candeleros de plata que realizó Juan Bautista de Herrera en 1631 que serán sustituidos a su vez en 1665 por los realizados por el maestro platero de la catedral Bartolomé de Hacha. Ya en 1675 son reemplazados nuevamente por los candeleros del platero toledano Antonio Pérez de Montalto, autor de la custodia del Corpus.

Pero no sólo en las piezas de iluminación se centraron los esfuerzos por dotar el ajuar catedralicio. Coincidiendo con el auge immaculista tras la vuelta del obispo Trejo de su embajada romana y con las obras del nuevo trascoro, la platería se verá incrementada con un precioso portapaz dedicado a dicha advocación, obra del platero Miguel de Enciso en 1630. Este platero fue maestro de la catedral desde la primera década del siglo y ostentará el cargo hasta el año siguiente de la realización de dicho portapaz<sup>119</sup>.

A finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta se van a dar distintas circunstancias que afectarán sobre manera a la fábrica catedralicia, pues es ahora cuando se producen la gran peste de 1648 y las riadas sucesivas de San Calixto, en 1651, y San Severo, en 1653. Estos acontecimientos provocan que se inicie un periodo de crisis económica en el reino de Murcia de la que no se repondrá hasta las últimas décadas de siglo, crisis que afectará sobre manera a todas las iniciativas artísticas, ya sea arquitectura, pintura, escultura o artes decorativas. Es tal la situación que desde 1648 a 1677 sólo se pueden destacar dos obras de platería de cierta importancia, ya que el resto de intervenciones se dirigieron a adecentar, reparar o sustituir obras ya existentes<sup>120</sup>. Así, en 1648, se realiza un lámpara para la capilla de Jesús Nazareno y en 1661, la obra más destacada de este periodo de crisis, el relicario del Lignum Crucis, debido a

---

<sup>119</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: "Algunas reflexiones sobre el valor de la escultura en las custodias portátiles del siglo XVIII en España". *Estudios de platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 433.

<sup>120</sup> En 1651, se arregla la custodia y se la dota de un nuevo pie (PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "La Custodia...", ob. cit., p. 351 y AGÜERA ROS, J.C.: *Platería...*, ob. cit., p. 147). En 1665, el platero Bartolomé de Hacha va a realizar unos nuevos candeleros para sustituir a los realizados por Juan Bautista Herrera años antes (PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "El maestro...", ob. cit., p. 436).

Bartolomé de Hacha, maestro de la catedral<sup>121</sup>, una vez que la astilla de la cruz fue enviada desde Toledo por su Arzobispo, el Cardenal Sandoval, ante la pérdida de la anterior en la riada de San Calixto, y la consecuente necesidad del templo murciano por hacerse nuevamente con otro fragmento.

En la década de los setenta, Murcia comienza a superar la gran crisis atravesada en los años anteriores y en 1678 se va a realizar una obra de platería que marcará el punto de inflexión y anunciará la centuria dorada del reino de Murcia en todos sus aspectos. Esta obra es la Custodia del Corpus realizada por Antonio Pérez de Montalto en uno de los grandes talleres plateros de siempre, Toledo<sup>122</sup>. Este maestro ya había realizado obras para la sede murciana como unos hacheros a principios de la década<sup>123</sup>, unos blandones de plata en 1673<sup>124</sup> y, entre 1675 y 1678, los candeleros que sustituyen a los realizados por Bartolomé de Hacha años antes<sup>125</sup>.

La gran custodia del Corpus de la catedral murciana va a marcar un hito en la platería del siglo XVII y se convirtió en un referente para obras posteriores y tan alejadas en el tiempo como la custodia de la catedral de Almería realizada en el siglo XX<sup>126</sup>. La obra de Montalto viene a completar la exaltación a la Eucaristía que promueve el Concilio de Trento y que fue la gran protagonista de las obras promovidas por los obispos Dávila y Trejo en la Capilla mayor. Si con dichas obras de la puertas laterales y las reformas en el sagrario se consiguió dotar al culto a la Eucaristía de la prestancia necesaria en la catedral, con la magnífica pieza toledana se consigue transportar esta magnificencia del culto en el templo al exterior, y precisamente en la celebración más importante, como es la procesión del Corpus

---

<sup>121</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "El maestro...", ob. cit., p. 436.

<sup>122</sup> Sobre dicha obra ver PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "La Custodia...", ob. cit., pp. 343-362 y PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto para la Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia". *Estudios de platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 503-514.

<sup>123</sup> En 1671, el platero Antonio Pérez de Montalto realiza un par de hacheros para la catedral (PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "La Custodia...", ob. cit., p. 351 y AGÜERA ROS, J.C.: *Platería...*, ob. cit., p. 133)

<sup>124</sup> REVENGA DOMÍNGUEZ, P.: "El platero toledano Antonio Pérez de Montalvo". Madrid, *Homenaje al profesor Hernández Perera*, 199, p. 739 y AGÜERA ROS, J.C.: *Platería...*, ob. cit., p. 133.

<sup>125</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "El maestro...", ob. cit., p. 436.

<sup>126</sup> NADAL INIESTA, J.: "Las custodias catedralicias del siglo XX: un capítulo de platería historicista". *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 554-558.

Christi. La obra de Montalto se completa en 1700 con los cuatro faroles realizados por Enrique Picard que ya había trabajado para la catedral con distintas obras desde 1689<sup>127</sup>.

Estas realizaciones de platería se fueron completado durante toda la centuria con obras textiles que conformaron una gran colección, siendo precisamente en esta centuria según el profesor Pérez Sánchez “cuando se experimente una auténtica renovación con la masiva llegada de ornamentos a través de los cuantiosos encargos que ahora se ordenan, en cuyo menester van a intervenir la casi totalidad de los bordadores asentados por esos años en la ciudad, además de algunas congregaciones religiosas femeninas, tal como delatan las cuentas de estos años”<sup>128</sup>. Así, a los bordadores que venían actuando en la centuria anterior, caso de Diego Díaz o Villalobos y sus descendientes, se les van a unir diversos miembros de la familia García o de los Ávila, como también las monjas de los conventos de agustinas y capuchinas de la ciudad.

Si bien es cierto, que dichos bordadores serán los artífices de la gran mayoría de prendas que vistan las iglesias y a sus celebrantes en la ciudad, el templo donde mejor se puede constatar su obra es la catedral, ya que es donde mejor ha quedado constancia documental de dicha intervención.

Así, entre las aportaciones de dicha centuria que habría que destacar se encuentra una casulla blanca de tela de oro bordada en oro y seda fechada en 1602, un terno morado de brocado con los emblemas del Cabildo bordados en oro de 1604, un terno de tela de plata bordado de flores en sedas de color datado cinco años después y el gran frontal de altar conocido como el de “las Clavellinas” de 1617. Estas piezas son únicamente los ejemplos más representativos de los numerosos ornamentos realizados en dicho periodo, en el que a su vez consta las hechuras de casullas, frontales, capas y dalmáticas, así como pequeños accesorios para la celebración de la Misa como palias, bolsas de corporales o toallas<sup>129</sup>.

Dicho aumento en la producción textil se puede comprobar en los inventarios catedralicios conservados en su archivo, donde se registra entre 1582

---

<sup>127</sup> Entre 1689 y 1709 el platero Enrique Picard realizó varias obras para la catedral de Murcia entre las que destacan cuatro faroles para la custodia procesional en 1700 y un marco de plata en 1707 (CANDEL CRESPO, F.: *Plateros...*, ob. cit., p. 227).

<sup>128</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, p. 51.

<sup>129</sup> Ibidem.

y 1656 un aumento considerable en las diferentes prendas que componían el ajuar textil catedralicio, aumentando exponencialmente los ternos de diferentes colores, y todo ello a pesar de que el inventario de 1656 se realiza cinco años después de la terrible riada de San Calixto y solo tres años tras la de San Severo, con los perjuicios que ambas crecidas, sobre todo la primera, supusieron para dicho ajuar<sup>130</sup>.

Así, que remitiéndome nuevamente al inventario de mediados del siglo XVII y al minucioso estudio realizado del mismo por parte del profesor Pérez Sánchez, se puede observar que en dicho documento se constata la existencia de ocho ternos ricos completos de color blanco que, a tenor de las someras descripciones que se adjuntan, se habían realizado en materiales lujosos e incorporaban bordados en oro y sedas<sup>131</sup>. A ellos se les unen otros ternos de los demás colores litúrgicos como los tres ternos carmesí<sup>132</sup>, diversos de color verde, destacando uno de damasco y otro de brocatel con flecos largos de oro. A los referidos ternos hay que sumar veintidós casullas blanca, tres verdes, treinta y tres dalmáticas blancas, seis rojas, catorce moradas y ocho negras, así como una espectacular variedad y riqueza de capas pluviales, contando treinta rojas, dos verdes y una morada. También hay que citar tres frontales de altar blancos, dos rojos, dos morados, uno verde y otro azul. Del mismo modo hay referido un amplio repertorio de mucetas y paños, además de accesorios menores como trece cubrecálices, treinta portapaces y once bolsas de corporales en su mayoría confeccionados en brocados y telas de oro con abundante presencia de bordados en plata, oro y seda<sup>133</sup>.

---

<sup>130</sup> ACM, Inventario de 1585, s.f. y ACM, Libro 231, *Inventario de la plata y halajas de la Sacristía de esta Santa Iglesia de Cartagena de los años 1656=1674=1690*, s.f.

<sup>131</sup> Los referidos ternos blancos se describen en el inventario como “*un terno de raso bordado con torzales de oro, con cordones de seda blanca e hilo de oro. Un terno de damasco bordado de alcarchofas y flores de matices con cordones de seda y oro y las armas de la iglesia bordadas. Un terno de brocado de tres altos bordado de oro con cordones de oro y seda carmesí. Un terno de lama de plata con bordados de sedas de colores. Un terno de damasco con cenefas de raso bordado con flores de oro. Un terno de damasco con bordados de oro. Un terno de damasco con flores a corazones de seda y oro de diferentes colores*” (PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *La magnificencia...*, ob. cit., p. 52).

<sup>132</sup> En cuanto a los ternos carmesí se describen como “*un terno de damasco con cenefas de terciopelo bordado de oro y capa de lo mismo con pasamanos de oro largos y cenefa bordada con los Santos Apóstoles. Un terno de brocado de oro bordadas las cenefas, faldones y capillo de oro sobre terciopelo. Un terno de damasco con cenefas, faldones y capillo bordados de oro sobre terciopelo con cordones de seda y borlas de oro*” PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *La magnificencia...*, ob. cit., p. 52).

<sup>133</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *La magnificencia...*, ob. cit., pp. 52-54.

El gran aumento experimentado por el ajuar textil catedralicio, al igual que sucedió con el de platería, responde sobre todo a las necesidades impuestas por el concilio trentino en cuanto a la suntuosidad requerida para las celebraciones litúrgicas que ya hemos comentado anteriormente. Asimismo, como se ha visto en el capítulo dedicado a los obispos que ocuparon la silla episcopal de la diócesis de Cartagena desde finales del siglo XVI hasta la llegada del Cardenal Belluga, fueron casi una veintena, entre los que estuvieron de paso en la sede y otros que murieron ocupando la misma. Esto es significativo ya que en dicha centuria era costumbre que a la muerte de un prelado se distribuyeran sus pertenencias, en gran parte objetos suntuarios, entre las sedes que habían ocupado, siendo especialmente generosos con aquella en la que fallecían o que tenía una especial importancia para el prelado. Por tanto, el tesoro catedralicio murciano se va a ver incrementado con los diferentes objetos, entre los que destacan la platería y los textiles, fruto de las donaciones post mortem de dichos obispo, siendo de importancia las regaladas por Fray Antonio de Trejo, así como el obispo Martínez Zarzosa y el obispo Coloma<sup>134</sup>.

Como bien ha quedado constatado gracias al inventario de 1656, el ajuar que contaba la catedral de Murcia al finalizar la primera mitad del siglo XVII era rico, abundante y variado, pero las famosas riadas de San Calixto y San Severo habían provocado grandes daños en dicho ajuar. Es cierto que se contaba con esa gran variedad de piezas, pero muchas de ellas quedaron con graves daños y problemas de humedad, lo que obligó al Cabildo a dirigir sus esfuerzos monetarios a la recuperación de dichas piezas y a la adquisición de nuevas piezas para restituir lo dañado. Pero esta labor se hizo ardua y muy prolongada en el tiempo, ya que precisamente durante el tercer cuarto de este siglo la diócesis pasaba uno de sus momentos económicos más problemáticos y la ciudad de Murcia se veía azotada por las consecuencias de tantas catástrofes y tan seguidas sufridas en las dos décadas precedentes. Las epidemias de peste, las hambrunas y las crecidas del río habían dejado la capital del Segura muy deteriorada y las arcas del Cabildo se veían afectadas gravemente por dicha crisis. Esta situación desesperada, como bien

---

<sup>134</sup> Entre las piezas donadas por el obispo Martínez Zarzosa destaca *“un frontal de altar de damasco blanco con tiras de raso tejido con flores de oro”* y, entre las del Obispo Coloma, destacar otro frontal de altar *“morado de tela de brocado con dos escudos bordados uno de la Santa Iglesia y otro del señor obispo Coloma”* (ACM, Libro 231, *Inventario de la plata y halajas de la Sacristía de esta Santa Iglesia de Cartagena de los años 1656, s.f.*).

reseña el profesor Pérez Sánchez, dio lugar a propuestas tan extrañas como la realizada por el canónigo don Juan Palmero al Cabildo en 1690, quien propone que para remediar la necesidad de ornamentos de altar y de otras cosas para la catedral se suprimieran las limosnas y ayudas económicas con las que dicho Cabildo habitualmente socorría a conventos y personas particulares, y así destinarlo a la adquisición de objetos para el culto divino<sup>135</sup>.

Si dicha proposición se llevó a cabo o no, es una cuestión que no se puede documentar, aunque alguna solución debió encontrar el Cabildo puesto que en el inventario de 1690 si hay testimonio de un aumento de los textiles en comparación con el inventario de mediados de siglo, añadiéndose al ajuar cinco ternos blancos, dos rojos, dos verdes, cinco morados y cinco negros<sup>136</sup>.



Ilustración 38. Custodia procesional de Antonio de Montalto de la Catedral de Murcia

<sup>135</sup> ACM, Acta Capitular de 16 de noviembre de 1690, f. 378v.

<sup>136</sup> ACM, Libro 231, *Inventario de la plata y halajas de la Sacristía de esta Santa Iglesia de Cartagena de los años 1656=1674=1690*, s.f.

A pesar de este incremento, la situación de precariedad también llevó a adoptar otras soluciones para adaptar el ajuar textil a las nuevas exigencias del boato barroco, donde los grandes montajes escenográficos y las grandiosas ambientaciones para las fiestas religiosas requerían números y caros detalles. Así, se optó por la restauración y reconversión de lo existente como, por ejemplo, rehaciendo los ornamentos de altar en casullas, cubrecálices o cálices de credencia. Testimonio de esta reconversión es el caso documentado en 1690, relativo al aprovechamiento de dos doseles antiguos y casi olvidados, que habían sido hallados por el fabriquero de la Catedral don Maximiliano Benítez en la sala de la torre. Estas colgaduras correspondían a un dosel de terciopelo morado y otro de lama amarilla con entretelas de brocado de flores, que tras el correspondiente trabajo de compostura pasaron a ser un terno de color morado y una casulla similar del mismo color, así como un juego completo de dalmáticas para los colegiales<sup>137</sup>.

Otros signos de penuria económica y ahorro, además de la reconversión de piezas antiguas, fue la de prescindir de los materiales y técnicas más costosas, así el bordado, el brocado y el enriquecimiento de los tejidos va a quedar desechado hasta la siguiente centuria. Dichas técnicas van a darse en contadas ocasiones y para piezas de pequeño tamaño y poco costosas como cubrecálices que si podrán estar realizados con telas de oro o brocado labrado. Si bien es cierto, que esto se dará en contadas ocasiones y en su mayoría responden a donaciones particulares más que a iniciativas del Cabildo. Un ejemplo de estas donaciones es el cubrecáliz realizado en raso blanco “*con bordados de flores de seda de matices y encaje de oro y un niño bordado en medio*” regalado por el Don Bernardino García<sup>138</sup>.

Por tanto, serán los tejidos más sencillos y económicos los que pasen a engrosar el ajuar catedralicio, donde el damasco y el tafetán serán los más usados, si bien en alguna ocasión se recurre a la lama de oro. Dicho damasco va a llegar en grandes partidas gracias a la generosidad del arzobispo de Toledo, el Cardenal Sandoval, que las remitirá tras la riada de San Calixto. Así, de los cinco nuevos ternos blancos que se realizan en la segunda mitad de la centuria, tres serán de

---

<sup>137</sup> Dicha reconversión queda reflejada en ACM, Acta Capitular de 11 de julio de 1690, f. 360 (PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *La magnificencia...*, ob. cit., pp. 55-56).

<sup>138</sup> ACM, Libro 231, *Inventario de la plata y halajas de la Sacristía de esta Santa Iglesia de Cartagena de los años 1656=1674=1690*, s.f.

damasco blanco, uno de media lama tejida con esterilla de plata y otro de tafetán doble con galón angosto de oro. Esto también sucede con los ternos de otros colores litúrgicos que serán realizados en tafetán, damasco y lama. Pero la modestia de los materiales utilizados en este periodo se hace más patente en las casullas, dalmáticas o capas pluviales sueltas que se confeccionan en tafetán e incluso felpa<sup>139</sup>.

En resumen, como se ha podido observar la importancia de los ajuares de plata y textiles en las catedrales de la Contrarreforma es algo que queda fuera de toda duda. Y más teniendo en cuenta la significación adquirida con esa concepción tan barroca de la “*obra de arte total*”, donde el marco arquitectónico, la escultura, la pintura, la plata y el textil se hacen uno a la hora de alcanzar el fin principal, que no es otro que el conseguir la magnificencia, esplendor y riqueza requeridas para dar el debido realce al culto. Y, que para alcanzar dicho fin, no se van a escatimar esfuerzos personales o económicos como queda patente, por ejemplo, en la Catedral de Murcia que en un periodo de necesidad como fue último tercio del siglo XVII se aboga por dotar la iglesia del ornato necesario, incluso a costa de restringir el socorro a los pobres<sup>140</sup>.

### **1.7.- Las grandes fiestas catedralicias: el monumento de Jueves Santo y la procesión del Corpus Christi.**

La importancia adquirida por el Santísimo y su adoración tras el Concilio de Trento así como la magnificación de todo lo relacionado con el mismo, encuentran su máxima expresión en las dos grandes fiestas eucarísticas, el Jueves Santo y el Corpus Christi, ambas con particular protagonismo en las catedrales a través del Monumento de Semana Santa y la procesión del Corpus, dado el carácter institucional de dichos templos y el culto por excelencia y más oficial que en ellos se celebra, como exponente su especial posición dentro de cada diócesis está íntimamente relacionada con el peso específico que va adquiriendo el Santísimo y su magnificación en la liturgia católica. Así, a raíz del incremento del culto

---

<sup>139</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *La magnificencia...*, ob. cit., pp. 56-57.

<sup>140</sup> Ante la necesidad de nuevos textiles para la catedral de Murcia a finales del siglo XVII, el arbitrista Rosa Italiano propone que “si la iglesia necesita de su decente ornato, esta necesidad se ha de preferir a el socorro de los pobres” (AMM, *Manuscrito anónimo*, Sig. 8-I-3 (6)).

eucarístico desde el siglo XII se llega hasta un auténtico *monumento* profusamente ornado en tiempos posteriores<sup>141</sup>. Pero el punto de inflexión se producirá, como no, tras el Concilio de Trento, cuando el Santísimo se convierte en la piedra angular de la liturgia y, por tanto, todo aquello relacionado con el mismo se va a sobredimensionar, tal y como sucede con el monumento de Jueves Santo. Así, todo lo realizado en torno a dicho aparato encargado de salvaguardar la Sagrada Forma tras la celebración de la Misa “*In Coena Domini*” adquiere unas características muy especiales motivadas por su particular significación como depósito eucarístico<sup>142</sup>. Dicha instalación no deja de ser la rememoración del sepulcro de Cristo, que al depositar el Santísimo en su interior, se convierte en la auténtica tumba del Hijo de Dios<sup>143</sup>. Una representación ideal con un alto valor litúrgico y que motiva su espacial configuración donde convergen el sentido dramático de la Pasión y el carácter triunfal de la Resurrección.

Si bien es cierto que hay varios estudios referentes a dichos Monumentos en las catedrales españolas<sup>144</sup>, como bien señala el profesor Rivas Carmona, el tema

---

<sup>141</sup> MARTIMORT, A.G.: *La iglesia en oración. Introducción a la liturgia*. Barcelona, 1987, pp. 935-939.

<sup>142</sup> El estudio del significado y desarrollo de estos monumentos de Jueves Santo, así como su importancia en la Historia del Arte español es tratado en RIVAS CARMONA, J.: “La significación de las Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras en las Catedrales: Los monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata”. *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 493-529.

<sup>143</sup> Sobre la evolución del monumento de Jueves Santo en el sentido eucarístico ver TRENDS, M.: *La Eucaristía...*, ob. cit., p. 299; ALEJOS MORÁN, A.: *La Eucaristía en el Arte Valenciano*. Valencia, 1977, p. 324 y KROESEN, J.: *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function*. Lovaina, 2000, pp. 56 y ss.

<sup>144</sup> Algunos de dichos artículos son LLEÓ CAÑAL, V.: “El Monumento de la Catedral de Sevilla, durante el siglo XVI”. *Archivo Hispalense*, nº 180. Sevilla, 1976, pp. 95 y ss.; SANZ, M.J.: “La Semana Santa en la Catedral: aspectos ornamentales (I), (II) y (III)”. *Diario ABC*. Sevilla, 1987; GARCÍA HERNÁNDEZ, J.A.: “Las imágenes escultóricas del Monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689”. *Atrio*, nº1. Sevilla, 1989, pp. 43 y ss.; GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, P.J.: “El monumento de Jueves Santo de la concatedral ferrolana”. *Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, nº. 13. La Coruña, 1997, pp. 525-540; LLAMAS MÁRQUEZ, M.A.: “Fuentes documentales para el estudio del arte efímero religioso el Monumento de Jueves Santo de la Catedral de Córdoba”. *Cuadernos de arte e iconografía*, nº. 21. Madrid, 2002, pp. 31-48; AA.VV.: *Corpus, historia de un presencia*. Toledo, 2003; LOZANO LÓPEZ, J.C. y CALVO RUATA, J.I.: “Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)”. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 19. Zaragoza, 2004, pp. 95-138; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A.: “El esplendor de la liturgia eucarística el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo”. *Estudios de platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 379-400 o DE LA CAMPA CARMONA, R.: “El Monumento de Jueves Santo. El caso de la catedral de Sevilla”. *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el*

todavía está por abordar en toda su extensión y profundidad, aunque lo que se conoce hasta el momento deja entrever la importancia y magnificencia de dichos montajes como grandes creaciones artísticas efímeras de las seos españolas. Dicho carácter efímero, a pesar de que muchos de ellos eran reutilizados año tras año, y su paulatina pérdida de interés ha provocado que sean minusvalorados por los historiadores, incluso su desconocimiento. Pero durante su apogeo, el Monumento de Jueves Santo era objeto de grandes gastos por parte de los Cabildos catedralicios y en su confección participaban muchos artistas de prestigio y valía, los cuales idearon complejos montajes arquitectónicos con tramoyas para crear espectáculos de ilusionismo, donde la pintura y la escultura creaban un amplio programa iconográfico y, la platería y los textiles, los dotaban del esplendor y suntuosidad necesarios.

Dichos monumentos se van a instalar fuera de la Capilla Mayor, ya que el momento de recogimiento y solemnidad de la Semana Santa no debía ser perturbado por dichos montajes, que serán ubicados en capillas adyacentes como la de la Comunión en la Catedral de Valencia o la capilla de San Marcos en Zaragoza, así como en los brazos del crucero como sucede en la Catedral de Burgos donde aprovechan el marco de la Escalera Dorada realizada por Diego de Siloé. Otro de los lugares elegidos eran los trascoros, en este emplazamiento tan significativo, junto a la entrada de la catedral, tal como sucede en Sevilla<sup>145</sup>.

En resumen, los Monumentos de Jueves Santo, año tras año, aparecían dentro del espacio catedralicio y lo transformaban dando una nueva dimensión y protagonismo al Santísimo como muestran los grabados de la época<sup>146</sup>, ensalzan las crónicas o se puede apreciar en las maquetas o partes de los mismos que todavía se conservan en algunos museos catedralicios como los de Cádiz ó Huesca<sup>147</sup>. Algunos de ellos incluso fueron reutilizados con otra finalidad, como es el caso del Monumento de Jueves Santo de la Catedral de Córdoba, que hoy

---

*barroco español: Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*. Sepúlveda, 2008, pp. 484-496.

<sup>145</sup> RIVAS CARMONA, J.: "La significación...", ob. cit., p. 502.

<sup>146</sup> MORALES, A.J.: "Un dibujo del Monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés". Sevilla, *Laboratorio de Arte*, nº 6, 1993, pp. 157-167.

<sup>147</sup> Para el caso de la maqueta de Cádiz ver PÉREZ DEL CAMPO, L.: *Las Catedrales de Cádiz*. León, 1988, pp. 54-55 y para el caso de Huesca ver MORTE GARCÍA, C.: "Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (aportación documental)". *Artigrama*, nº 3. Huesca, 1986, p. 200.

desempeña la labor de retablo mayor en la parroquia del Salvador de Peñarroya-Pueblonuevo<sup>148</sup>.

Al igual que sucede en el resto de las catedrales españolas, el Monumento de Jueves Santo de la Catedral de Murcia también tendrá especial relevancia, si bien es cierto que dicho templo no contó con una sólido montaje al estilo de Sevilla, Córdoba o Zaragoza hasta finales del siglo XVIII, concretamente en 1787, cuando se le encargó al pintor italiano Pablo Sistori la construcción del mismo<sup>149</sup>. Hasta ese momento, y según expone el profesor Pérez Sánchez, la configuración del monumento se realizaba mediante ricos cortinajes, doseles y paños confeccionados en tejidos preciosos y dispuestos a la manera de un gran solio o cama real<sup>150</sup>. Este empleo de cortinajes y paños ricos para la realización de dicho Monumento no es exclusivo de la capital del Segura sino algo común en las seos españolas durante la Edad Media, como grandes escenarios teatrales configurados con una función litúrgica de conmemorar la Resurrección de Cristo. Será ya a partir del siglo XVI cuando estos montajes con ricas colgaduras se comienzan a sustituir por grandes estructuras arquitecturas efímeras habitualmente de planta central y varios cuerpos, siguiendo el modelo de los túmulos realizados para los sepelios de la familia real<sup>151</sup>.

Sobre los cortinajes que componían el Monumento de Jueves Santo en la catedral murciana hay referencias en los inventarios de mediados del siglo XVII, como son cuatro paños de brocado y terciopelo carmesí con adornos de fleco de oro y seda, una cenefa de brocado de una tela y cielo de tafetán tornasolado, lo que da idea de dicho montaje en ese momento. Durante la segunda mitad de la centuria se enriqueció gracias a las donaciones de los Duques de Montalto, antiguos Marqueses de los Vélez, que regalaron a la catedral una "*urna de madera preciosa aforrada en terciopelo carmesí con cabos dorados, y la frontera toda de pedrería engastada en plata*" que, a partir de ese momento, va a presidir el túmulo

---

<sup>148</sup> NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, p. 455.

<sup>149</sup> En referencia a la obra dieciochesca realizada por Sistori ver MOYA GARCÍA, M.L.: *Pablo Sistori, un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1983, pp. 123-127.

<sup>150</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *La magnificencia...*, ob. cit., p. 75.

<sup>151</sup> Un referente para la realización de dichas estructuras de Jueves Santo fue el túmulo funerario realizado en honor al emperador Carlos V. Para saber más sobre dicha construcción ver BONET CORREA, A.: "Túmulos del Emperador Carlos V". Madrid, *Archivo Español de Arte*, nº 129, 1960, pp. 55 y ss.

funerario<sup>152</sup>. A ello, se le suma que en los últimos años de la centuria, el Cabildo acomete la realización de un gran cielo de tafetán de seda entredoble carmesí para cubrir el Monumento, en cuya superficie interior se representó mediante técnica mixta de pintura y sobrepuestos recortados en plata la bóveda celeste presidida por el sol y acompañada de la luna, nubes y estrellas. Dicha obra le fue encargada al pintor local Senén Vila<sup>153</sup>.

Durante el siglo XVIII, se fueron dando diferentes reformas y mejoras hasta que el Cabildo catedralicio acomete la realización de un gran montaje en 1787.

Tratar sobre la festividad del Corpus Christi en Murcia durante el siglo XVII obliga a tener en cuenta los distintos aspectos que engloba como son lo religioso, civil, teatral, musical...; en definitiva, toda una gran riqueza de contenidos, que hicieron de la festividad la celebración más importante y espejo de los esplendores catedralicios y de la ciudad entera.

La celebración del Corpus Christi, al igual que sucedía con otras festividades, se extendía más allá del día de la procesión; de hecho, se prolongaba varias semanas antes y después, incluso en algunas parroquias hasta tres semanas después del día grande, según este calendario:

- Domingo de la Santísima Trinidad.
- Miércoles, víspera del Corpus.
- Jueves, día del *Corpus Christi*.
- Sábado, víspera de la infraoctava.
- Domingo, infraoctava del *Corpus Christi*.
- Miércoles, víspera de la Octava del *Corpus Christi*.
- Jueves, Octava del *Corpus Christi*.

Por tanto, la festividad del Corpus iba más allá del día principal, pues como un gran acontecimiento social requería una serie de preparativos previos minuciosamente planificados por los diferentes responsables. Por ejemplo, una de las figuras con mayor protagonismo en dichos preparativos son los *porteros de sala*, que ejercían la función de bedel o conserje en la sala donde se reunían el

---

<sup>152</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *La magnificencia...*, ob. cit., p. 76.

<sup>153</sup> ACM, Leg. 466, Año 1696, s/f.

concejo municipal. Entre sus funciones estaba la de ser los responsables de gran parte de la intendencia que la festividad del Santísimo contenía, así como la de realizar preparativos menores destinados al buen funcionamiento de las actividades programadas para dicha celebración, como podían ser la de hacer públicas las fiestas, es decir, pregonarlas para que la gente supiera cuál era el programa de fiestas, comprar trompetas y atavales que se tocarán en el procesión, alquilan mulas para transportar y trasladar elementos que aparecen en la procesión, la intendencia de las cuerdas que se usan para atar los toldos del recorrido o cualquier otra cosa ó limpiar y aderezar las calles por donde discurría la procesión, ya que dichas vías debían estar perfectamente allanadas y dispuestas para procesionar, bailar y danzar, así como para que los carros triunfales pudieran ir de un lado a otro de la ciudad donde los cómicos representaran autos o comedias. Un gasto significativo es el relacionado con las ropas que vestirán dichos porteros en la procesión donde desempeñarán la función de maceros que flanquean la custodia y, por tanto, vestían ropas de terciopelo carmesí<sup>154</sup> y portaban grandes mazas de plata labrada<sup>155</sup>. Ricamente vestidos también iban los llamados seises, jóvenes bailarines que danzaban durante el desfile por todo el recorrido<sup>156</sup>.

El recorrido del Corpus se ornaba con grandes toldos y colgaduras conocidas comúnmente como velas y son otro elemento esencial y motivo de importante dispendio, ya que se utilizaban en las calles y plazas por donde pasaba la procesión del Corpus con una doble función, como es la ornamental y la de proteger del sofocante sol de junio a los asistentes a los fastos. Las colgaduras se disponían sobre elementos arquitectónicos y urbanos, como fachadas de las casas o balcones, deberían propiciar un aspecto inusual y novedoso de calles y plazas.

La decoración de la ciudad para la festividad del Corpus se va a completar con tres elementos fundamentales; a saber, los altares, las invenciones y la tarasca.

---

<sup>154</sup> Algunos ejemplos de las importantes inversiones en las indumentarias de los porteros para la procesión quedan recogidos en distintos protocolos notariales como AHPM, Leg. 2404, año 1060, s/f y AHPM, Leg. 2965, año 1608, s/f.

<sup>155</sup> Sobre las mazas de plata del Ayuntamiento de Murcia y su evolución temporal ver SALAS GONZÁLEZ, C.: "Las mazas: una aproximación a su evolución histórica. Las mazas del Ayuntamiento de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 535-543.

<sup>156</sup> Sobre las danzas en la procesión del Corpus Christi y otras celebraciones religiosas del siglo XVII ver MORENO MUÑOZ, M.J.: *La danza teatral en el siglo XVII*. Córdoba, 2010.

Los altares se colocan como ornato a lo largo de todo el recorrido procesional y son distintos artificios fijos de madera. Pero dentro ellos podemos hacer una diferenciación en tres grupos según su naturaleza: altares propiamente dichos, altares donde la representación central y principal es una cruz y altares con invención.

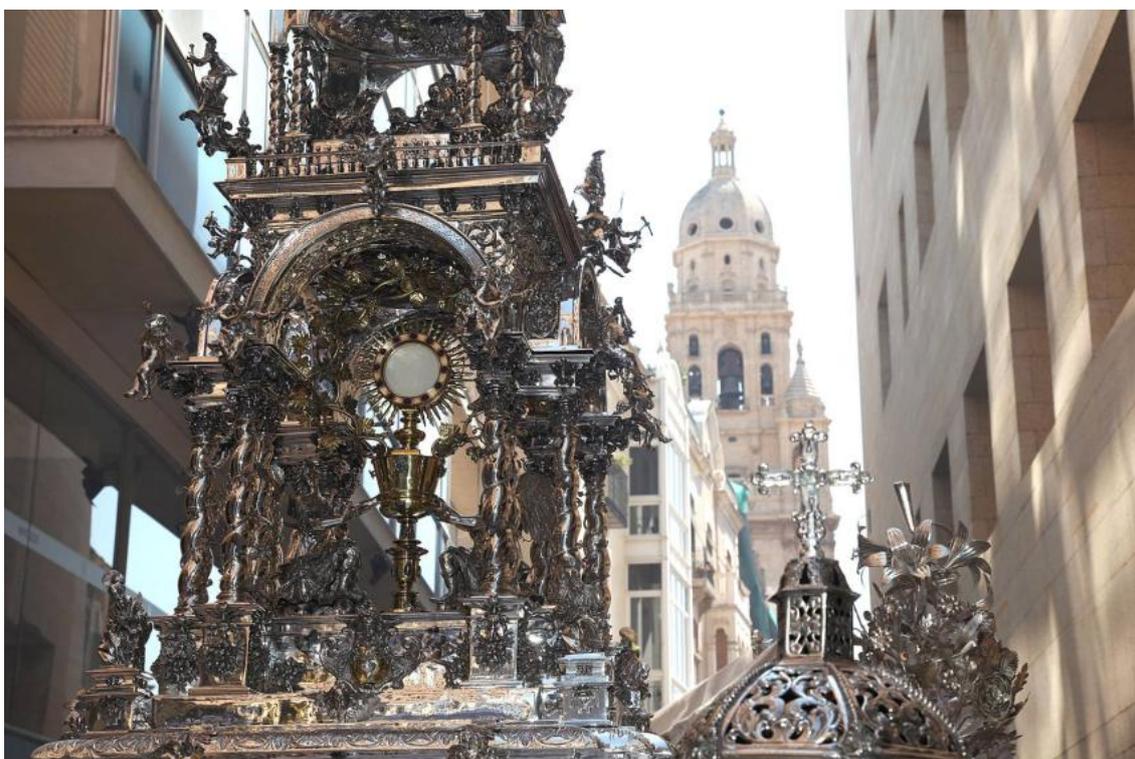


Ilustración 39. Procesión del Corpus Christi de Murcia

Los altares propiamente dichos solían ofrecer representaciones de pasajes bíblicos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, alguna escena que combine la historia y la religión o algún motivo litúrgico. Es un elemento que tenía una doble finalidad, ya que estas escenas pretendían una enseñanza, una catequesis y, a la vez que el espectador tomaba la lección, se deleitara con las figuras y adornos que contenía dicho altar.

Son decenas los altares que con esta temática se realizan todos los años en la ciudad de Murcia como por ejemplo el que realiza Juan de Navidad en 1606, ubicado en la calle Trapería. En una carta dirigida al Corregidor, solicitando más dinero por la realización de dicho altar, se describe como sigue:

*“[...] una ystoria de quando Elías yba huyendo de gressabel y se echó cansado debajo de un árbol y Dios le envió un ángel con pan y bino y más en lo alto un altar adornado de muchas ymágenes y cosas curiosas con el entoldo de la pared de seda y quadros y una fuente en que tube mucho gasto y ocupación [...]”*<sup>157</sup>.

En estas construcciones efímeras también se exponían relicarios con sagrados restos como es el caso del altar realizado por Pedro Yepes, *“toda la frontera de mercaderes con muchos quadros, relicarios y otras cosas muy curiosas para onra de la fiesta del Sanctísimo Sacramento”*.

Los altares con cruz son parecidos a un altar normal, lo único que los diferencia es que contienen como representación principal. Dentro de este tipo de altares realizados a principios del siglo XVII, destaca el promovido por Pedro González, sacristán de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, donde se pone una cruz aderezada con la batalla naval de Lepanto, aunque no se cita con tal denominación sino como la batalla naval de don Juan de Austria, cuya inclusión que más que justificada por su relación con la citada cofradía y su titular<sup>158</sup>. El autor de esta cruz pide que se le dé el premio otorgado cada año al mejor altar del Corpus, alegando su mucho coste y el tiempo invertido y, también, porque es pobre.

La última tipología corresponde a los altares con invenciones, que eran artefactos que representaban una historia, un personaje o un concepto religioso que tenían la posibilidad de hacer algún movimiento u otra curiosidad como echar fuego o alzar las extremidades. Una muestra de estas invenciones la proporciona Juan Ajero, vecino de la ciudad de Murcia, que realizó en la plaza de San Bartolomé dos, *“[...] la una sinificando los siete sacramentos y la otra una figura que a sido San Juan en lapocalesi y en el hice un gran tablado con gradas y gran baldaquino encima de altares y adorno de ymaxenes más y cuadros puestos con mucha curiosidad y más que aderezamos la pared de colgadura de seda [...]”*<sup>159</sup>.

---

<sup>157</sup> AHPM, Leg. 2965, Año 1606, s/f.

<sup>158</sup> AHPM, Leg. 2965, Año 1606, s/f.

<sup>159</sup> AHPM, Leg. 2965, Año 1606, s/f.

Pero las invenciones por ellas mismas también existían, sin ser parte de un altar o estar adornadas por distintos aderezos. Son figuras articuladas o pirotécnicas, así como elementos que decoraban la ciudad en las fiestas del *Corpus Christi*.

En cuanto a la tarasca, que el diccionario de autoridades la define como una “*figura de sierpe que sacan delante de la procesión del Corpus que representa místicamente el vencimiento glorioso de Nuestro Señor Jesucristo por su sagrada muerte*”, fue un elemento sumamente característico del Corpus, como construcción fija en la capital murciana, aunque en otras localidades era un artilugio móvil que recorría el itinerario de la procesión. Es fundamental para entender esta figura relacionarla con el símbolo de la serpiente que desde la historia de Adán y Eva hasta el Apocalipsis de San Juan encarna al mal. Así, para el profesor César Oliva representa la culpa, el demonio que antecede a la exaltación de la Eucaristía. Se trata de una invención articulada con forma de serpiente o reptil semejante y que encima de ella va la figura de una mujer. Este animal grotesco y con vida propia tenía un cortejo que desfilaba a su lado, provocando más ruido y estruendo, por ejemplo la tarasca madrileña del año 1663 iba acompañada de: “*Estos negrillos ha de ir en uno tocando un tamboril y el otro un panderillo para acallar al niño, y el collar deste chiquillo de campanillas y cascabeles*”.

En cuanto a la tarasca murciana, son pocos las referencias a la misma que se pueden encontrar a principios del siglo XVII, aunque si se sabe que se realizaba exclusivamente para un año y se acompañaba de gente disfrazada, al igual que en Madrid<sup>160</sup>. Siendo, de las representaciones del Corpus, la que mayor carácter burlesco tenía, tanto por la figura en sí misma como la gente que la acompañaba, así como un artilugio costoso.

Por el contrario, los gigantes y los carros si formaban parte de la procesión, a diferencia de la tarasca en Murcia. Así, los gigantes eran una parte importante en los gastos de dicha procesión y salían tanto el día del *Corpus Christi* como el día de su octava, precediendo la custodia. Había dos tipos de gigantes dependiendo de sus tamaños, diferenciándose entre gigantes propiamente dichos y pequeños gigantes, con el doble de costoso los primeros. Dichos gigantes, que podían ir caracterizando una circunstancia o un personaje, constituían una de las atracciones del desfile y,

---

<sup>160</sup> AMM, Año 1607, s/f.

por tanto, no se escatimaban dinero ni recursos para conseguir el mayor boato posible y provocar la sorpresa y admiración de los espectadores. Estos iban paseando y bailando al son de instrumentos musicales como dulzainas y tamborines. Con su uso tan continuado requerían un proceso de reparación y adorno previo a la procesión como es pintarlos nuevamente o comprar los ropajes necesarios para ellos<sup>161</sup>.

Los carros también son otro elemento esencial del Corpus y se podían encontrar de dos tipos. Por una parte, están los carros triunfales, que son de grandes dimensiones, muy decorados con pinturas y suelen portar una invención en cartón-piedra o madera donde se hace una representación de una historia bíblica, religiosa, referente al folclore o a la historia de España. Un buen ejemplo de ellos es el carro realizado por Juan Navarro en 1601, con dos figuras alegóricas formando la representación y además un soneto que explicaba el sentido de las mismas<sup>162</sup>. A pesar de su carácter mitológico o antiguo, dichas figuras tienen en este caso un cariz religioso; el cancerbero de tres cabezas guardián del infierno representa precisamente eso, el infierno, el pecado, que es lo que nos lleva al Averno y la sibila no tiene tanto una función profética en la representación, como tenían las sibilas virgilianas, por ejemplo, sino que más bien sería la imagen de la pureza que lleva el pan santo. Es la conquista del bien sobre el mal, el triunfo de la Eucaristía, una metáfora de la fiesta en la que este carro va inserto. En cierta manera se produce una analogía con la tarasca que, como ya se ha citado con anterioridad, era un ser, mitad sierpe, mitad reptil, que representaba el mal, seguido de la custodia en la procesión, representando el triunfo de la Eucaristía, al igual que ese carro financiado por un particular. Ese mismo año de 1601, Sebastián de Mergelina para mayor honra del Santísimo saca un carro con la figura del profeta Daniel<sup>163</sup>. Aunque la historia de Daniel nada tiene que ver en sentido estricto con lo eucarístico, representa sin embargo una atractiva lección religiosa. Una historia del Antiguo Testamento, en la época de los babilonios, y un personaje

---

<sup>161</sup> Ejemplo de estos gastos es el libro de mayordomos de 1611 donde se recogen los pagos al pintor Jerónimo de Espinosa por reparar las cabezas de los gigantes ó la compra de ropajes (AMM, Leg. 2404, Año 1611, s/f.).

<sup>162</sup> AMM, Sig. AC219, Año 1601, f. 53r.

<sup>163</sup> AMM, Sig. AC219, Año 1601, f. 72r.

que se encierra con leones, y es capaz de apaciguarlos rezando y que así no lo ataquen, tienen muchos elementos que a la gente no dejaría de llamar la atención.

Por otro lado, se encuentran los carros de autos, que eran muy altos y adornados con lienzos y cartones y que llevaban a actores representando autos sacramentales en vivo. Este tipo de carros, además de una ornamentación cuidada, debían ser de gran resistencia, ya que tenían que estar preparados para aguantar a los actores, su trabajo y las tramoyas. Sus dimensiones, su peso y su costo eran mayores que los de los carros triunfales<sup>164</sup>.

Un aspecto común de ambos tipos de carros es su profusa ornamentación en consonancia con el resto de elementos que participaban en la fiesta del Corpus, sumándole además, al menos para los carros utilizados para la representación de los autos sacramentales, tramoyas, cortinas ó artilugios para hacer efectos especiales<sup>165</sup>. Este esplendor ornamental en los carros procesionales lo refleja el arquitecto madrileño José de Arroyo en su descripción del cortejo para celebrar la llegada de la reina Doña Mariana de Neoburg, esposa de Carlos II, al puerto del Ferrol en 1690:

*“Orlábase la exterioridad del referido carro con muy vistosas molduras y compartida Arquitectura, adornado de conceptuosa talla y traviesos primores del Arte, repartidos los escudos de los Reynos de España en lugares preeminentes y todo imitado de coral y plata, que hacía una admirable varia Primavera”*<sup>166</sup>.

Otro elemento muy característico de las fiestas del *Corpus Christi* son las danzas, ya que tanto el jueves del Corpus como el día de la octava sus protagonistas precedían a la Sagrada Forma en su itinerario, haciendo paradas en determinados lugares para hacer los bailes. Dichos danzantes iban ataviados con

---

<sup>164</sup> Un ejemplo de la cuantía que se paga por los dichos carros para autos es el desembolso de 1060 reales de vellón que realiza el ayuntamiento en 1611 para el acomodo de dos carros de este tipo (AMM, Sig. AC229, Año 1611, f. 123r.).

<sup>165</sup> RUANO DE LA HAZA, J.M.: “Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro”. *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. Madrid, 1989, p. 85.

<sup>166</sup> ARROYO, J.: *Festejo y loa en el plausible regocijo que tuvo esta corona con la deseada noticia del feliz arribo de la reyna Doña Mariana de Neoburg, al puerto del Ferrol*. Madrid, 1690, p. 17.

vistas vestimentas acorde con el día grande de celebración, que eran financiadas por los distintos gremios de la ciudad; de esta forma, en el desfile cada gremio encabezado por su pendón iba acompañado por danzantes que aumentaban la significación y prestancia de la corporación<sup>167</sup>. Mención aparte merecen las danzas protagonizadas por gitanos, sobre todo a principios del siglo XVII, que se significaban de las anteriores por la diferenciación en los vestidos y su forma de bailar. Estas danzas de gitanos, como son nombradas en los documentos de la época, eran encargadas por el Concejo a un gitano responsable de los danzadores y se hacían tanto el jueves del Corpus como en la octava<sup>168</sup>.

Si un elemento destaca sin ninguna duda por encima de todos, ese era la custodia que portaba la Sagrada Forma y que era el epicentro de la procesión del Corpus Christi. Ya desde el siglo XV, la Catedral de Murcia había contado un arca de plata rematada en un viril dorado de dos piezas, también de plata, y decorado con ocho piedras de colores y perlas<sup>169</sup>, recordando de alguna manera la solución de la catedral del de Ibiza<sup>170</sup>. Esta pieza presidirá el cortejo del Corpus hasta finales del siglo XVI, que con la llegada del obispo contrarreformista Sancho Dávila y la renovación del ajuar catedralicio que protagoniza dicha custodia se convierte en un relicario para alojar un fragmento de la “Mesa de la cena del Señor”<sup>171</sup> y es sustituida por una rica copa de plata dorada y labrada con decoración de esmalte azul para ser usada exclusivamente durante las celebraciones del Corpus. Pero Sancho Dávila quería dotar de mayor esplendor dicho fasto y para ello desea aportar mayor riqueza y esplendor a la pieza principal donde se expone el Santísimo y, por ello, dona unas ricas y aparatosas andas de plata, de más de 105 marcos de peso, configuradas como un templete abierto formado por cuatro columnas estriadas y que se completan con cartelas y cinco “manzanas” del mismo

---

<sup>167</sup> De la participación de los distintos gremios de la ciudad junto a las personalidades de la Iglesia y del Concejo en el desfile hay multitud de testimonios como por ejemplo el acta capitular del Concejo en 1608 donde queda recogida la gratificación de 12 reales de vellón a los gremios de albañiles, carpinteros, cerrajeros, molineros, pelaires, sastres y tundidores por su participación el día del Corpus (AMM, Leg. 2966, Año 1608, f. 276r.)

<sup>168</sup> AMM, Leg. 2965, Año 1606, f. 163r.

<sup>169</sup> ACM, Libro nº 230, Inventario del tesoro de la Catedral de Murcia a 28 de junio de 1586.

<sup>170</sup> TORRES PETERS, F.X.: “La custodia de la Catedral de Santa María de Ibiza”. *Estudios de platería: San Eloy 2010*, Murcia, 2010, pp. 739-755.

<sup>171</sup> ACM, Libro nº 230, f. 24r.-24v. citado en PÉREZ SÁNCHEZ, M.: “La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia. Historia de una obra de platería”. *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, p. 347.

metal, además de veinte campanillas<sup>172</sup>. Sin embargo, esta pieza que ya estaba acorde con la importancia de la diócesis saldrá por las calles de Murcia únicamente durante la primera mitad del siglo XVII, ya que en 1651 con la funesta riada de San Calixto debió quedar seriamente dañada la pieza, ya que a pesar de las dificultades que atravesaba el Cabildo tras la desgraciadas décadas de los cincuenta y sesenta, en los primeros años de la siguiente década se comienza pergeñar la idea de la renovación de la custodia procesional. Para ello se recurre al afamado platero toledano Antonio de Montalto<sup>173</sup> para la realización en 1674 de la nueva custodia de asiento y se fija el Corpus de 1677 como fecha límite para su entrega. La obra fue finalizada en dicho plazo, pero no llegó a Murcia hasta el año siguiente, debido a la epidemia de peste que asolaba la provincia. Con un peso de 472 marcos y 7 onzas, se configura como una torre decreciente de tres cuerpos y cúpula en el remate, elevándose todo ello sobre un trono de madera con unos brazos con incrustaciones de coral y, sobre el mismo cuerpo de madera, cuatro jarrones con cinco azucenas cada uno, todo en plata. El primer cuerpo queda reservado para la Sagrada Forma, que se muestra en un cáliz-ostensorio inserto entre rayos dorados, manifestándose así la doble significación de la Eucaristía, tanto sacrificio como sacramento<sup>174</sup>. El segundo cuerpo es destinado a la escena de la Natividad de la Virgen, como titular del templo catedralicio. El último cuerpo incluye la figura del pelícano, símbolo eucarístico, y los cuatro esculturillas de los santos de Cartagena, patronos de la diócesis, y todo ello coronado con una campanilla<sup>175</sup>. La figura de la Fe ponía el remate.

Para aumentar la teatralidad el día del Corpus, ya en el primer cuarto del siglo XVIII, se va a incorporar una tramoya compuesta por unos ángeles que

---

<sup>172</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "La custodia...", ob. cit., p. 348.

<sup>173</sup> Sobre la figura del platero Antonio Pérez de Montalto ver REVENGA DOMÍNGUEZ, P.: "El platero toledano Antonio Pérez de Montalto". *Homenaje al Profesor Hernández Pereda*. Madrid, 1992, pp. 723-739.

<sup>174</sup> Un claro antecedente de custodia murciana es el proyecto de Herrera Barnuevo para el templete de la capilla de San Isidro de Madrid (RIVAS CARMONA, J.: "Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos". *Estudios de platería: San Eloy 2001*, Murcia, 2001, p. 213).

<sup>175</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto para la custodia del Corpus de la Catedral de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 505.

ocultaban y descubrían el Sacramento tanto en la fiesta como en la octava del Corpus. Dicha obra fue ideada y ejecutada por el maestro carpintero José Galera<sup>176</sup>.

En cuanto al itinerario seguido por la procesión del Corpus Christi, se hacía en una carrera donde se integraban todos los elementos mencionados anteriormente a lo largo de un itinerario fijado previamente, que estaba adornado y dispuesto para que la comitiva pasara por él. Dicho recorrido podía variar de un año para otro; así, por ejemplo, durante el siglo XV, la calle Trapería era el eje principal de dicho desfile a su regreso a la catedral, si bien en 1466 se varía el recorrido y pasa por dicha calle a la ida en su camino hacia San Lorenzo para volver desde Santa Eulalia. Por el contrario, en 1480, la procesión retorna por Trapería nuevamente procedente de San Bartolomé<sup>177</sup>.

En el siglo XVII, el itinerario variará menos que en siglos precedentes, ya que la documentación hace referencia continuamente a las mismas calles y plazas, las cuales que se adornan y donde se instalan las gradas y altares. Por lo tanto, las variaciones de un año a otro del trayecto se realizaría únicamente porque interesaría pasar por una zona determinada, pero sería siempre en un radio de extensión corto respecto al trazado fijado. Dicho esto, por lo general una procesión del Corpus Christi durante el siglo XVII salía siempre de la Iglesia Catedral, en las inmediaciones de ésta se colocaban tablados y gradas para asistir a las representaciones teatrales a la vez que se hacía la procesión, pasaba cercana a la casa de la Corte, después iba a la plaza de San Pedro, luego a la plaza de Santa Catalina, donde se ponían gradas para que asistieran los cabildos a ver las representaciones y danzas, desde esta plaza a la de San Bartolomé y después por la calle Platería hasta llegar a la zona de los cuatro cantones, hoy conocida como cuatro esquinas, y virar por la calle Trapería hacia las inmediaciones de la Catedral otra vez. Hay años en que la procesión llegó a Santa Eulalia o Santo Domingo, donde se colocaron altares o invenciones. Aunque dicha instalación también se producía aunque no pasara la procesión con la finalidad de adornar también estas partes de la ciudad, ya que la ciudad se comporta como un elemento vivo en las fiestas del *Corpus Christi*, los elementos urbanos de la ciudad son el soporte donde se ubicaban una gran cantidad de adornos, elementos festivos y religiosos que

---

<sup>176</sup> VERA BOTÍ, A.: *La Catedral...*, ob. cit., pp. 145-146.

<sup>177</sup> RUBIO GARCÍA, L.: *La procesión del Corpus en el siglo XV en Murcia*. Murcia, 1987, pp. 21-22.

transformaban la urbe, una transformación efímera que sólo se repetía con esa grandeza una vez al año con motivo de dicha festividad.

El itinerario no se realizaba de forma arbitraria sino que responde a unas razones sociales y políticas, ya que se incluyen en dicho recorrido los edificios emblemáticos de las fuerzas vivas de la ciudad, como son la Catedral, símbolo del poder religioso, la casa de la Corte, emblema del poder civil, las calles más comerciales de la ciudad, como muestra de deferencia a los gremios, y también por la Carnicería, la Pescadería y el Contraste de la Seda, símbolos económicos de la ciudad. Este itinerario se mantuvo durante todo el siglo XVII y continuó en el siglo XVIII.

## CAPÍTULO 2: LAS PARROQUIAS.

El Concilio de Trento supuso un cambio profundo en todos los aspectos de la Iglesia ya sean sacramentales, dogmáticos u organizativos. Así, por ejemplo la figura del obispo será dotada de una nueva dignidad eclesiástica con una labor importantísima a la hora de regentar su diócesis. Y una de las funciones más importantes será cuidar de los fieles, y por tanto tendrá que velar por el lugar donde principalmente su vida cristiana, las parroquias.

Las parroquias durante siglos había sido pieza clave de la organización eclesiástica y el instrumento más eficaz para la propaganda religiosa<sup>178</sup>. Este aspecto se verá acentuado tras el Concilio de Trento aumentando su función claramente sacramental, donde la administración de los sacramentos se convierte en el centro de la vida de la Iglesia, y por ello el control sobre la misma será un objetivo principal. El obispo de la diócesis, como máxima autoridad de ella, es el encargado de velar por el cumplimiento de los decretos de Trento y las visitas a los templos de la diócesis se va a convertir en su instrumento clave, al menos esa era la teoría conciliar. Esta práctica de la visita pastoral ya se llevaba a cabo en la Edad Media, como bien indica Cárcel Ortiz o Puig Aleu<sup>179</sup>, pero será tras el Concilio de Trento cuando se impondrá con un carácter de obligatoriedad en todo el orbe cristiano. Así pueden verse ejemplos en Italia<sup>180</sup>, Portugal<sup>181</sup>, España<sup>182</sup> e incluso en

<sup>178</sup> GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Arquitectura, economía e iglesia en el siglo XVI (Murcia y su entorno)*. Madrid, 1987, p. 27.

<sup>179</sup> CÁRCEL ORTÍ, M.M.: "Una visita pastoral del pontificado de San Juan de Ribera en Valencia (1570)". *Revista de Historia Moderna*, nº 8. Valencia, 1980, pp. 71-86; "Las visitas pastorales". *Boletín castellonense de cultura*, 58. Castellón de la Plana, 1982, pp. 713-715; "Los Registros de Visita pastoral: producto de la actividad escritora de la curia episcopal, una visita a la Catedral de Valencia (1396)". *Memoria ecclesiae*, nº 4. Madrid, 1993, pp. 203-222; "Aproximación a un censo de visitas pastorales valencianas". *Memoria ecclesiae*, nº 9. Madrid, 1996, pp. 299-315 o PUIG ALEU, I.: "La concepció de la visita pastoral del bisbe Andreu Bertran a la Diócesi de Girona (1420-1423)". *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, nº 29. Gerona, 1987, pp. 143-157.

<sup>180</sup> Algunos ejemplos de estudios de las visitas pastorales en Italia puede ser TURCHINI, A. y MAZZONE, U.: *Le visite Pastorali*. Bologna, 1985; NUBOLA, C.: *Conoscere per governare. La diocesi di Trento nella visita pastorale di Ludovico Madruzzo (1579-1581)*. Bologna, 1993; *Per una banca dati delle visite pastorali italiane. Le visite della diocesi di Trento (1537-1940)*. Bologna, 1998; NUBOLA, C. y TURCHINI, A.: *Fonti ecclesiastiche per la storia sociale e religiosa d'Europa: XV-XVIII secolo*. Bologna, 1999.

<sup>181</sup> Un ejemplo portugués lo proporcionan CARVALHO J. y PAIVA, P.J.: "A evolução das visitas pastorais da diocese de Coimbra nos seculos XVII e XVIII". *Ler Historia*, nº 15. Lisboa, 1989, pp. 29-41.

los países donde el Protestantismo había triunfado<sup>183</sup>. De hecho, en el propio concilio se ocupará de las distintas funciones de la visita pastoral en la sesión XXIV, defendiéndose en el capítulo III que lleva por título “*Cómo han de hacer los Obispos la visita*”, cuyo contenido es el siguiente:

*“Si los Patriarcas, Primados, Metropolitanos y Obispos no pudiesen visitar por sí mismos, o por su Vicario general, o Visitador en caso de estar legítimamente impedidos, todos los años toda su propia diócesis por su grande extensión; no dejen a lo menos de visitar la mayor parte, de suerte que se complete toda la visita por sí, o por sus Visitadores en dos años. Mas no visiten los Metropolitanos, aun después de haber recorrido enteramente su propia diócesis, las iglesias catedrales, ni las diócesis de sus comprovinciales, a no haber tomado el concilio provincial conocimiento de la causa, y dado su aprobación. Los Arcedianos, Deanes y otros inferiores deban en adelante*

---

<sup>182</sup> Sobre las visitas pastorales en España hay multitud de ejemplos de distintas diócesis como PUEYO COLOMINA, M.P.: “Las visitas pastorales como fuente para el estudio de la religiosidad popular: el nivel de instrucción en la diócesis de Zaragoza a mediados del siglo XVIII”. *1ª Jornada sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón*. Zaragoza, 1984, pp. 621-623; “Las Visitas Pastorales: metodología para su explotación científica”. *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas*, VIII. Zaragoza, 1993, pp. 215-268; POLO RUBIO, J.J.: “La visita pastoral del obispo Pedro Jaime a la Diócesis de Albarracín (1598-1599)”. *Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, nº 77-78. Teruel, 1987, pp. 237-260; RUEDA FERNÁNDEZ, C.: “Los registros parroquiales en Castilla. Notas sobre su implantación, desarrollo y reglamentación en la ciudad y diócesis de Zamora (siglos XVI-XVII)”. *Studia Historica*, VIII. Salamanca, 1990, pp. 7-37; BUESA CONDE, D.J.: “Las capillas de la Iglesia del Pilar según la visita pastoral de 1695”. *Studium. Revista de Humanidades*, nº 4. Teruel, 1997, pp. 63-73; CALDERÓN ALONSO, G.: “La villa de Almonte según una visita pastoral de 1697”. *Estudios sobre Iglesia y sociedad en Andalucía en la edad moderna*. Granada, 1999, pp. 289-302; ROYO MARTÍNEZ, J.: “Estudi de la visita pastoral a Picanya de l’any 1677”. *Estudis i Investigacions de Torrent i Comarca*, nº 12. Torrens, 2000, pp. 193-206; PÉREZ GARCÍA, R.: “Visita pastoral y contrarreforma en la archidiócesis de Sevilla, 1600-1650”. *Historia, Intituciones y Documentos*, nº 27. Sevilla, 2000, pp. 205-233 ó CATALÁN MARTÍNEZ, E.: “Seculares aragoneses después de Trento. La visita pastoral de D. Antonio Chacón a los Valles del Jalón y Jiloca”. *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, nº 76-77, Zaragoza, 2002, pp. 369-397.

Para el caso de la diócesis de Cartagena ver ANDREU ANDREU, A.: *La visita pastoral como “instrumentum laboris” en la “cura animarum” de la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1998 o GARCÍA HOURCADE, J.J. y IRIGOYEN LÓPEZ, A.: “Notas sobre las visitas pastorales en la diócesis de Cartagena (Edad Moderna)”. *Contrastes*, vol. 12. Murcia, 2003, pp. 263-284; GARCÍA HOURCADE, J.J. y IRIGOYEN LÓPEZ, A.: “Las visitas pastorales, una fuente fundamental para la historia de la Iglesia en la Edad Moderna”. *Anuario de Historia de la Iglesia*, XV. Pamplona, 2006, pp. 293-301.

<sup>183</sup> AA.VV.: Sensibilité religieuse et discipline ecclésiastique. Les visites pastorales en territoires protestants (Pays Rhénans, Comté de Montbéliard, Pays de Vaud) XVIe-XVIIIe siècles. Strasbourg, 1975.

*hacer por sí mismos la visita llevando un notario, con consentimiento del Obispo, y sólo en aquellas iglesias en que hasta ahora han tenido legítima costumbre de hacerla. Igualmente los Visitadores que depute el Cabildo, donde este goce del derecho de visita, han de tener primero la aprobación del Obispo; pero no por esto el Obispo, o impedido este, su Visitador, quedarán excluidos de visitar por sí solos las mismas iglesias; y los mismos Arcedianos, u otros inferiores estén obligados a darle cuenta de la visita que hayan hecho, dentro de un mes, y presentarle las deposiciones de los testigos, y todo lo actuado; sin que obsten en contrario costumbre alguna, aunque sea inmemorial, exenciones, ni privilegios, cualesquiera que sean. El objeto principal de todas estas visitas ha de ser introducir la doctrina sana y católica, y expeler las herejías; promover las buenas costumbres y corregir las malas; inflamar al pueblo con exhortaciones y consejos a la religión, paz e inocencia, y arreglar todas las demás cosas en utilidad de los fieles, según la prudencia de los Visitadores, y como proporcionen el lugar, el tiempo y las circunstancias. Y para que esto se logre más cómoda y felizmente, amonesta el santo Concilio a todos y cada uno de los mencionados, a quienes toca la visita, que traten y abracen a todos con amor de padres y celo cristiano; y contentándose por lo mismo con un moderado equipaje y servidumbre, procuren acabar cuanto más presto puedan, aunque con el esmero debido, la visita. Guárdense entre tanto de ser gravosos y molestos a ninguna persona por sus gastos inútiles; ni reciban, así como ninguno de los suyos, cosa alguna con el pretexto de procuración por la visita, aunque sea de los testamentos destinados a usos piadosos, a excepción de lo que se debe de derecho de legados pios; ni reciban bajo cualquiera otro nombre dinero, ni otro don cualquiera que sea, y de cualquier modo que se les ofrezca: sin que obste contra esto costumbre alguna, aunque sea inmemorial; a excepción no obstante de los víveres, que se le han de suministrar con frugalidad y moderación para sí, y los suyos, y sólo con proporción a la necesidad del tiempo, y no más. Quede no obstante a la elección de los que son visitados, si quieren más bien pagar lo que por costumbre antigua pagaban en determinada cantidad de dinero, o suministrar los víveres mencionados; quedando además salvo el derecho de las convenciones antiguas hechas con los monasterios, u otros lugares*

*piadosos, o iglesias no parroquiales, que ha de subsistir en su vigor. Mas en los lugares o provincias donde hay costumbre de que no reciban los Visitadores víveres, dinero, ni otra cosa alguna, sino que todo lo hagan de gracia; obsérvese lo mismo en ellos. Y si alguno, lo que Dios no permita, presumiere tomar algo más en alguno de los casos arriba mencionados; múttese, sin esperanza alguna de perdón, además de la restitución de doble cantidad que deberá hacer dentro de un mes, con otras penas, según la constitución del concilio general de León, que principia: Exigit; así como con otras del sínodo provincial a voluntad de este. Ni presuman los patronos entremeterse en materias pertenecientes a la administración de los Sacramentos, ni se mezclen en la visita de los ornamentos de la iglesia, ni en las rentas de bienes raíces o fábrica, sino en cuanto esto les competa según el establecimiento y fundación: por el contrario los mismos Obispos han de ser los que han de entender en ello, cuidando de que las rentas de las fábricas se inviertan en usos necesarios y útiles a la iglesia, según tuviesen por más conveniente”<sup>184</sup>.*

Pero En España no llegó a cumplirse como se había planteado en un principio; no así en Portugal, donde estas visitas pastorales fueron un instrumento muy útil a la hora de tener un férreo control sobre las correctas creencias del pueblo. Todo ello a pesar de que, en 1564, Felipe II instara a los obispos españoles al cumplimiento de los decretos del concilio tridentino.

En España, son los sínodos diocesanos los encargados de adaptar las disposiciones tridentinas a las necesidades de la diócesis. Así, las visitas pastorales resultantes no estaban tan dirigidas a la labor pastoral y se va más a lo logístico o inventarial, es decir, se prestó más atención a los templos, su estado de conservación, si carecía de los objetos litúrgicos adecuados, su decencia,... y, por el contrario, se dejó poco a poco como algo secundario la correcta enseñanza de la doctrina católica. Asimismo, el obispo no fue la figura encargada de llevar a cabo personalmente estas visitas, excepto en contadas ocasiones de prelados que por su fuerte personalidad si se desplazaban a lo largo y ancho de su diócesis. No obstante, en la gran mayoría de los casos se nombraba la figura del visitador, que

---

<sup>184</sup> Capítulo III del Decreto de Reforma de la Sesión XXIV del Concilio de Trento, de 11 de noviembre de 1563.

era una persona de gran confianza del obispo, encargado de recorrer los distintos templos comprendidos en el obispado y llevar una relación pormenorizada de todo lo que acontecía en dichos templos, así como las medidas que debían tomarse para solucionar las insuficiencias de los mismos o las penas que debían cumplir aquellos que no pusieran remedio a estas carencias.

Una labor fundamental del visitador se refiere a la Eucaristía, su culto y comunión, la consonancia con el espíritu de la Contrarreforma.

La Eucaristía fue uno de los sacramentos que más reforzado salió del concilio tridentino y sobre el que más se discutió en el mismo, y a partir de este momento se va a enarbolar como bandera para la unión del Cristianismo, como ya se dejaba entrever en la sesión XIII del Concilio de Trento donde se dice que *“la sacrosanta Eucaristía, la misma que por otra parte dejó nuestro Salvador en su Iglesia, como símbolo de su unidad y caridad, queriendo que con ella estuviesen todos los cristianos juntos y reunidos entre sí”*. Por tanto, y en virtud de la transubstanciación, es lícito, gracias al canon cuarto, el culto y la veneración del Santísimo expuesto en el tabernáculo, como indica el profesor Rodríguez Gutiérrez de Ceballos<sup>185</sup>. De hecho a partir de la reunión tridentina se considero como el principal de los sacramentos, *“no obstante se halla en él la excelencia y singularidad de que los demás Sacramentos entonces comienzan a tener la eficacia de santificar cuando alguno usa de ellos; más en la Eucaristía existe el mismo autor de la santidad antes de comunicarse”*. En la sesión XXII del concilio, como bien indica el profesor Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, se definió la misa *“no como un mero recuerdo de la cena pascual sino como renovación permanente del sacrificio expiatorio de Jesucristo en la cruz, estatuyendo en los cánones correspondientes su celebración frecuente como el punto culminante del culto cristiano”*<sup>186</sup>.

La respuesta de la Iglesia Católica es de sobra conocida, no sólo se reafirmó en la idea de *“que todos los fieles cristianos hayan de venerar a este santísimo Sacramento”* sino que a partir de este momento se va a llevar a cabo una colosal labor de exaltación de la Eucaristía. Así, la oblea es llevada al lugar principal de la iglesia, el altar mayor, donde el sagrario como custodio de la misma va a ocupar un

---

<sup>185</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Liturgia...”, ob. cit. p. 43.

<sup>186</sup> Ibidem.

sitio preferente en el centro de los retablos o bajo lujosos baldaquinos que los centraban y ensalzaban.

Esta devoción al Santísimo será también uno de los temas principales en los sínodos diocesanos, donde se van a establecer las directrices a seguir en las distintas parroquias de la diócesis. En el caso concreto de la diócesis de Cartagena se cuenta con un testimonio fundamental, como es sínodo celebrado bajo el obispado de D. Jerónimo Manrique de Lara en 1583. En el capítulo dedicado a los sacramentos, con el título "*Del Sacramento de la Eucaristía*", se dice:

*"Mandamos, que en todas las Iglesias parroquiales haya custodia que esté fija en medio del altar en la cual esté el Santísimo Sacramento cerrado con su llave, la cual no dén sino fuere á otro sacerdote y que los curas tengan en dicha Custodia dos formas grandes consagradas con algunas pequeñas, y esté siempre la lámpara encendida. Y para que haya aceite para esto, y cera para acompañar el Santo Sacramento, procurarán que haya en sus parroquias cofradía del Santo Sacramento. Y que el mayordomo de ella todos los domingos y fiestas, en la Misa y cuando se saca el Santo Sacramento, pida limosna, y si la Fábrica tuviere renta, ayude para esto con la cantidad que pareciere á nuestros Visitadores.*

*Los Curas cuando hubieren de llevar el Santo Sacramento de la Eucaristía á algún enfermo, hagan tañer la campana grande el tiempo que les pareciere para que lo entiendan los parroquianos, y vengán á acompañar el Santísimo Sacramento y amonesten muchas veces á sus feligreses que vengán al dicho acompañamiento y los que pudieren con velas encendidas. Y todas las veces que le acompañaren les otorgamos cuarenta días de perdón.*

*Cuando al Cura pareciese que hay gente para salir con el Santísimo Sacramento (estando vestido de sobrepelliz, puesta su estola ó roquete de seda) ponga en el relicario (adonde le hay), y sino en un cáliz una forma grande con las pequeñas que fueren menester para comulgar al enfermo ó enfermos que vá á visitar, y le lleve con toda reverencia, cubierto el cáliz con un paño de seda y con su pálio (donde le hubiere yendo hachas o velas encendidas delante, y una linterna) cuando hiciere áire, y que vaya tañendo la campana delante, para que se entienda que va allí el Cuerpo de Nuestro Señor,*

*y cuando haya vuelto á la Iglesia después de haber declarado los perdones que han ganado los que lo acompañaron habiéndolo adorado, lo pondrá en su custodia, en la cual tendrá una hijuela de lino para limpiarse los dedos, todas las veces que han tocado el Santísimo Sacramento, y esta postrera lavarán los dedos en la pila ó en cáliz, y verterá el agua en la pila.*

*Mandamos a los curas tengan mucho cuidado de visitar y confesar sus enfermos de manera que les puedan administrar el Santísimo Sacramento estando ayunos. Pero si ó hubiere peligro de morir sin recibirlo, si se esperase á que estuviesen ayunos, en tal caso comulgarlos aunque no lo estén.*

*Los Curas den el Santísimo Sacramento de la Eucaristía á los que hubieren de morir justiciados, con parecer de su confesor, y para esto se dirá Misa en la capilla de la cárcel, donde la hubiere.*

*Los clérigos de éste nuestro Obispado, cuando pasaren delante del Santísimo Sacramento, hinquen la rodilla, y habiendo de hacer oración las hinquen ambas, y encontrándolo en la calle cuando se lleva á los enfermos, le acompañen aunque vayan á la Iglesia á hacer sus oficios, salvo si ha de hacer oficio forzoso en que su ausencia hará noble falta. Y queremos que sean habidos por presentes el tiempo en que esto se ocuparen, y á los que se hallaren en la Iglesia desocupados cuando vuelva á la Iglesia, mandamos que vengan á asistir y cantar (el Tantum ergo Sacramentum) entre tanto que se pone en la custodia el Santísimo Sacramento, lo cual cumplan so pena de cien maravedís.*

*En todas las Iglesias parroquiales de nuestro Obispado (donde cómodamente se pueda hacer) se haga monumento el Jueves Santo de cada año, donde se ponga el Santísimo Sacramento con las ceremonias acostumbradas de la Iglesia y se adorne lo más decente que se pueda para reverencia del Santísimo Sacramento y devoción de los fieles. Y para encerrar el Santísimo Sacramento, haya en la Iglesia arca propia para ese efecto, que no sirva de otra cosa, y adonde no la hubiere se haga á costa de la Fábrica. Otro si mandamos so pena de dos ducados, que el Jueves Santo, desde que el Santo Sacramento se encierra, hasta que el Viernes Santo se desencierra, acompañen el monumento los clérigos por sus tercios, de suerte que todo éste*

*tiempo esté acompañado, y donde no hubiere mas que un clérigo, entre él y el sacristán le acompañen por los dichos tercios.*

*Mandamos, que cuando los cursas comulgasen á sus feligreses, les manden venir al altar de dos en dos á recibir el Santísimo Sacramento; á los cuales se les pondrá un paño sobre los pechos cuando lo recibieren, y en ningún caso salgan por la Iglesia á comulgarlos, ni se aparten del altar, ni les manden traer candelas encendidas, y si ellos por su devoción y voluntad las trajeren, se las hagan dejar al tiempo de comulgarles, porque lo hagan con más atención, y ni antes ni después de la comunión se les pida limosna, sino fuere para alumbrar la lámpara y para cera al Santísimo Sacramento.*

*Otro sí mandamos, que cuando se diese el Santísimo Sacramento del Altar, así en la Iglesia como á los enfermos en su casa, no se les dé el lavatorio en los cálices en que se consagra, sino en otro vaso que no esté consagrado; el cual mandamos, que los Curas hagan hacer de plata á costa de la Iglesia, de diferente forma que la de los cálices consagrados, y en ellos no se consagre.*

*Iten mandamos so pena de un ducado á todos los Curas de nuestro Obispado, que de ocho á ocho días renueven el Santísimo Sacramento que está reservado en el sagrario*<sup>187</sup>.

Es tal el celo hacia la Sagrada Forma y su correcta ubicación para dotarla de la debida dignidad, que en los diferentes sínodos se va a dar todo tipo de directrices para la realización correcta del sagrario y su mantenimiento. Así el obispo de Valencia Isidoro Aliaga, en uno de los capítulos de su sínodo titulado “Una forma de del dicho Sagrario o Tabernáculo”, señala:

*“La primera, y la mas ordinaria se poner fixo un Tabernáculo arrimado al retablo del Altar en el medio del, saliendo el dicho Tabernáculo por sobre la mesa del Altar házia la parte donde está el Sacerdote quando celebra.*

*Para donde se huviere de usar de estos Tabernáculos, se advierte los siguiente.*

---

<sup>187</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y CARCÍA HOURCADE, J.J.: *Constituciones...*, ob. cit., pp. 163-166.

*Que la figura de ellos sea cuadrada, ochavada, o la que en buena arquitectura aya de parecer mejor, considerando el puesto donde huviere de estar.*

*Su grandeza a proporción del retablo.*

*Ha de estar muy seguro, y firme.*

*Para esto esté encaxado en el retablo, o en la pared.*

*Ha de estar también labrado, y ajustado por las junturas, que no puedan entrar por ellas gusanos, ni polvo.*

*Ha de estar todo el lo mas bien dorado, o estofado, y pintado que ser pueda.*

*Escusense quanto pudieren molduras y labores, porque recogen polvo y telarañas.*

*En lo alto de el no se ponga Imagen de santo alguno, sino una Cruz.*

*La puerta sea tan grande, que libremente pueda el Sacerdote entrar y sacar la custodia de la sagrada Eucaristía, y vasos de la Comunión derechos, y sin averlos de inclinar.*

*Hagasele muy bien encaxe, y para esto sera bien hazer doblado lo que llaman los oficiales galzer.*

*Tenga muy firmes visagras, y segura cerradura y llave.*

*El hueco, e interior del Tabernáculo, sea tan capaz de la custodia y vasos del santísimo Sacramento, que sin impedir los unos a los otros puedan sacarse, y mudarse de un puesto a otro, como conviniere.*

*No ha de aver por la parte de adentro del Tabernáculo moldura alguna, sino que todo ha de estar listo, y con los menos rincones que ser pueda, para que mas fácilmente, se vea cualquier telaraña, o otra cosa que huviere, y con mas facilidad pueda sacarse de allí al limpiarlo.*

*Dentro del no ha de aver cortinas de seda, tela de oro, brocado, ni de otra cosa por rica que sea, como suelen ponerse; por el gran enbarazo que pueden causar; y por los inconvenientes que se han experimentado, al poner y sacra la custodia y vasos de la sagrada comunión, asiendose las molduras de ellos a las dichas cortinas.*

*También es mayor limpieza al no aver estas cortinas, por que recogen mas polvo, y se descubren menos las inmundicias; y aun de ordinario debaxo de ellas se crian y conservan.*

*Por lo qual la piedra, metal, o madera de que fuere el Tabernáculo, ha de estar desnudo, parejo, e igual.*

*Muy bien bruñido, dorado, o pintado, sin que sea necesario poner cortinas, o otros adornos movibles, como se ha dicho.*

*El suelo y pavimento del dicho Tabernáculo, ha de estar tan levantado, que abiertas las puertas para tener patente el Santísimo Sacramento, se vea la custodia de toda la Iglesia.*

*Todo el dicho pavimento ha de estar muy llano, igual, y parejo, dorado también y bruñido como lo demas.*

*Ha de estar este pavimento mas alto que el batidor baxo de la puerta del Tabernáculo, para que quando se limpie pueda fácilmente sacarse por la misma puerta todo el polvo, o inmundicia que huviere, sin impedimento alguno, y sin quedar nada. Porque si el dicho batidor, o bastimento, o otra cosa, se levanta más que el suelo del dicho Tabernáculo, topará allí la inmundicia que se huviere recogido, y sera imposible sacarse toda”<sup>188</sup>.*

Por todo ello, la Iglesia también se va a preocupar de que se cumplan los cánones promulgados en el Concilio de Trento referentes a la Eucaristía y sobre todo uno para el que eran tan útiles las parroquias, que no es otro que el de “*que todos y cada uno de los fieles cristianos de ambos sexos, cuando hayan llegado al completo uso de la razón, están obligados a comulgar todos los años, a lo menos en Pascua florida, según el precepto de nuestra santa madre la Iglesia*”, bajo pena de excomunión. Para llevar un control del cumplimiento por parte de los parroquianos de este precepto se utilizarán los libros de comunión revisados por el visitador y donde queda reflejado el día en el que cada fiel ha cumplido con su obligación de tomar el Cuerpo de Cristo. Esta medida de obligatoriedad de comulgar propicio algunos cambios en los templos, ya que para facilitar

---

<sup>188</sup> PINGARRON SECO, F.: *Las Advertencias para los edificios y fábricas de los templos del Sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631*. Valencia, 1995, pp. 65-67.

cumplimiento del precepto se edificaron nuevas capillas dedicadas a la comunión o al menos se adaptaron capillas ya existentes.

Los libros de comunión, al igual que los de bautismo o de defunción, van a cumplir una labor también muy importante para la Iglesia en cuanto al control de los fieles. Dicho control es algo vital para el correcto funcionamiento de las parroquias y por ende de la diócesis, incluso ese registro exhaustivo de los feligreses con los que cuenta la parroquia, facilitará fiscalizar correctamente las rentas y diezmos a los que tiene derecho la misma. La revisión de estos libros fue una de las labores de los visitadores para conocer el estado de la parroquia y así realizar un informe detallado para el obispo.

La parroquia fue uno de los pilares básicos en los que se apoya la Iglesia tras el concilio trentino para dar el impulso necesario a las reformas aprobadas, y que van a conformar el catolicismo reformado. La labor parroquial será pieza clave para propagar la nueva Iglesia, las nuevas devociones, las reformas litúrgicas,... a la vez que se convierte en un vigilante de la correcta aplicación de estas nuevas normas y de que la devoción sea llevada bajo las directrices marcadas. Para llevar a cabo esta función, la parroquia se tiene que valer de una de sus armas más valiosas; a saber, la cercanía a los fieles. El templo parroquial era centro neurálgico de la vida religiosa cotidiana, es decir, el lugar donde domingo tras domingo se reunían los vecinos del barrio o del pueblo, ya que las catedrales y grandes templos eran más el lugar para las celebraciones especiales. Los párrocos tenían la importante labor de adoctrinar correctamente a sus fieles, de ahí que en Trento se tomara muy en serio la formación teológica y conocimiento de las escrituras por parte de éstos. De tal modo que en la sesión XXIII se trató que era necesario para ser ordenado sacerdote diciendo que serán dignos de tal honor *“los que se hayan portado con probidad y fidelidad en los ministerios que antes han ejercido, y son promovidos al orden del sacerdocio, han de tener testimonios favorables de su conducta, y sean no sólo los que han servido de diáconos un año entero, por lo menos, a no ser que el Obispo por la utilidad o necesidad de la iglesia dispusiese otra cosa, sino los que también se hallen ser idóneos, precediendo diligente examen, para administrar los Sacramentos, y para enseñar al pueblo lo que es necesario que todos sepan para su salvación; y además de esto, se distingan tanto por su piedad y pureza de costumbres, que se puedan esperar de ellos ejemplos sobresalientes de buena conducta, y*

*saludables consejos de buena vida. Cuide también el Obispo que los sacerdotes celebren misa a lo menos en los domingos, y días solemnes; y si tuvieren cura de almas, con tanta frecuencia, cuanta fuere menester para desempeñar su obligación. Respecto de los promovidos per saltum, pueda dispensar el Obispo con causa legítima, si no hubieren ejercido sus funciones”.*

Así, el templo parroquial se convirtió en el centro de reunión donde se adoctrinaba a los fieles y se daba una correcta interpretación de las escrituras como lo promulgaba la Iglesia romana. También va a ser el lugar idóneo para las nuevas devociones, para las señaladas por Trento como las banderas del cristianismo, es decir, a Cristo, sobre todo en dos aspectos muy concretos, por una parte la Pasión, gracias a las cofradías penitenciales, y por otra parte, Cristo en la Sagrada Forma y todo lo que ello representa, y también a la Virgen en sus diversas advocaciones. Asimismo las parroquias cumplirán un gran papel en cuanto al culto de los Santos. Unas veces tendrán un carácter más universal, como serán los grandes defensores de la Iglesia (Santa Teresa, Santo Tomás, San Carlo Borromeo,...); en cambio, en otras serán de carácter más local y relacionadas con el país (San Fernando en el caso de España), con la diócesis (San Fulgencio, San Isidoro, San Leandro y Santa Florentina en el caso de la diócesis de Cartagena) o con la ciudad (por ejemplo, el Beato Hibernón en Murcia).

Toda esta actividad religiosa, reforma espiritual y exaltación devocional provoca que las parroquias herederas de la vieja Iglesia, de la Iglesia medieval, se vean abocadas a reformas de distinta índole para adaptarse a la nueva Iglesia triunfante, que afronta una nueva época y necesita un cambio profundo. Dependiendo de las posibilidades económicas de la diócesis, de la ciudad y de las parroquias se van a llevar a cabo distintas soluciones. Así, cuando la diócesis y sus parroquias contaban con los recursos suficientes se afrontarán cambios profundos en todos los aspectos artísticos: es decir, nuevos espacios arquitectónicos y embelleciendo de los ya existentes, encargos de pintura y escultura a grandes artistas para renovar obras anteriores y acopio de nuevos textiles, así como enriquecimiento del tesoro. Incluso se erigen nuevos templos o se renuevan los anteriores con ambiciosos programas de construcción.

Por el contrario, en diócesis afectadas por la crisis y los consecuentes problemas económicos, donde las parroquias no podían valerse con sus rentas, las

reformas se tuvieron que limitar a aspectos muy concretos en la arquitectura y a dotarse las obras suntuarias imprescindibles para el culto. Este segundo caso es el de la diócesis murciana. Si bien el siglo XVII comienza con una pujanza económica que permite acometer diferentes obras en la catedral y en distintas parroquias, en el segundo tercio del siglo sobrevino una gran crisis a causa de las epidemias de peste y de las dos riadas, la de San Calixto y San Severo. Estas riadas no sólo provocaron problemas en la agricultura, base de la economía murciana, sino que arrasaron la ciudad en su mayor parte dejando muy deteriorados muchos de sus templos. El poco dinero que se va a ir reuniendo tendrá ser destinado a la rehabilitación de los templos más que a la adaptación artística que demandaba la nueva Iglesia. Y para completar el vacío artístico de la centuria del seiscientos, la gran pujanza económica de la ciudad en los últimos años de este siglo y sobre todo, en el siglo XVIII hará que en este tiempo las parroquias se remodelen por completo, tanto por dentro como por fuera, enmascarando la obra de la centuria precedente.

La situación ideal para configurar un templo que se adaptara a las necesidades de la nueva Iglesia es la de realizar un edificio nuevo, una construcción desde sus cimientos para así poder aplicar las directrices de la reunión trentina. Desde la finalización del concilio se fueron sucediendo los escritos de eclesiásticos, así como de artistas que asumieron rápidamente las nuevas necesidades. Carlo Borromeo en su libro *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae (Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos)* (1577) confecciona un tratado de cómo debe realizarse los nuevos templos, que va a servir de piedra angular para los distintas normas y disposiciones que surgen en las diferentes diócesis y sus sínodos para regular la construcción de iglesias, así como la decoración interior. Un ejemplo de ello lo proporciona el obispo Isidoro Aliaga de la seo valenciana en su obra "*Las Advertencias para los edificios y fábricas de los templos*" (1631) <sup>189</sup>, que es una adaptación de lo estipulado por Carlo Borromeo a las necesidades de la diócesis levantina.

En ellas se darán las instrucciones adecuadas para construir un nuevo templo según las preferencias de Trento, incluso desde la elección del terreno que "*no debe ser montuoso. Si lo fuere, vease que pueda allanarse y allánese. No ha de*

---

<sup>189</sup> PINGARRON SECO, F.: *Las Advertencias...*, ob. cit.

*lodoso, ni húmedo. No esté cerca de algún collado, o lugar pendiente. Porque las avenidas de las aguas no causen daño al Edificio. Donde no hubiere sitio que no sea montuoso y pendiente, hágase a la parte del collado, o monte un reparo de fabrica que impida el topar con el edificio de la Iglesia las aguas de las avenidas; haciendo también canales, o acequias a los lados, por donde se desvíe y tenga salida el agua; sin que el golpe de ella, o el estar detenida, pueda dañar el edificio de la Iglesia. Sea este sitio algo eminente, para que se suba a la Iglesia por algunas gradas; que será más hermosura del edificio, y reverencia del lugar. Donde el sitio no tuviere de suyo esta eminencia, procúresele dar en la misma fabrica. Las gradas por donde hasta donde se ha de subir a la Iglesia sean tres, o cinco, o las más que fueren necesarias, pero no sean pares, y esto se observe en las de cualquiera otra parte. La Iglesia esté apartada de lugares donde hay continuos ruidos, y del Mercado, y de lugares inmundos y de mal olor. Procúrese sitio tal, que la Iglesia pueda edificarse apartada de cualquiera otro edificio, y estar de por si, de manera que se pueda rodear por todas partes a modo de Isla. No ha de haber árboles frutiferos, ni infrutiferos tan cerca, que las raíces de ellos puedan llegar a los fundamentos de la Iglesia por el daño que pueden causar. Si los hubiera se arranquen y desarraiguen, y en ningún tiempo se permitan plantar, ni estar de las paredes del Templo en la distancia que se ha advertido. Sea tan espacioso el sitio, que no solamente sea capaz del edificio de la Iglesia, sino de todos los repartimientos, aposentos, y espacios necesarios y convenientes para las oficinas y cosas que aquí se irán declarando. También se ha de tomar espacio para que delante de la Iglesia pueda haber plaza mayor, o menor, conforme a la grandeza del Templo y del Pueblo”<sup>190</sup>. La disposición correcta de las nuevas iglesias también va a estar muy determinada, concretándose que “la forma de los Templos que parece más conveniente por la significación, y para el uso, es la de una Cruz de hasta prolongada”, donde “sobre el crucero, habiendo posibilidad, haya linterna, o cimborio proporcionado a la fabrica”, y que en “la parte que representa la cabeza de la Cruz, sea de tal proporción; que detrás de la Capilla mayor quede espacio (para lo que llaman tras Altar) suficiente para rodear con procesión la dicha Capilla mayor, como se ve ejecutado en la santa Iglesia Metropolitana de Valencia, y en muchas otras, lo qual a demás de la autoridad que le da a la fabrica, es de grande comodidad para muchas de las cosas que se ofrecen en las Iglesias”. No es de*

---

<sup>190</sup> PINGARRÓN SECO, F.: *Las advertencias...*, ob. cit., p. 53.

extrañar que se abogue por la iglesia de cruz latina donde se va a reforzar dos de sus elementos principales, el crucero y la cabecera. Y ésta como Capilla Mayor debe ser *“de grandeza proporcionada al Templo. Dentro de ella no haya otra Capilla alguna, ni nichos para Altares, ni Altares colaterales, aunque sean para solo adorno, siendo como es la dicha Capilla no Iglesia, sino cabeza de ella, y para solo el Altar mayor. La fabrica de dicha Capilla ha de ser con más adorno y autoridad que las demás. El pavimento hágase de losas de piedra buenas, y vistosas, si hubiere posibilidad. Por los menos sea de ladrillos bien cozidos, lisos, y de buen color de los cuadrados, que llaman tableros; y como se ha advertido tratando el pavimento del Templo”*. Pero si importante es la Capilla Mayor, aún más lo que ella alberga *“el Coro y el Altar donde se celebran los divinos Oficios, que común y generalmente se llama el Altar Mayor: y esto se debe observar, como se observa en Roma, y en muchas otras partes. Conforme a lo qual en unas Iglesias el Altar mayor está arrimado a la pared de la capilla mayor, y el Coro está inmediatamente delante del Altar, y dentro de la dicha Capilla mayor. Y así está en la Iglesias Parroquiales de la Ciudad de Valencia. En las Iglesias que no fueren suntuosas, y de Clero numeroso, hágase así. Y para estas se advierte, que al dicho Altar mayor se suba por tres gradas, o las mas que pareciere, como no sean pares. Lo alto de estas gradas, que es el plano donde ha de estar el Altar, se ha de mirar que quede lo mas espacioso y desembarazado que se pueda, de manera que aya lugar para todas las cosas que allí ha de aver, y para que los que hubieren de hazer algún ministerio, estén y puedan hazerlo desembarazadamente. El Altar sea espacioso en ancho y largo por su mayor autoridad, y por si hubieren de poner en el Reliquias, o Imágenes de Santos. La altura de este altar ha de ser de quatro palmos y medio, contando desde la grada superior, o peaña, donde hubiere de tener el celebrante los pies. Si fuere posible sea de sola una piedra consagrada. Si lo fuere, podrá ponerse sobre columnas muy bien labradas, y la pared frontera debaxo del Altar, y el pavimento, han de estar cubiertas con losas polidas y bruñidas, de manera que estando el Altar desnudo haga buena vista, lo que debajo de el se vera, y pueda limpiarse como si fuese un bufete. En este caso la piedra que es Altar, ha de estar también polida por la parte inferior. Si todo el Altar no fuere una piedra consagrada, como se ha dicho, hágase de fabrica polida. Esta fábrica de Altar déjese cerrada por todas partes, para quitar la ocasión de poner debajo palos, vasos, trastos, o cosa alguna, como sucede muchas veces, con grande irreverencia.*

*Para este Altar se ha de hazer lapida, que tenga tres palmos de largo, y lo ancho sea a proporción; porque quando se ofrezca aver de renovar el santísimo Sacramento, pueda cómodamente estar detrás el Cáliz el vaso de las formas que hubieren de consagrarse”.*

Todas estas advertencias fueron aplicadas en la medida de lo posible en la diócesis de Valencia, aunque la adaptación de los templos fue paulatina y no siempre fue posible llevarlas a cabo. Esto también es aplicable al resto de diócesis españolas, donde los diferentes sínodos intentan regular de una u otra forma la nueva construcción de los nuevos templos, pero siempre tuvieron que adaptarse a la tradición existente en cada lugar que era más influyente que las nuevos decretos, que sólo fueron calando poco a poco y con el transcurso de los años.

En el caso de la diócesis de Cartagena, no se cuenta con más directrices como *las advertencias* del arzobispo Aliaga, aunque si se sabe que en los sínodos postridentinos se trató en diferentes ocasiones las adaptaciones del templo a la nueva corriente reformadora. De hecho, antes de la finalización del siglo XVI se llevan a cabo cuatro sínodos diocesanos. El primero de ellos es realizado bajo el obispado de D. Gonzalo Arias Gallego en la segunda semana de pascua del año 1573, diez años después de la finalización del Concilio de Trento<sup>191</sup>. Dicho obispo había asistido a la tercera sesión inaugural del concilio italiano y fue el primero que intentó llevar las ideas reformistas a la diócesis murciana<sup>192</sup>. Cinco años después, en 1578, el sucesor del obispo Arias, D. Gómez Zapata, va a celebrar su sínodo diocesano<sup>193</sup>, al igual que sucede en 1583, el primer año de mandato del nuevo obispo de la diócesis, D. Jerónimo Manrique de Lara. Dicho sínodo fue el primero que quedó impreso, al menos el más antiguo de los que se conservan<sup>194</sup>.

---

<sup>191</sup> Sobre dicho sínodo ver GARCÍA ORO, J. y PORTELA SILVA, M.J.: “Felipe II y las iglesias de Castilla a la hora de la reforma tridentina”. *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 20. Madrid, 1998, p. 20 ó CARCÍA HOURCADE, J.J. y IRIGOYEN LÓPEZ, A.: “Notas sobre...”, ob. cit., p. 266.

<sup>192</sup> Sobre el obispo D. Gonzalo Arias Gallego ver DÍAZ CASSOU, P.: *Serie...*, ob. cit., pp. 91-92.

<sup>193</sup> Sobre el sínodo y la figura del obispo ver DÍAZ CASSOU, P.: *Serie...*, ob. cit., pp. 93-95 y CARCÍA HOURCADE, J.J. y IRIGOYEN LÓPEZ, A.: “Notas sobre...”, ob. cit., pp. 266.

<sup>194</sup> Sobre la figura de Manrique de Lara y su sínodo ver DÍAZ CASSOU, P.: *Serie...*, ob. cit., pp. 96-98; CARCÍA HOURCADE, J.J. y IRIGOYEN LÓPEZ, A.: “Notas sobre...”, ob. cit., pp. 266 y, sobre todo, *Constituciones...*, ob. cit.

En este sínodo quedan definidos muchos aspectos de la reforma trentina y su adaptación a la diócesis. Este es el caso, por ejemplo, de cómo se deben llevar a cabo correctamente las visitas pastorales, la correcta celebración y administración de los sacramentos o como deben representarse las imágenes sagradas en la pintura y en la escultura. Estas directrices referentes a la correcta representación artística están recogidas en el Libro I, en el capítulo titulado “*De Imaginibus*” que dice así:

*“Que no se pinten historias de santos ni retablos, sin que sean examinados por los Vicarios ó Visitadores, y las apócrifas ó mal pintadas, las quiten.*

*Deseando apartar de la Iglesia todas las cosas que son causa ú ocasión de indevoción ó de otros inconvenientes que á las personas simples suelen causar errores, como son abusiones de pintura é indecencia de imágenes (S. Syn. Ap.), estatuímos y mandamos, que en ninguna Iglesia de este Obispado se pinten historias de santos en retablos, en otra parte alguna ó lugar, sin que primero sea hecho de ello relación á los Vicarios generales ó Visitadores, para que vean y examinen, si conviene que se pinten así. Y mandamos á los dichos Visitadores que en las Iglesias y lugares pios que visitaren, vean y examinen bien las historias pintadas hasta aquí, y otras imágenes, y las que hallaren apócrifas, mal ó indecentes pintadas, las hagan quitar de los tales lugares, y poner en su lugar otras, como convenga á la educación de los fieles cristianos.*

*Que las imágenes de bulto que están en los altares, y las que se sacan en procesión, se adornen de propias vestiduras y no de profanas.*

*Otro sí ordenamos y mandamos, que las imágenes de bulto así las que estuvieren en los altares, como otras que hay que para sacar en procesión, las hagan aderezar los dichos Vicarios ó Visitadores de propias vestiduras para aquel efecto, hechas decentemente, las cuales no pueden servir más á mujeres, ni para otros usos profanos, y cuando la Iglesia ó cofradía no tuvieren aparejo para hacer tales vestiduras y ornamentos, hagan hacer las dichas imágenes todas de bulto pintadas de tal manera que no tengan necesidad de vestiduras, y esto es lo que más conviene.*

*Que las imágenes que se sacan en procesiones, no estén en casas privadas aunque sea para vestirlas.*

*Otro sí estatuímos y ordenamos, que las imágenes que las cofradías y otras personas tienen para sacarlas en sus procesiones, no las lleve ninguno de los cofrades á su casa particular, ni á otra alguna aunque sea para vestirlas, sino que estén en las Iglesias ó ermitas donde la tal cofradía estuviere instituida y allí las tengan y vistan con el honor y decencia que se requiere, lo cual mandamos al mayordomo y á los otros cofrades que tienen cargo de ella; así lo hagan y cumplan so pena de excomuni6n y de dos ducados (para la Fábrica de la tal Iglesia ó ermita las tres partes), y la cuarta para el denunciador”<sup>195</sup>.*

El sínodo diocesano que cerrará la centuria del quinientos será el celebrado en 1598 por el sucesor del obispo Manrique, D. Sancho Dávila Toledo, que se puede considerar, con permiso de su antecesor, como el primer obispo puramente contrarreformista que ocupó el obispado murciano, tal y como atestiguan las obras que realizó en la Catedral<sup>196</sup>.

Aunque será años después, con Fr. Antonio de Trejo, cuando se pueda hablar de una figura episcopal comprometida con la reforma de Trento y que está dispuesto a llevarla a sus últimas consecuencias en su diócesis. Para ello se va a llevar a cabo una serie de reformas de gran repercusión en la fisonomía de la sede catedralicia, ya comentados en el capítulo dedicado a la Catedral.

Gracias a estas intervenciones en la catedral, el obispo Trejo pone las bases que deben aplicarse en las parroquias para adaptarse a los requisitos de la nueva Iglesia. Estas directrices tienen como función la correcta celebración religiosa y para ello otorga a los fieles las devociones propicias para este fin, la devoción a la Eucaristía, a la Virgen y a los santos locales. Para conseguir esto, Trejo se va a valer de otra de las reformas de Trento, la de las visitas.

En la diócesis de Cartagena, la cuestión de las visitas pastorales tras el Concilio de Trento fue un tema que se trató ya en el sínodo diocesano Manrique de

<sup>195</sup> CARCÍA HOURCADE, J.J. y IRIGOYEN LÓPEZ, A.: *Constituciones...*, ob. cit., pp. 184-186.

<sup>196</sup> Sobre el obispo Sancho Dávila, su sínodo y su obra ver DÍAZ CASSOU, P.: *Serie de...*, pp. 99-102; GARCÍA PÉREZ, F.J.: *Visita...*, ob. cit. y CARCÍA HOURCADE, J.J. y IRIGOYEN LÓPEZ, A.: “Notas sobre...”, ob. cit., p. 266.

Lara en 1583 y que publica en 1590, tratando de forma pormenorizada su realización en el apartado “*De officio visitatoris*”<sup>197</sup>. En él recoge distintos capítulos dedicados a las mismas, dictándose los pasos a seguir, que son:

*“1º Apercibirá el Visitador el lugar de ir á visitar, y llegando á la Iglesia (habiendo hecho oración) sino hubiere Misa luego, y habiéndola al Ofertorio de ella, leer se há la carta de edicto general, hará una plática, en que declare, que va á visitarlos para bien suyo y lo que pretende hacer en la visita, y enseñarles qué pecados son obligados á manifestar, y cómo lo han de hacer, y la obligación que tienen para ello, y declarará que los que sabiendo algún pecado público, no lo declararen, quedarán excomulgados, y no podrán ser absueltos de la dicha excomuni3n, sino vinieren á declarar ante Nos lo que saben.*

*2º Acabada la Misa visitará el Santísimo Sacramento son lumbres encendidas, y ver la decencia y limpieza con que está en su custodia, é informarse há si se renueva cuando conviene y si lámpara arde continuamente. Luego visitará la pila del bautismo si está limpia, sana, y si tiene cobertor y llave, y las crismas si están limpias y proveídas, y en su alazena con llave, y los libros de bautismo, matrimonio, y difuntos y confirmaciones.*

*3º Saldrá por la Iglesia y cementerio haciendo la conmemoración acostumbrada por los difuntos. Acabado esto (si hubiere tiempo) informarse há del beneficiado, curas y otros clérigos y legos, lo que le parecieren más apropósito, y en las villas escogerá de todas las calles (si hay muchas), preguntándoles por las preguntas de la carta general; si hay alguno que corregir y enmendar, encargándoles el secreto, sino lo hubiere entonces tiempo para hacer esto, hacerlo há cuando lo haya.*

*4º Mirará si hay buen a composici3n en la Iglesia, y sabrá si la ha habido y está proveida de las cosas, necesarias, cálices y vinageras, candeleros, libros y ornamentos del altar y sus ministros, y lo demás necesario al servicio de ella, y si los que hay están bien tratados, limpios y puestos en lugar decente, y si las personas á cuyo cargo están, han cumplido con lo que*

---

<sup>197</sup> CARCÍA HOURCADE, J.J. y IRIGOYEN LÓPEZ, A.: “Notas sobre...”, ob. cit., p. 268.

*cerca de esto están obligados á hacer, y las culpas que en esto hallare, las corrija y castigue; y si vieren que hay necesidad de ornamentos, ú otros muebles, provea por auto en libro de visita, que se compren.*

*5º Examinará a los Curas y confesores cuando le pareciere que conviene y es necesario, preguntándoles entre otras cosas, cómo se ha con sus penitentes, y como los absuelven, y cómo bautizan, y cómo administran el Santísimo Sacramento del altar y de la Extremaunción, cómo enseñan la Doctrina Cristiana, y cómo rezan, y óigales decir Misa, para ver con qué reposo y ceremonia lo dicen, y sepa que libros tienen para hacer mejor sus oficios, y verá los títulos de beneficios y capellanías, y dé sus órdenes y las licencias para confesar, y examinará los otros clérigos que hubiere, y verá á qué títulos fueron ordenados, y si la hacienda del título está en pie y en su poder.*

*6º Y porque hay gran descuido en algunas personas, en guardar fiestas y oír Misa en ellas, y mucha falta de silencio en las Iglesias, y de la reverencia que se debe al lugar sagrado y oficios divinos que en él se celebran, tenga el Visitador particular cuidado de tomar cuenta á los Curas de las penas que han asentado á los rebeldes y desacatados, y reprendiendo la falta y negligencia que hallare cerca de esto en los dichos Curas y mayordomo: y esto harán en presencia de los feligreses, para que entiendan que Nos les mandamos penar, y para que los dichos Curas y mayordomos hagan este oficio con mas cuidado.*

*7º Así mismo haga información de los beneficiados, Curas y sacristanes, y otros clérigos si sirven sus beneficios y capellanías, y hacen sus oficios como les están ordenando por nuestras Constituciones; y si se guarda todo lo en ellas contenido, y si han estado ausentes de sus beneficios y con qué licencia, provea cerca de ello lo que viere que convenga.*

*8º Visitará con diligencia la colectoría ó libro de bolsero, y si se dicen Misas de las capellanías, memorias y aniversarios, conforme á la voluntad de los fundadores, y si se han cumplido los testamentos de los difuntos.*

*9º Visitará las haciendas de los beneficios, capellanías, sacristías, fábricas y hospitales, proveerá que estén en pié y bien parados, tomará las cuentas de las fábricas por su persona, y las de las ermitas, cofradías y hospitales, y procurará que en ellos se haga caridad conforme á lo que les*

*estuviere ordenado, y que no haya desórdenes, deshonestidades ni malos ejemplos.*

*10º Visitará los estudios y los libros que en ellos se leen y el cuidado con que los maestros enseñan, y los estudiantes estudian. Mandará á los preceptores, que á los incorregibles los despidan, porque no pierdan el tiempo, é infecciones á los virtuosos con su mal ejemplo. Informarse ha de los estudiantes que hubiere en cada lugar, y donde estudian, y como y de sus costumbres; y traernos há relación de ellos.*

*11º Visitará las escuelas de los niños, y proveerá que se lean en ellas libros que enseñen virtudes, y no otros; y mandarles há que enseñen la Doctrina Cristiana, y lo mismo á las maestras que enseñan las niñas.*

*12º Pedirá los mandatos de las visitas pasadas y verá si se han cumplido, y reprenderá y castigará mucho los descuidos que en esto hubiere.*

*13º Informarse há si ha habido enajenaciones de los bienes de las Iglesias ó de los beneficios, y provea cerca de ello lo que le pareciere sea necesario.*

*14º No haga inquisición en cosas secretas de que se puede seguir infamia ni contra mugeres casadas, sino es en la forma que prevee el santo Concilio de Trento (sessio 24, cap. 8, de reformatione matrimonii).*

*15º Hará en todos los lugares que visitare algunas pláticas así al pueblo, como á los clérigos, particularmente les encomiende demás de lo general lo que entendiere hay mayor necesidad de remediar, según lo que ha visto y entendido de la visita, y como mejor nuestro Señor le diere á entender, con celo de servirle y quitar ofensas suyas. Y encargámosle mucho, que en todos los demás oficios de su visita muestre tener este celo, y cuidado de la honra de Dios, y bien de los visitados, y no de sus intereses y aprovechamiento.*

*16º Acabada la visita, proveerá las cosas que le pareciere ser necesario, según lo que de ellas resultare, y dejarlo há mandado por auto en el libro de ella, con penas, para que se cumpla firmado con su nombre y de su notario, el cual lo notifique luego á los beneficiados, Curas y otras personas, á quien tocare, y al pié de ello asienten la notificación, y si fuere menester gastar algo, no podrá dar licencia hasta mas que seis mil maravedis; y si hubiere comodidad cuando se quierair, torne á juntar al pueblo y déles cuenta de las*

*cosas que se han hecho y deja proveidas, de que se sufra dar, y reprenderá las faltas comunes, y diga lo demás que le pareciere; y si él no lo hiciere, mande a los beneficiados y Curas, so cierta pena que lo hagan la primera fiesta en la Misa mayor, leyendo al pueblo los mandamientos que le tocaren y dándoles la razón que le pareciere de la visita”<sup>198</sup>.*

A pesar de quedar las funciones del visitador tan concretamente definidas, éstas no se llevaron a cabo tal y como son dictadas en el sínodo diocesano, pues como se ha señalado anteriormente se le prestó más atención al aspecto material que al espiritual. Además, su cumplimiento fue esporádico y no tan exhaustivo como cabía esperar. Con la llegada del obispo Trejo, las visitas tomaron un nuevo impulso en su cumplimiento y, si bien es cierto que el obispo no las llevó a cabo en persona, la figura del visitador adquirió una gran importancia. Las visitas a las diferentes parroquias de la diócesis se hizo una constante y de esta forma el obispo estaba informado del estado de su territorio más certeramente que su predecesores, gracias a la minuciosidad de los informes presentados por el visitador. En ellos se hacía una revisión completa tanto del cumplimiento de los sacramentos por parte de los fieles, sobre todo de la comunión mediante los ya consabidos libros de comunión, como de todos los aspectos que conforman el correcto estado de la parroquia, es decir, el estado arquitectónico y decorativo del altar, la sacristía, las diferentes capillas, el ajuar de plata y textil para las distintas celebraciones, los adornos del interior de la iglesia, las imágenes, el exterior del templo. Pero el visitador no se limitaba a redactar un informe de lo que veía, sino que instaba a que se tomaran las medidas necesarias para subsanar las deficiencias detectadas. Así, por ejemplo, en el informe presentado al obispo Trejo por el deán D. Alberto de Lisón se refiere en los siguientes términos del estado en el que se encuentra la sacristía de la Parroquia de Santa Catalina en 1621:

*“... Luego en el dicho día mes y año dichos por la tarde en prosecucion de la dicha visita se visito el cuerpo de la dicha iglesia capilla sacristia y ornamentos de ellas que se provayeron los mantaso siguientes.*

---

<sup>198</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y CARCÍA HORCADE, J.J.: *Constituciones...*, ob. cit., pp. 201-205.

*Primeramente mando se renueve el caliz y patena biejo que queda abollado ... es antiguo y el ... dentro unas ... lebantadas que se dore la parte interior y de la patena.*

*Ytem que ... el terno viejo antiguo de brocado amarillo con ymagineria sin la capa esta el brocado muy viejo y desecho y la ymagineria buena y la iglesia no tiene terno carmesí que es necesario mando que a las cenefas bordadas se eche telas de damasco carmesi y el brocado se consiga lo que se diga quando la fabrica tubiere comodidad para ello.*

*Ytem que el mayordomo por quenta de la fabrica repare y adobe los ornamentos que tubiere necesidad y para ello se trayga un oficial.*

*Ytem que con un biso que ay de terciopelo negro que no sirve se adobe la casulla de terciopelo.*

*Ytem que se hagan quatro cingulos.*

*Ytem que se hagan tres pares de manteles de lienço.”<sup>199</sup>*

Por tanto, el visitador se convierte en los ojos y el brazo ejecutor del obispo en su diócesis para cumplir con los mandatos de Trento a la hora de ejercer un mayor control sobre los fieles y, muy especialmente, sobre las propiedades de la Iglesia y aquéllos que deben administrarlas correctamente.

En resumen, el Concilio de Trento le otorgó una importancia a las parroquias no conocida hasta el momento, ya que pasan a ser los centros principales donde residirá la religiosidad y el lugar elegido para propagar correctamente la palabra de Dios. Debido a esta nueva e importante labor se ven ante la necesidad de una reestructuración para acometer correctamente con su función, optándose por la tipología más adecuada para la predicación, la cruz latina con una gran nave central a la que se le abren las capillas que se pueden comunicar. Así queda conformada “la iglesia de la palabra”, como la define Emile Male. Un modelo que venía de la Edad Media y que serán los grandes oradores de este siglo, los jesuitas, los encargados de presentarlo como el más adecuado para la predicación. Este modelo se va a propagar por toda la Cristiandad y, por supuesto, será el elegido en la diócesis cartagenera.

---

<sup>199</sup> APSN, Libro de cuentas de la Parroquia de Santa Catalina 1592-1624, año 1621, s/n.

El modelo queda conformado en Murcia como una gran nave central a la que se le abren pequeñas capillas comunicadas por pequeños vanos, un crucero bien definido y señalado con una cúpula recubierta con azulejería al exterior, muy propia de la zona. El presbiterio queda como el lugar más importante del templo y esto queda enfatizado por su altura gracias a las gradas que elevan el Altar Mayor y a la altitud de la cubierta. Este lugar es el elegido para ubicar las grandes devociones de la parroquia, el titular en el nicho principal y la Sagrada Forma en el sagrario. En Murcia, al contrario que sucede en otras zonas de España, no hubo una gran difusión de capillas para la comunión y devoción del Santísimo, como es el caso de Andalucía, donde son numerosos los ejemplos de la capilla del Sagrario a un lado del altar mayor y al otro la capilla de San Pedro, otra de las grandes devociones contrarreformistas que viene a corroborar la primacía de la Iglesia romana y la autoridad del Papa. En cuanto al coro, se dan dos opciones, es decir, o colocado al fondo del presbiterio o a los pies de la iglesia sobre la puerta de entrada. Esta última opción será la más utilizada en Murcia.

## **2.1.- Las parroquias de nueva fábrica.**

La ciudad de Murcia, como capital del reino y cabeza de la diócesis, contaba con numerosas parroquias desde la Reconquista, tal como correspondía a su grandeza urbana e institucional y a los distintos barrios que reunían. Por lo común, puede señalarse que se encontraban dotadas en todo lo necesario cuando comienza a imponerse los programas reformistas de Trento de mano de los nuevos obispos. Esto provocó que las actuaciones en los templos estuvieran supeditadas al edificio preexistente y se tuvieron que limitar a la adaptación de esos espacios mediante algunas reformas y también gracias al embellecimiento con pinturas, esculturas, piezas de plata o textiles. Por tanto, la ciudad de Murcia no se prodigaría en templos parroquiales de fundación verdaderamente contrarreformista, a los que se aplicaron desde sus cimientos las directrices trentinas y donde se pusieron en práctica las disposiciones conciliares que también reflejó Carlo Borromeo en sus instrucciones.

Esta ausencia de nuevas creaciones se va a hacer extensible al resto del Reino, si bien es cierto que se llevaron a cabo nuevas parroquias allá donde eran necesarias, pero estas fundaciones se vieron limitadas desde el segundo tercio de

siglo hasta el final del mismo, debido a los malos tiempos. A esto hay que sumar, como ya se ha comentado con anterioridad, que el siglo XVIII murciano va a ser el gran siglo de oro y que, por tanto, se llevarán a cabo reformas muy profundas en la mayoría de los templos que enmascaran la obra del XVII en el mejor de los casos, ya que en otros se optó por el derribo del viejo templo y la construcción de uno nuevo en dicha centuria.

A pesar de todos estos inconvenientes, todavía se pueden apreciar algún templo del Seiscientos que conserva más o menos su aspecto primigenio, caso de la parroquia de San Miguel de Mula, que comenzó a erigirse en el primer tercio de dicho siglo bajo el obispado del Antonio de Trejo. También se le puede sumar la parroquia homónima de la ciudad de Murcia, en sus sucesivas reconstrucciones del siglo XVII.

#### *Parroquia de San Miguel de Mula.*

La fundación de nuevos templos durante la centuria del Seiscientos no fue lo prolija que cabía esperar para este siglo de cambios dentro de la Iglesia. Las penurias económicas acaecidas en el reino de Murcia durante buena parte del siglo XVII viene provocadas en una de las épocas más difíciles para la tierra. Este "*anus horribili*", o mejor dicho años horribles, comienza en 1647 con una sequía general que va a traer consigo una hambruna en gran parte del territorio murciano. Y sin posibilidad de recuperación, la ciudad es atacada a su vez por la pandemia conocida como peste de Valencia o del Mediterráneo entre 1658 y 1650. Pero las desgracias de la capital del Segura no habían hecho sino comenzar y, finalizada la peste, y como si de las plagas de Egipto se tratara, la ciudad es assolada en los tres años sucesivos por la Riada de San Calixto, la Peste de Zaragoza y la Riada de San Severo. Con ésta última se pone fin al capítulo más negro de la historia de la ciudad, aunque la recuperación de la misma se tuvo que hacer paulatinamente, ya que a pesar de la fortaleza económica de la diócesis y de la propia ciudad siguió viéndose salpicada por distintos sucesos que refrenaban su crecimiento, como fueron la sequía de 1659, las riadas de San Miguel (1664), San Juan Crisóstomo (1667) ó San Patricio (1672). El tercer cuarto del siglo XVII puso punto y final a las desgracias con la peste de Cartagena, entre 1676 y 1678, que vino a ser el epílogo a este castigo divino infringido a la capital del Segura y que comenzaría su rápida

recuperación a pesar de todavía sufrir alguna que otra riada y sequía hasta final de siglo, pero estas con menor virulencia que las anteriores.

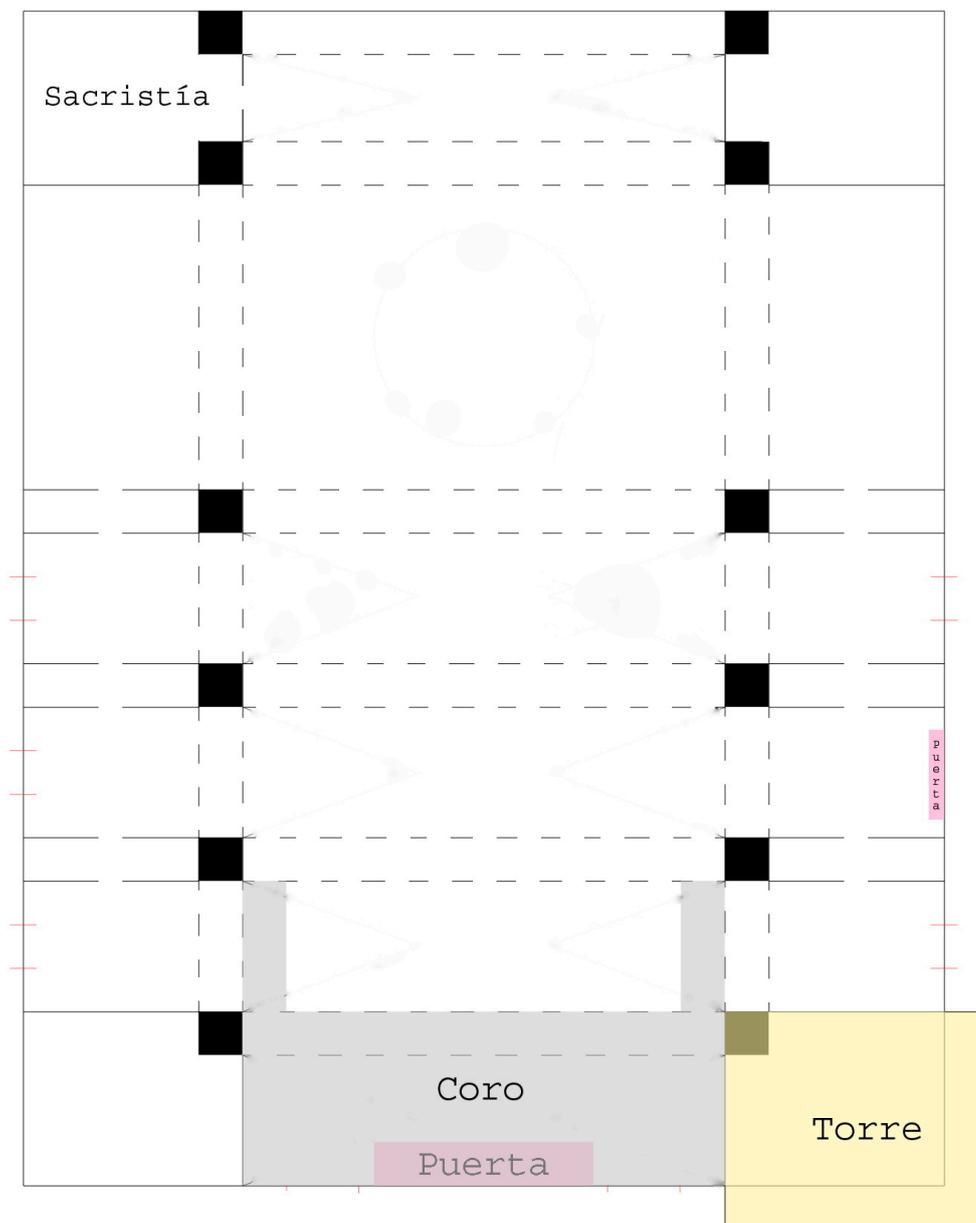


Ilustración 40. Planta de la Iglesia de San Miguel de Mula

Ante este panorama es fácilmente comprensible que la fundación de nuevos templos quedara en un segundo plano durante la mayor parte del siglo en la ciudad de Murcia y sus territorios. Por ello, los ejemplos de nueva construcción hay que

buscarlos fuera de la capital y preferiblemente en el primer tercio del siglo XVII. Este es el caso del ejemplo de la iglesia parroquial de San Miguel de Mula.



Ilustración 41. Inscripción lateral en la Iglesia de Miguel de Mula

En 1618, tal y como reza la inscripción de una lápida situada en el muro lateral de la iglesia<sup>200</sup>, fue finalizado el templo muleño, siendo rey de España Felipe III, obispo de la diócesis Fray Antonio de Trejo y Marqués de los Vélez, adelantado mayor del Reino, y dueño y señor del marquesado donde se incluye la población de Mula. Precisamente, la existencia de esta lápida permite constatar que se conserva fábrica original de esta iglesia y con ello como fue planteada con un gran crucero de señalados brazos y cabecera recta, como culminación de una nave acompañada lateralmente de capillas. En fin, el típico modelo contrarreformista, pensado a la vez para la congregación de fieles y para destacar el protagonismo del santuario, su magnificencia y su visibilidad, al tiempo que su grandeza y la imponencia de sus muros de sillería refleja su notoriedad religiosa y el valor de su presencia. Puede, por tanto, servir de magnífico testimonio de la aceptación del modelo en tierras murcianas y su conveniencia para los nuevos programas de la Contrarreforma, en este caso de la mano de un prelado tan significativo como el obispo Trejo, mentor contrarreformista fundamental y concedor, por su carrera, de las realizaciones del entorno cortesano. Todo ello, evidentemente, ayuda a comprender este edificio y su plan, que desde luego ilustra acerca de las ideas que sobre arquitectura sagrada imperaban entonces en la diócesis, bajo el gobierno de dicho prelado. Por

<sup>200</sup> "Siendo Summo Pontifice Paulo V. Reyno D. Philipe III. Obispo de Cartaga. D. F. Ant. Trexo y S. de esta villa D. Luis Fajardo Requesense Marques de los Velez y Adelantado de esta Reyna de Mur. se hizo esta obra en XV de Nobe. d. MDCXVIII"

tanto, esta iglesia tiene especial significación, como singular referente de la Contrarreforma en Murcia.



Ilustración 42. Iglesia de San Miguel de Mula

*Parroquia de San Miguel de Murcia.*

La historia de la parroquia de San Miguel es singular, a la vez que bastante complicada. San Miguel cuenta con el honor de ser la iglesia parroquial más antigua de la ciudad. Se sostiene que su construcción fue llevada a cabo entre la primera rendición de la ciudad en 1243 por las tropas castellanas y su toma definitiva a manos de Jaime I en 1266. En este lapso de tiempo se edificó la nueva

iglesia para compartir funciones con la ermita de Santiag, a la que paulatinamente le fue restando protagonismo.



Ilustración 43. Iglesia de San Miguel de Murcia

El primitivo templo no se encontraba en el lugar que ocupa hoy la iglesia dieciochesca, aunque no a mucha distancia. Su historia durante la Edad Media y hasta finales del siglo XVII transcurre como en el resto de templos de la ciudad, es decir se llevaron a cabo distintas reformas y adaptaciones fundamentales, aunque se carece de la documentación necesaria para concretar dichas labores.

La parroquial llega a finales del siglo XVI con graves problemas estructurales, aunque ello no fue obstáculo para que se enriquecieran sus capillas por parte de los patronos. Un ejemplo es el retablo financiado por Catalina Botía, monja del convento de Verónicas, durante 1613<sup>201</sup>. Dicho retablo dedicado a la

---

<sup>201</sup> Sobre el contrato del retablo AHPM, Prot. 1.387, año 1613, ff. 131-132v.

Inmaculada y los Santos Cosme y Damián fue ensamblado por Juan de Molina y las pinturas, el dorado y la estofa por Juan López Luján<sup>202</sup>.

Pero, a pesar del engalanamiento de las capillas privadas el templo se venía abajo, y será una de estas capillas la primera en sucumbir a la ruina. En 1618, la Capilla de la Magdalena, perteneciente a la familia Salad, se hundió sin remisión<sup>203</sup>, y cuatro años después el templo es declarado ruinoso por el propio cura párroco, don Sebastián de Marcera, en el memorial dirigido a la ciudad en 1622. El estado del templo obligó a actuar al obispo de la diócesis de Cartagena, que entonces era fray Antonio de Trejo<sup>204</sup>.

El obispo Trejo, ya de vuelta de su embajada romana, ordena el traslado de los oficios divinos a la sacristía y, como cita Ibáñez García, “*a sus expensas dio principio a la obra nueva por la parte que mira al poniente y norte*”<sup>205</sup>, al igual que años antes había impulsado la construcción de la parroquia homónima de Mula. Lógicamente, cabe pensar que se disponía un plan muy semejante al de esta, tan ajustado a lo contrarreformista. Para llevar a cabo dichas obras, además del empuje del obispo se contó con la devolución del préstamo a la parroquia de Algüazas, en 1627<sup>206</sup>. Por desgracia, la construcción estaba cercana a su finalización, incluso se contaba con un nuevo retablo con un significativo sagrario, posiblemente realizado por Juan Bautista Estangueta<sup>207</sup>, cuando la tristemente recordada riada de San Calixto arrasó la nueva iglesia, reduciéndola prácticamente a escombros, como comenta el cura de Torre Pacheco, D. Pedro Villacis, en su relato de los hechos de esa inundación al obispo electo de Córdoba, D. Juan Francisco Pacheco. Refiriéndose a las parroquias de Murcia dice así:

---

<sup>202</sup> La propietaria de la capilla especifica los temas de las pinturas a realizar por López Luján, así “*debía pintar a los Santos Ginés, Ana, Rafael y Catalina en el banco, una Inmaculada flanqueada por San Cosme y San Damián en el cuerpo central y un calvario con la Virgen y San Juan en el ático*” (J.C. AGÜERA ROS, *Pintores...*, ob. cit., p. 135).

<sup>203</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos y otros artículos*. Murcia, 2003, p. 236.

<sup>204</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., pp. 236-237.

<sup>205</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 237.

<sup>206</sup> AHPM, Prot. 1.460, año 1627, ff. 343v. y ss.

<sup>207</sup> En 1634, al retablista Juan Bautista Estangueta se le encarga el sagrario de la iglesia conventual de San Antonio de Padua, especificándole que debía ser idéntico al de la iglesia de San Miguel (AHPM, Prot. 2.039, año 1634, ff. 749 y ss).

“[...] Demolió la parroquia de San Antolín, con las de Santa Eulalia, San Juan, San Lorenzo, San Andrés y San Miguel [...]”<sup>208</sup>

Como sucedió en los templos citados, y en otros menos dañados, la reconstrucción de los mismos comenzó pocos años después. Incluso el estado de la parroquia se encontraba tan avanzado en la década de los 60 que la Fábrica pudo acometer la realización de varios cuadros por el insigne pintor Mateo Gilarte, específicamente un “*San Miguel Arcángel*” para el crucero de la epístola y un “*San Rafael y Tobías*” para el crucero del Evangelio<sup>209</sup>. Pero como las desgracias no vienen solas, en 1673 se produce un terrible seísmo que arruina nuevamente el templo, al igual que sucedió con la parroquial de San Pedro. Tales son los destrozos producidos en San Miguel, que ese mismo año el párroco y fabriquero don Sebastián de Marcera convocó a los patronos para informarles del estado ruinoso del templo y la necesidad de su reedificación desde los cimientos nuevamente<sup>210</sup>. Así, en 1691 comienza la construcción del cuarto templo de San Miguel, el tercero en el siglo XVII. Construcción que marchará a buen ritmo, ya que entre 1703 y 1712 se van sucediendo las distintas obras de la Capilla Mayor hasta dejarla terminada<sup>211</sup>. De hecho, ya en 1708 la fábrica de la parroquial encargó a Nicolás Salzillo la imagen del titular para dicha capilla<sup>212</sup>. En 1712 se realizan distintas obras de decoración en las capillas laterales y ya se pueden celebrar los oficios en la capilla mayor que cuenta con un nuevo retablo, así como, en 1715, se lleva a cabo la colocación del nuevo retablo de la capilla de San Judas.

El resultado de las obras practicadas a caballo entre los siglos XVII y XVIII es un hermoso edificio, bien conservado<sup>213</sup>, que deja ver perfectamente la típica tipología de templo contrarreformista con un plan de cruz latina, resuelto en

---

<sup>208</sup> AMM, Sig. 10-B-3, VILLACIS, P.: *Las Inundaciones de Murcia, ruina de sus edificios y pérdida de sus hacendados*. Murcia, 1651, f. 4.

<sup>209</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 356.

<sup>210</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 237.

<sup>211</sup> La intensa actividad en la Capilla Mayor del templo se ve reflejado en los distintos contratos de obra que se suceden durante esos años. Ejemplo de ello es el de 1703 en AHPM, Prot. 3.904, año 1703, ff. 768 y ss.

<sup>212</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 281.

<sup>213</sup> La parroquial de San Miguel siguió con una gran actividad artística durante la primera mitad del siglo XVIII, y no tuvo que afrontar grandes reformas hasta que otra desgracia, en forma de derrumbe de la torre y el cimborrio sobre la iglesia en 1864, obligó a la fábrica parroquial a una nueva reconstrucción de parte del templo.

robustas masas y espacios diáfanos, destacando su ancha nave y lucido crucero, todo ello muy adecuado para su función parroquial y devocional. En realidad, este plan pudiera considerarse heredero del edificio construido en tiempos del obispo Trejo. Pero sea como fuese, lo importante es que en este templo se consagra definitivamente un modelo que será el característico de las parroquias erigidas en la ciudad a continuación, en la esplendorosa época del siglo XVIII. Así pues, tiene el valor de servir de puente y enlace entre la arquitectura religiosa del Seiscientos y la del Setecientos. Su fachada resulta muy característica, dominada por la limpieza del muro de sillería, sólo amortiguada por algunos almohadillados en esquinas y ventanas. Llama la atención el frontón central de remate elevado sobre los arcos dispuestos para disimular el escalonamiento pronunciado por la menor altura de las laterales. La solución ante todo de carácter funcional, se repite en la iglesia homónima de Mula. Se trata de una versión esquemática del típico modelo impuesto en el Gesú de Roma, muy propicia para estas iglesias parroquiales.

## **2.2.- Las reformas de adecuación contrarreformistas.**

El programa reformista marcado por la nueva Iglesia no siempre tuvo su correspondencia en la construcción de nuevos templos; de hecho, en la gran mayoría de los casos se va a dar una adecuación de los antiguos edificios dotándolos de una nueva apariencia y enriqueciéndolos en su mobiliario y ajuar, de acuerdo con la corriente conciliar marcada en Trento y aplicada a través de los diferentes sínodos. La reordenación de los espacios de la iglesia para su adaptación a la nueva liturgia y las necesidades devocionales provocan que se tengan que acondicionar capillas, hacer obras en el Altar Mayor o remozar fachadas y retablos para incluir la nueva iconografía.

Murcia, una vez reconquistada la ciudad a mediados del siglo XIII por las tropas cristianas, se ve ante la necesidad de reconvertirse y de dotarse de todo lo necesario en una ciudad católica del momento, es decir, catedral, parroquias, conventos, ermitas, altares urbanos,... Este proceso fue relativamente rápido y poco complejo a la hora de elegir la ubicación de las distintas parroquias, ya que se utilizó la distribución urbana de los diferentes centros religiosos musulmanes y se sustituyeron por las diferentes iglesias cristianas. Así, donde antes quedaban ubicadas las mezquitas, ahora se alzaban las diez iglesias parroquiales de Santa

Eulalia, San Lorenzo, San Bartolomé, Santa Catalina, San Pedro, San Nicolás, San Antolín, San Miguel, San Andrés y San Juan, y donde se hallaba la aljama mayor de Murcia se va a construir la nueva catedral de la diócesis dedicada a Santa María y, frente a ella, el palacio episcopal que vino a sustituir el palacio del rey musulmán de Murcia.

El uso de la distribución urbanística de origen musulmán provoca que las parroquias, que ya de por sí son centros tradicionalmente polarizadores de los barrios que conforman la ciudad, sean el epicentro organizador de las distintas barriadas de la ciudad.

Debida a esta cristianización de la ciudad de Murcia desde mediados del siglo XIII, la mayoría de las parroquias ya estaban establecidas cuando se imponen los nuevos cánones trentinos. Así, cuando esto acontece, más que la construcción de nuevos edificios desde los cimientos, lo que se pone en práctica es la adaptación de las viejas fábricas en mayor o menor medida, según los casos. Las reformas en el siglo XVII estuvieron presentes en todas las parroquias, aunque con las obras acometidas en el siglo XVIII, ya sea por las necesidades provocadas por las inundaciones o los terremotos, o por la adaptación al nuevo estilo en el siglo de oro del arte murciano, resulta difícil poder apreciar la obra de la centuria anterior. No obstante, todavía sigue ahí el testimonio de los documentos, entre ellos los libros de fábrica, donde consta el desarrollo constructivo que se da durante el siglo XVII para adaptar las parroquias a las nuevas necesidades.

Si se pone en referencia las obra llevadas a cabo en todas las iglesias parroquias, e incluso en las iglesias conventuales o en las ermitas, aunque estos serán temas a tratar más adelante, se puede ver dos periodos constructivos muy marcados. El primero abarcaría desde la década de los noventa del siglo XVI hasta finales de la década de los treinta de la centuria siguiente, y el segundo comprendería las tres últimas décadas del siglo y los primeros años del siglo XVIII. Cabe reseñar que se darán obras de mayor o menor amplitud fuera de estos periodos, pero serán casos aislados y estarán justificados por el hechos muy concretos.

Las dos épocas de énfasis constructivo van a tener unas señas muy definidas: el lugar principal de la adaptación de la parroquia medieval a los cánones tridentinos va a ser la capilla mayor, el lugar principal del templo. Durante

estos años van a remodelarse por completo la capillas mayores, en unos casos construyendo nuevos retablos mayores o sagrarios, y en otros con intervenciones más profundos, reconstruyendo por completo la propia estructura de la Capilla Mayor.

Un segundo escenario de estas reformas se corresponde con las capillas laterales, donde se instará a sus propietarios a decorarlas y adecantarlas según las directrices de Trento, consiguiendo así que todo el espacio parroquial estuviera acorde con la nueva Iglesia triunfante.

A pesar de que las estructuras arquitectónicas de las iglesias parroquiales podían ser de orígenes medievales, las distintas reformas que se practican tienen una finalidad muy marcada, convertirlas a la iglesia-tipo de la Contrarreforma. Esta iglesia-tipo tiene como característica esencial ser un recinto de reunión donde adoctrinar a los fieles y prodigar la devoción a las distintas advocaciones. Así, se precisan iglesias con una gran nave donde las capillas quedan en los laterales para no interferir en la reunión y donde el crucero ayuda a la correcta visión del lugar principal del templo, la Capilla Mayor. Estas directrices son llevadas a las parroquias murcianas contando con el plan establecido en las mismas, que en realidad no ofrecían grandes inconvenientes para ser acomodo contrarreformista. Los templos de la capital del Segura estaban marcados por la tradición mudéjar de una gran nave, capillas entre los contrafuertes y un crucero poco desarrollado. Esta tipología se adapta sin problemas a la nueva Iglesia, haciendo tan sólo unas reformas. Así, se magnifica más aún la Capilla Mayor, se amplía el crucero, señalado por una cúpula, el coro en la mayoría de los casos continua con la tradición y permanecen a los pies de la iglesia sobre la puerta de entrada y las capillas continúan entre los contrafuertes comunicadas a la nave central mediante grandes arcos de medio punto y entre ellas por pequeños vanos.

Mención especial tiene los retablos mayores y los sagrarios. Durante todo el siglo XVII las diez iglesias parroquiales murcianas van a cambiar su retablo mayor y la gran mayoría van a incluir un nuevo sagrario o a reformar el ya existente. Esto pone de manifiesto la importancia de la Capilla Mayor, como escenario de las devociones principales del templo, el santo titular, en la hornacina principal, y el Santísimo Sacramento, en el sagrario.

Pero no todas las intervenciones llevadas a cabo en las parroquias estaban determinadas por la adaptación de los templos a las directrices de Trento, pues en un siglo XVII tan accidentado en la ciudad de Murcia, algunas de las obras obedecían a una función de reconstrucción después de verse muy dañados los edificios por las riadas y los terremotos que fueron jalonando la centuria del Seiscientos.

*Parroquia de Santa Catalina.*

La antigua parroquia de Santa Catalina, hoy día sin esa función, se ubica junto a la iglesia de San Pedro, se ubica en uno de los barrios principales de la ciudad en la Edad Moderna. Fue una de las siete parroquias intramuros que fueron fundadas sobre las antiguas mezquitas que salpicaban la ciudad musulmana, y por su situación céntrica, la plaza que se abre frente a la iglesia se convirtió en lugar principal de la nueva ciudad cristiana. En ella, las grandes familias murcianas tenían el patronato de sus capillas, funerarias en la mayoría de los casos. Los Zeballos, Villaseñor, Valdivieso, Jaimes, Suárez, Riquelmes, Saorín, Serra, Tizón, Jumilla, Junterón y demás, ornaban sus recintos en el viejo templo medieval con retablos y lienzos apropiados a su prestancia y su categoría social.

El viejo edificio lo describe el cronista Ibáñez García describe como *“un templo ojival tosco, pobre, humildísimo, del cual conservó todavía los arcos apuntados de su nave única, cubierta por artesonada techumbre de madera, a dos aguas que, el tiempo había ennegrecido, no decorándose con falsa cubierta mas que la parte dedicada a presbiterio ó capilla mayor, a que se daba ingreso por un arco de medio punto”*<sup>214</sup>. Ya desde finales del siglo XVI se suceden en él las obras de mejora y ornato, como bien reflejan tanto los Libros de Fábrica conservados en el archivo parroquial, que desde 1583 dejan constancia de las acciones llevadas a cabo en el templo, como los distintos contratos de obra que aparecen en los protocolos notariales durante dichos años.

Así, en 1590, la Fábrica parroquial va a hacer un importante desembolso, más de 11.000 reales, para la reparación del estribo y el arco principal del presbiterio<sup>215</sup>. Obra que se continuó, en 1594, con la realización de las gradas del

---

<sup>214</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 191.

<sup>215</sup> APSN, Libros de Fábrica de Santa Catalina 1583-1626, año 1590, s/f

pórtico del Altar Mayor por mandato del tribunal eclesiástico<sup>216</sup>. La intervención fue llevada a cabo por el maestro de cantería Juan de Villa y su coste superó los 40.000 reales, lo que señala bien a las claras la importancia del tal obra. Este mismo año se cambian las puertas de entrada a la iglesia y aprovechado su asiento se adornan las paredes que las flanquean.



Ilustración 44. Iglesia de Santa Catalina de Murcia

<sup>216</sup> APSN, Libros de Fábrica de Santa Catalina 1583-1626, año 1594, s/f

Pero la actividad artística de la parroquia en los años finales del siglo XVI no se limita al ámbito arquitectónico, sino que, ante la insistencia de los visitantes de la necesidad de engrandecer el ajuar de ornamentos, principalmente de color blanco y negro, la adquisición de textiles y también de distintas piezas de plata va a ser una constante, y muestra de ello es primero la compra en 1588 de una manga de terciopelo carmesí para la cruz parroquial, que importó con manos, terciopelo y oro y todo lo necesario 46.104 maravedíes<sup>217</sup>, y segundo la nueva cruz parroquial de gran valor, tanto que costó casi 85.000 maravedíes, realizada por el platero Alonso Cordero<sup>218</sup>. Aunque la mayor actividad, en cuanto al número de piezas se refiere, corresponde al bordador Diego Díaz, que entre 1591 y 1597 realiza un terno de damasco blanco con un frontal a juego, cinco casullas, un frontal de terciopelo morado y un paño de facistol y una capa de terciopelo carmesí, todo ello bordado a lo romano, además de varios ornamentos procesionales<sup>219</sup>. De este modo, ante aumento de dicho ajuar de textiles durante estos años, en la visita de 1598 se va a recomendar la construcción de *“un cajón para el ornamento de brocado y otros muchos que tiene la Iglesia ricos y que se ponga en la sacristía”*<sup>220</sup>.

Ya en el siglo XVII, concretamente entre 1600 y 1601, Diego de Navas realiza el retablo para la capilla de Santa Catalina patrocinada por D. Alonso Jaime de Junterón<sup>221</sup>, y una vez finalizado se contrata al pintor Jerónimo de la Lanza para llevar a cabo el dorado y estofado del mismo, así como también para realizar distintas tablas de imaginería para el mismo<sup>222</sup>.

Por este tiempo también se reforma y enriquece la Capilla Mayor, y su altar. Así, en 1602, se le encarga al ensamblador Manuel de Peralta un sagrario en madera de pino *“como el de la iglesia de Santa Clara”* de Murcia<sup>223</sup>. La obra será llevada a cabo finalmente por Marcos Aguilera entre 1603 y 1604. Una vez terminado, las labores de pintura y dorado corrieron a cargo del pintor Juan de

---

<sup>217</sup> APSN, Libros de Fábrica de Santa Catalina 1583-1626, año 1588, s/f

<sup>218</sup> APSN, Libros de Fábrica de Santa Catalina 1583-1626, año 1592, s/f

<sup>219</sup> APSN, Libros de Fábrica de Santa Catalina 1583-1626, año 1592, s/f

<sup>220</sup> APSN, Libros de Fábrica de Santa Catalina 1583-1626, año 1598, s/f

<sup>221</sup> AHPM, Prot. 1.848, año 1600, ff. 356 y ss.

<sup>222</sup> APSN, Libros de Fábrica de Santa Catalina 1583-1626, año 1601, s/f. Sobre la obra de Jerónimo de la Lanza en la citada capilla ver MUÑOZ BARBERÁN, M.: *Sepan quantos. Vida artística murciana en los siglos XVI-XVII*. Murcia, 1996, pp. 42-43 y AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 48.

<sup>223</sup> AHPM, Prot. 1.935, año 1602, ff. 533 y ss.

Alvarado. Por desgracia, se carece de descripción alguna de la obra, aunque es de suponer que fue de gran calidad si se atiende a las costas de la misma, ya que sólo por el dorado y pintura del mismo Alvarado cobró más de 70.000 maravedíes entre 1604 y 1606, tal y como aparece en el Libro de Fábrica<sup>224</sup>. El sagrario queda totalmente colocado en su nueva ubicación al año siguiente, por los alarifes Manuel de Peralta y Matías Dama, que también realizan unas nuevas cornisas sobre la imagen de la titular.



Ilustración 45. Interior de la Iglesia de Santa Catalina de Murcia

Durante esta etapa comprendida entre 1602-1605 se lleva a cabo la realización de una balaustrada para la torre consistente en “*un balcón todo de hierro de balaustres con sus pasamanos*”<sup>225</sup>. Esta obra fue realizada por los rejeros madrileños Francisco Hernández y Pedro Romero, aunque se perdió

<sup>224</sup> APSN, Libros de Fábrica de Santa Catalina 1583-1626, años 1604-1606, s/f

<sup>225</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: “Notas...”, ob. cit., p. 164.

probablemente con las reformas que se llevaron a cabo en la iglesia durante el último tercio del siglo XIX<sup>226</sup>.

En las décadas siguientes las obras no serán de tanta envergadura como las anteriores y se limitan a aderezar la iglesia de los daños ocasionados por el uso y el paso del tiempo. El mayor esfuerzo en esta primera mitad del siglo se dedica a renovar y ampliar el ajuar, tanto textil como de plata, de manera que los gastos en casullas, dalmáticas, paños de altar, cálices, copones, atriles y demás será una constante. También se destinarán distintas cantidades a la mejora de las imágenes, como cuando en 1620 se pinta la corona y la espada, al mismo tiempo que se adereza la talla de Santa Catalina que preside el altar mayor<sup>227</sup>. Y un año después, se encarga una casulla de terciopelo negro bordada con calaveras, muy necesaria para el vestuario de las ceremonias fúnebres<sup>228</sup>.

También se van a ir adquiriendo distintas obras de pintura y escultura por parte de las cofradías pertenecientes a la parroquial. Ejemplo de ello es, en 1637, la adquisición por parte de la Cofradía del Santísimo de una pintura de Cristo muerto, obra de Gaspar de Cuevas Ruiz. Pintor contratado por la Cofradía para este lienzo y para grabar y dorar un arca grande usada para la festividad Jueves Santo, todo ello por 600 reales<sup>229</sup>.

En 1651, se produjo la funesta riada de San Calixto, pero por fortuna para la parroquial de Santa Catalina no se vio afectada en exceso, aunque inevitablemente se tuvieron que hacer frente a los arreglos necesarios. Estos arreglos no quedan contemplados en los Libros de Fábrica conservados en el archivo parroquial, ya que el libro que abarca las cuentas de la década de los cincuenta y sesenta no se conserva. Habrá que esperar a 1669 para tener noticias nuevamente de obras y adquisiciones de la fábrica de Santa Catalina. Precisamente en ese año se va a pintar de azul el cancel de la puerta principal de la iglesia, y sobre todo se va a reparar el arco principal de la iglesia por orden del visitador<sup>230</sup>.

---

<sup>226</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Notas...", ob. cit., p. 163.

<sup>227</sup> APSN, Libros de Fábrica de Santa Catalina 1583-1626, año 1620, s/f.

<sup>228</sup> La parroquia de Santa Catalina va a sustituir en 1621 el terno negro viejo, que está documentado desde 1583, por otro de terciopelo bordado con calaveras cuya obra realizó el bordador Antonio García (APSN, Libros de Fábrica de Santa Catalina 1583-1626, año 1621, s/f) en PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *La magnificencia...*, ob. cit., p. 136.

<sup>229</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 156.

<sup>230</sup> APSN, Libros de Fábrica de Santa Catalina 1627-1714, año 1669, s/f.

En 1681, se vuelve a actuar sobre la estructura del edificio. La Fábrica parroquial le paga a Pedro Escalante y a Juan Pardo, maestros de albañilería, 1.900 reales por la obra de cinco pilares destinados a paliar algunas deficiencias estructurales detectadas<sup>231</sup>.

El siglo XVII va a finalizar como había comenzado, es decir, con una importante intervención en la capilla mayor. En esta caso se trata de la renovación del retablo mayor comenzada en 1694. Para ello, el párroco de la iglesia D. José de Córcoles y Villar y el fabriquero D. José Esbri recurren al retablista Matheo Sánchez, al que otorgan la mitad de la madera del antiguo retablo para la realización de la nueva pieza<sup>232</sup>. En cambio, el sagrario realizado a principios de siglo por Diego de Navas y dorado por Jerónimo de la Lanza es vendido a los Carmelitas descalzos de Cartagena, por 800 reales<sup>233</sup>. El nuevo retablo mayor está finalizado, sin dorar y pintar, aproximadamente en 1698, cuando se lleva a cabo el dorado del nuevo sagrario por los pintores Bautista Carrera y Vicente Amat. Dos años después, el Libro de Fábrica de la parroquial refleja un pago de 6.817 reales al pintor Senén Vila por *“los siete lienzos que pintó para dicho retablo”*<sup>234</sup>.

Este retablo fue sustituido entre 1783 y 1790 por otro pintado por Pablo Sístori y con un tabernáculo de David Navarro, por tanto no se ha conservado, aunque siguiendo la descripción de la profesora De la Peña, dicha obra *“estaba constituida por un cuerpo de tres calles dividida por columnas salomónicas y ático. La hornacina principal con su bocaporte tenía una altura de nueve palmos y, en las calles laterales, se situaban dos esculturas en nichos con repisas guarnecidos con talla de tarjetas y acudilladas buscando quadro y proporción; en el lado del evangelio, una de Nuestra Señora de la Paz y la otra de San Ildefonso en el de la epístola y, sobre ellas, dos lienzos. En un inventario de 1722 se indica que tenía cinco cuadros arriba Nuestra Señora de la Concepción; en medio Santa Catalina, y, en la puerta del sagrario, San Juan Evangelista; otro en medio de la coluna de la Magdalena y otro de San Joseph. Estos dos últimos debían ser los que se situaban sobre los nichos en las calles laterales.*

---

<sup>231</sup> APSN, Libros de Fábrica de Santa Catalina 1627-1714, año 1681, s/f.

<sup>232</sup> AHPM, Prot. 1.825, año 1694, ff. 176-179v.

<sup>233</sup> Sobre los detalles de la construcción del retablo ver DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., pp. 186-187.

<sup>234</sup> APSN, Libros de Fábrica de Santa Catalina 1627-1714, año 1700, s/f.

*Sobre la cornisa, llanos y macizos se ornamentaron y, en el eje de simetría, un gran tarjón con un niño en medio. El ático estaba presidido por el lienzo de la Concepción entre estípites recalados con su cartelon y en su cartelon cun chicotte de cuerpo entero; flanqueándolo, columnas salomónicas y polseras y, sobre los cubos extremos, dos niños con insignias de la Santta. En el remate, en los macizos de afuera dos chicotes y en los otros dos macizos de adentro unos fruteros y, en el centro, un escudo con follaxes de talla y dos chicotes de mas de medio relieve asidos al escudo.”<sup>235</sup>.*

#### *Parroquia de San Pedro.*

San Pedro forma parte de las siete parroquias fundadas intramuros de la ciudad tras la conquista definitiva de la misma por las tropas de Jaime I en 1266. Parroquia que da nombre a uno de los barrios más importantes de la ciudad por su situación privilegiada y también por los propietarios de las capillas del templo, de hecho en ella se encontraba el panteón de la familia Saavedra, fundado por el yerno del Adelantado Mayor del Reino D. Alonso Fernández de Saavedra en 1482<sup>236</sup>.



**Ilustración 46. Iglesia de San Pedro de Murcia**

<sup>235</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 186.

<sup>236</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, p. 275.

El edificio siguió los derroteros del resto de parroquiales de fundación medieval en cuanto a su adaptación a las necesidades de culto y espacio. Así, a finales del siglo XVI y principios del XVII se va a dar una importante renovación del templo, sobre todo con la realización de las nuevas portadas de la iglesia, tanto la principal como la lateral. A su concurso, en 1611, concurren arquitectos como Bartolomé Sánchez, Sebastián Pérez, Agustín Bernardino, Diego de Villabona o Diego de Ergueta, adaptándose a las condiciones de la obra promulgadas por el obispado de Cartagena y que Muñoz Barberán recoge. Éstas obras son:

*“Han de ser dos delanteras, la una en la puerta principal y la otra en la puerta falsa que sale a la otra calle, y la del principal se ha de hacer por la traza que su señoría entregare al escribano firmada de su nombre, con una ventana encima de la puerta y dos nichos a los lados para las dos imágenes de San Pedro, advirtiéndole que porque en la dicha traza van dos nichos diferentes, para escoger el que fuese mejor se ha de hacer en entrambos lados el que va señalado con la letra A que es el que ha parecido mejor y todo lo demás ha de ser conforme a la dicha traza, y así mismo la delantera de la otra puerta falsa ha de ser conforme a la traza que su señoría del señor obispo entregó al dicho señor firmado de su nombre”<sup>237</sup>.*

En cuanto a la portada lateral se resuelve mediante un modelo clásico a modo de arco de triunfo con pilastra de orden dórico que sostienen el entablamento con un friso con triglifos. Sobre éste se sitúa la hornacina también entre pilastras dóricas lisas y cubierto con una venera acogiendo la escultura de un santo obispo.

Las obras fue adjudicada a Diego de Ergueta ó Elgueta junto a Diego de Villabona<sup>238</sup>, ganando el concurso al presupuestarla en 700 ducados, y seguidamente se pone manos a la obra.

---

<sup>237</sup> MUÑOZ BARBERÁN, M.: *Sepan...*, ob. cit., p. 193. Las bases del concurso y su adjudicación a Elgueta se hayan en AHPM, Prot. 1.598, año 1611, s/f.

<sup>238</sup> Diego de Villabona desarrolla una intensa actividad en el reino de Murcia durante el primer cuarto del siglo XVII, así a la obra en San Pedro también se encarga del claustro del Convento del Carmen. Y fuera de la ciudad de Murcia, participa en la obra de la iglesia colegial de San Patricio de Lorca donde es maestro mayor (SEGADO BRAVO, P.: *La colegiata de San Patricio de Lorca*. Murcia, 2006) y participó también en el concurso para

Una vez concluida, prosigue la renovación en el interior, sobre todo en las capillas laterales. Así, en 1627, D. Juan Díaz, propietario de la capilla de Nuestra Señora “*la Preñada*”, contrata al pintor Sebastián Benito para la pintura y el dorado del retablo que acababa de instalar en la misma. En él debe pintar dos tableros con San José y el Niño, y con San Juan Bautista, a los lados de la imagen de la titular de la capilla. Todo ello coronado con un Calvario en el ático. El encargo ascendió a 1.000 reales y ya estaba finalizado al año siguiente<sup>239</sup>.



Ilustración 47. Portada lateral de la Iglesia de San Pedro de Murcia

---

arreglar la torre y el campanario de la iglesia del Salvador de Caravaca (POZO MARTÍNEZ, I.: “La iglesia parroquial del Salvador, Caravaca (Murcia)”. *Murgetana*, nº. 106. Murcia, 2002, p. 55).

<sup>239</sup> Sobre Sebastián Benito y su obra en San Pedro ver AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 163. El contrato de obra en AHPM, Prot. 919, año 1627, ff. 387-388v.

En 1641, la familia Saavedra se hace con el patronato de la Capilla mayor, aunque ya contaban con el patronato de la capilla Santa Elena desde 1482. Y pocos años después, en 1648, en el testamento de Saavedra Fajardo se insta a la reforma de dicha capilla mayor. Para ello, se recurre a uno de los arquitectos que estaban trabajando en el puerto de Cartagena, el ingeniero Juan Bautista de Balfagón, que en 1652, al año siguiente de la riada de San Calixto y aprovechando los destrozos provocados en el templo por la misma (aunque no fue una de las más desfavorecidas), comienza la obra de la nueva Capilla Mayor del templo financiada por la familia Saavedra Fajardo.

En la década de los sesenta la obra está finalizada y con ella la iglesia de San Pedro acaba ajustándose a los cánones de la reforma católica, es decir, un edificio con una gran nave y capilla laterales entre los contrafuertes, con un crucero poco desarrollado cubierto con cúpula, que ayuda a enmarcar el lugar principal, y una gran Capilla Mayor presidida por el sagrario. Así se encontraba el templo cuando en 1672 sobreviene un terremoto, con el cual se desmorona la mitad de su nave, que no se vino abajo completamente debido a que la parte de la cabecera era obra nueva, finalizada recientemente.

La iglesia comenzó su reconstrucción seguidamente, ya que era una de las parroquias ricas de la ciudad, gracias a la naturaleza de sus feligreses, y se va a reponer prontamente de este contratiempo. Así, en 1678, ya se están afrontando trabajos de embellecimiento del interior del templo, como son los retablos colaterales dedicados a San Nicolás, en el lado de la epístola, y a San Jerónimo, en el lado del evangelio. Para la realización de estos retablos se va a contratar al artista ilicitano Pedro Joan Tauenga para su diseño y ensamblado, y al afamado pintor Senén Vila para la pintura y dorado de los mismos<sup>240</sup>. La obra estaba finalizada en 1679, pero debido a las diferentes reformas posteriores del templo, los retablos se perdieron. Por suerte, en el contrato del mismo se especifica detalladamente como debía ser la obra, que como bien recoge la profesora De la Peña:

*“Primeramente se a concertado que el quadro principal de cada uno de lso colaterales a de tener dies palmos de alto y ocho de ancho, y el quadro del*

---

<sup>240</sup> AHPM, Prot. 1187, año 1678, ff. 130-131. Sobre la obra pictórica de Senén Vila en San Pedro ver AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 401.

*segundo tercio de cada uno de dichos colaterales a de tener quatro palmos de alto y tres de ancho, y la corniza principal de cada uno de ellos no a de ser partida, y en el pedestral donde cargan las colunas a de aber dos cartelas en cada uno de ellos. Las colunas an de ser salomonicas bestidas de frutas y se entienda todas quatro y los quadros principales an de tener quarnicion de ojas trecaladas y detrás de dichas colunas a de haber sus pilastras encapiteladas y con su basa a la lado de las colunas a la parte de afuera de cada una a de haber dos garras de talla y las cornisas an de ser con amodillones y en los maziços de [...] cada uno a de aber dos serafines y encima de las colunas por remate a de haber dos jarros de frutas; y en el obalo donde a de estar el segundo quadro a de haber una guarnición buscando el quadro cortada, y lo demas de alrededor adornando con un tarja, y ensima por remate del un colateral a de haber un pelicano y en el otro un abe feniz”<sup>241</sup>.*

Con la entrada del nuevo siglo se decide dotar a la capilla mayor de un nuevo retablo dotado de un gran tabernáculo, contratándose en 1702 a Antonio Caro “el Viejo” y a Nicolás Ruiz<sup>242</sup>. La profesora De la Peña, a través de la documentación conservada, lo describe como “una planta de la que sobresalían las columnas interiores lo suficiente para colocar el nicho y manifestador. Constaba de un solo cuerpo definido por cuatro columnas salomónicas que estructuraban tres calles con sus nichos correspondientes y ático que cerraba en arco con lienzo central entre machones y columnas salomónicas. El tabernáculo poseía cuatro columnas, puertas centrales que obligaban a la cornisa a elevarse al llegar a ellas y, en la parte superior, cuatro cartelas formando arriba una cornisa y en medio una tarjeta con su tabanillo pendiente y en el remate un penacho de talla”<sup>243</sup>.

---

<sup>241</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 170.

<sup>242</sup> AHPM, Prot. 3.585, año 1702, ff. 244-250v.

<sup>243</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 200.

*Parroquia de San Nicolás.*

La parroquia de San Nicolás<sup>244</sup> es otra de las siete antiguas iglesias que se fundaron sobre antiguas mezquitas intramuros de la ciudad tras la reconquista<sup>245</sup>. Así, el templo primitivo constaría de una nave central con capillas al estilo mudéjar, semejante a las antiguas templos mudéjares de la ciudad, como es el caso de Santa Catalina<sup>246</sup>. Lógicamente, las reformas para adecuar el templo se sucederán con el paso del tiempo. Por supuesto, en él también se dejó sentir el impacto de la Contrarreforma. Así, en 1600 se va a afrontar una gran renovación en San Nicolás, concretamente la ampliación de la Capilla Mayor gracias al empuje económico de su protector, don Luis Galtero, que quiso realizar su enterramiento en la misma<sup>247</sup>. Esta iniciativa es bien vista desde el obispado, y Sancho Dávila da la oportuna autorización para que se reforme utilizando el espacio que había quedado tras la cabecera, al hacerse el noble señor con unas viejas casas allí situadas<sup>248</sup>. En el transcurso de estas obras en la Capilla Mayor, la fábrica parroquia le encarga al escultor Juan Pérez de Artá una imagen del titular de la iglesia para presidir dicha capilla<sup>249</sup>.

Una vez finalizada la reforma interior de la iglesia con la ampliación de la Capilla Mayor, le toca el turno al otro punto significativo de la parroquia, la fachada principal. Así, en 1616, se comienzan las obras de una nueva portada a cargo de los canteros Bartolomé Sánchez y Sebastián Pérez, aunque por desgracia poco se puede precisar sobre ella, ya que fue sustituida en la reedificación del templo en la centuria siguiente y, el contrato para la realización de la obra tampoco aporta

---

<sup>244</sup> Sobre la historia de la parroquia ver IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., pp. 366-376 y RIVAS CARMONA, J.: *La Parroquia de San Nicolás de Murcia*. Murcia, 1999.

<sup>245</sup> TORRES FONTES, J.: *El recinto urbano de Murcia musulmana*. Murcia, 1963; GARCÍA ANTÓN, J.: "La Región de Murcia en tiempos del Islam". Murcia, *Historia de la Región Murciana*, vol. III, 1981, pp. 25-31 ó *Las murallas medievales de Murcia*. Murcia, 1993, pp. 135-143.

<sup>246</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Iglesias mudéjares del Reino de Murcia". *Archivo de Arte Español*. Madrid, 1960.

<sup>247</sup> Sobre el patronato de la Capilla Mayor por parte de Luis Galtero ver AHPM, Prot. 1.958, año 1600, ff. 88 y ss.

<sup>248</sup> RIVAS CARMONA, J.: *La Parroquia...*, ob. cit., pp. 2-3. El contrato donde se compromete don Luis Galtero a comprar dichas casas se encuentra en AHPM, Sig. 1958, año 1600, ff. 88-89.

<sup>249</sup> MUÑOZ BARBERÁN, M.: "Los artistas y la vida cotidiana". Murcia, *Historia de la Región Murciana*, vol. V, 1981, p. 421.

excesiva luz sobre la misma<sup>250</sup>. Si bien el profesor Rivas Carmona se aventura a describirla como *“un típico proyecto de arquitectura manierista al uso en Murcia en esa primera parte del Seiscientos, posiblemente articulada con pilastras y con un nicho superior para la imagen del titular, que obviamente se trataría de una escultura en piedra”*<sup>251</sup>.



**Ilustración 48.** Iglesia de San Nicolás de Murcia

Ya reformados los signos referenciales de la parroquia, San Nicolás va a seguir los pasos de otras parroquias de la ciudad, y una vez dotadas de una nueva fachada y una capilla mayor adecuada, deciden cambiar el retablo mayor, para adaptarse a las nuevas modas. San Nicolás contaba con un retablo mayor anterior a la reforma en la capilla, seguramente al que fue destinado la imagen del titular antes citada, aunque entrados en el último cuarto de siglo XVII la fábrica se propuso renovar dicha obra y engalanar la amplia Capilla Mayor con un nuevo retablo. Así, aproximadamente en 1676, el escultor y retablista Pedro Juan

<sup>250</sup> AHPM, Sig. 1.124, año 1616, ff. 514 y ss.

<sup>251</sup> RIVAS CARMONA, J.: *La Parroquia...*, ob. cit., p. 3.

Tauenga inicia los trabajos del mismo, y tres años después cobra la carta de pago y el finiquito<sup>252</sup>. La obra fue trasladada en 1739 a un brazo del crucero tras ser vendida por los hijos de Nicolás Melgarejo Puxmarín (que a su vez había heredado Galtero, antiguo propietario de la Capilla Mayor, los bienes de la misma) previo pago de 2.500 reales<sup>253</sup>. La obra ya no se conserva siquiera en este emplazamiento, pero la profesora De la Peña aventura su tipología y la relaciona con tipologías valencianas repetidas por Sánchez Cordobés y artistas de la familia Bautista. Así señala la utilización de la columna salomónica de cinco espiras con frutos o emparrados, variantes ambas empleadas por Tauenga<sup>254</sup>.



Ilustración 49. "San Antonio de Padua" de Alonso Cano. Iglesia de San Nicolás de Murcia

<sup>252</sup> No se conserva contrato sobre el retablo, pero en otro contrato de obra de Tauenga con la Fábrica de San Pedro para dos retablos colaterales, se indica que los finalizaría tres meses después de concluir la obra de San Nicolás (DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 167. El contrato de los retablos colaterales de San Pedro en AHPM, Prot. 1.187, año 1678, f. 130 y la carta de pago y finiquito del retablo mayor de San Nicolás en ACM, Acta Capitular 14 de abril de 1679, f. 201).

<sup>253</sup> AHPM, Prot. 2.972, año 1739, ff. 172-178.

<sup>254</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 167.

La producción artística de la Fábrica de la parroquial continua hasta finales de siglo. Así, en 1694 se sabe de una escultura de San Cayetano destinada a una de las capillas del templo<sup>255</sup>, gracias al inventario de obras halladas en el taller de Villacis tras su muerte; probablemente, la imagen esperaba ser policromada por el pintor<sup>256</sup>.

La parroquia sigue conservando un importante muestrario de escultura y pintura de este tiempo, aunque no puede asegurarse con total rotundidad que este patrimonio se incorporara por entonces. Es el caso de varias tallas granadinas, de Alonso Cano y Pedro de Mena<sup>257</sup>. En cuanto a la obra pictórica, la producción del afamado artista Senén Vila está representada tanto en lienzos como en tablas para diferentes retablos, aunque algunos de esos cuadros llegaron a la iglesia con posterioridad, específicamente las obras fechadas en 1686, procedentes del convento de Teresos<sup>258</sup>.

A pesar de las grandes obras realizadas en el siglo XVII en la iglesia, como fue la ampliación de la Capilla Mayor y la nueva portada, en 1714, la iglesia presentaba graves deficiencias y tuvo que ser profundamente intervenida, hasta el punto de trasladar el culto a la ermita del Pilar hasta 1722<sup>259</sup>. Pero estas obras no dieron el fruto deseado, ya que pocos años después, en 1736, comienza la construcción de un templo de nueva planta a cargo del jerónimo Fray Antonio de San José, arquitecto que ya había participado en la construcción del convento de su orden en La Ñora entre 1714 y 1737<sup>260</sup>.

#### *Parroquia de San Bartolomé.*

La parroquial de San Bartolomé es una de las primeras iglesias de la ciudad, al menos por las noticias y documentos conservados, que será objeto de adaptación a las nuevas directrices de Trento.

---

<sup>255</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., pp. 363-364.

<sup>256</sup> AHPM, Prot. 1.559, año 1739, ff. 15-33v.

<sup>257</sup> Para saber más de estas obras ver BRAVO SEGADO, P. y AGÜERA ROS, J.C.: "Nuevas atribuciones de esculturas granadinas en Murcia", *Actas del Simposio Nacional Pedro de Mena y su Época*, Málaga, 1990, pp. 270-271, AA.VV.: *Murcia Barroca*. Murcia, 1990, pp. 104-105 y AA.VV.: *El legado de la escultura. 1243-1811*. Murcia, Catálogo de exposición, 1996, pp. 95-97.

<sup>258</sup> FUENTES Y PONTE, J.: *España Mariana*, parte I. Murcia, 2005, p. 112.

<sup>259</sup> RIVAS CARMONA, J.: *La Parroquia...*, ob. cit., p. 9.

<sup>260</sup> SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVII". *Murgetana*, nº 54. Murcia, 1978, pp. 98 y ss.



Ilustración 50. Interior de la Iglesia de San Bartolomé

Así, en 1580, tan sólo diecisiete años después de la clausura del Concilio y apenas dos años después de la celebración del segundo sínodo postrentino de la diócesis de Cartagena, se van a emprender unas obras de ampliación en la iglesia que se dilatarán hasta 1602. Con estas obras de ampliación se da respuesta a las

necesidades de la nueva Iglesia y a la importante labor que tendrán las parroquias a partir de este momento respecto a los fieles y su buen adoctrinamiento. Como señaló Emile Male, se trata de la puesta en valor de la *“l'eglesie della parole”* (la iglesia de la palabra), pero no sólo de la palabra o del sermón, también será la iglesia de la oración y de la veneración. Lógicamente, la ampliación del templo permite una mayor reunión de fieles durante la celebración, pero también una mayor facilidad devocional a la hora de adorar el Santísimo Sacramento en los nuevos sagrarios del altar mayor ó de rogar ante las imágenes de devoción.

Estas obras emprendidas en 1580 abarcarán diferentes lugares del edificio, pero sobre todo destacan las actuaciones llevadas a cabo sobre los elementos de mayor importancia, como señas de identidad visual de la iglesia, es decir, la fachada y la capilla mayor. Así, en 1581, se formaliza un contrato entre el pintor Artús Tizón y la fábrica parroquial para la decoración de los nuevos artesonados de madera que cubren tanto la nave como la capilla mayor. Años después, en 1588, el renombrado arquitecto Diego de Villabona es el encargado de dotar al templo con una nueva fachada, obra que por desgracia no ha llegado a nuestros días debido a la demolición de la iglesia a mediados del siglo XVIII para su reedificación. Sólo podemos hacernos idea de la fachada mediante descripciones. Así Ibañez García hace referencia a *“un arco flanqueado por dos medias columnas estriadas que soportaban el entablamento, cuya coronación se demolió con la vieja iglesia. En las enjutas del arco, dos cabezas que podían representar a San Pedro y San Pablo. En líneas, otra puerta (con decoración barroca) de ingreso a la capilla de Santa Lucia”*<sup>261</sup>.

Una vez finalizada la fachada principal y las distintas obras de ampliación no se vuelven a tener noticias de la iglesia hasta la segunda mitad del siglo XVII, excepto las obras llevadas a cabo en la capilla de San Miguel, propiedad de Diego Fuster, que contrata al albañil Juan Martínez para hacer un curvero y una linterna en dicha capilla<sup>262</sup>.

Ya en la segunda mitad de la centuria del Seiscientos, cabe suponer que el edificio se viera afectada por las riadas de mediados de siglo y que por tanto, tuviera que afrontar diferentes obras de mejora, aunque si bien es cierto, en las

---

<sup>261</sup> IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 160.

<sup>262</sup> AHPM, Prot. 1.738, año 1613, ff. 1.297 y ss.

distintas crónicas de los daños ocasionados por la avenida del Segura, la parroquial de San Bartolomé no aparece entre los edificios más castigados, como si ocurre por ejemplo con las también parroquiales de San Lorenzo, San Pedro o Santa Eulalia<sup>263</sup>. Si consta una actividad artística, como la obra pictórica del reconocido maestro Mateo Gilarte, a quien se le encarga un cuadro dedicado a “San Francisco de Paula”, que se ubicó en el crucero de la epístola<sup>264</sup>.

En el último cuarto de siglo, Murcia ha superado casi completamente las distintas desgracias que la asolaron décadas atrás, y la actividad artística se ve favorecida por la creciente pujanza económica de la ciudad y por haber recuperado la estabilidad necesaria para el buen funcionamiento de la urbe. En estas circunstancias van a ser varias las parroquias que afrontan modificaciones en sus capillas mayores, o al menos que comienzan a plantearse dichos cambios para llevarlos a cabo en la centuria siguiente. La parroquial de San Bartolomé es un ejemplo de ello, gracias al retablo mayor, que acomete por ese tiempo.

Su obra fue comenzada en 1689, aunque se desconoce quien se ocupó del diseño o de ponerla en marcha. Se sabe, no obstante, que el párroco de San Bartolomé contrató dos años después al escultor oriolano Mateo Sánchez para la finalización del primer cuerpo y del sagrario, que faltaba para concluirlo, según indica la profesora De la Peña en referencia al contrato, “*dos columnas que estaban en bruto y en el todo muchas pilastras y otras piezas*”<sup>265</sup>. La finalización de las obras se fijó para el año siguiente, 1692, pese a lo cual la empresa fue atrasándose en el tiempo, hasta el punto de que en 1698 un nuevo contrato insta a Andrés Martínez, siguiendo las trazas proporcionadas por el renombrado escultor Nicolás de Bussy, a terminarlo definitivamente para el año siguiente<sup>266</sup>. La obra debió terminarse en

---

<sup>263</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintura y sociedad en el siglo XVII*. Murcia, 1994, p. 41 en la nota 50 da la referencia del manuscrito (VILLACIS, P.: *La Ynundación...*, ob. cit.)

<sup>264</sup> Sobre estas obras ver AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 355.

<sup>265</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 178. El contrato del retablo con Mateo Sánchez en AHPM, Prot. 1675, año 1691, f. 155.

<sup>266</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 178. El contrato de la finalización del retablo con Andrés Martínez en AHPM, Prot. 1678, año 1698, ff. 137-139. Sobre la intervención de Nicolás de Bussy en la obra ver SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia, 1982, p. 36. Pero la intervención de Nicolás de Bussy en la parroquial de San Bartolomé no se limitó a las trazas de parte del retablo, sino que por esos mismos años realizó la talla del santo jesuita San Francisco Javier, imagen similar a las realizadas para otros templos de la ciudad como el Colegio Jesuita de San Esteban (SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia, 1982 y AA.VV.: *Nicolás de Bussy*. Murcia, catálogo de la exposición “*Nicolás de Bussy*”, 2003, pp. 128-131).

la fecha establecida, ya que no se vuelve a tener noticias del mismo. Si consta que, antes de la finalización del retablo, se solicitó al pintor valenciano Juan Conchillos la realización del cuadro del titular de la iglesia para colocarlo en el lugar preferente de dicho retablo<sup>267</sup>. Esta obra será sustituida posteriormente por una escultura de vestir realizada por Francisco Salzillo<sup>268</sup>. Y, en realidad, es lo único que se conserva del retablo, ya que éste desapareció en la reconstrucción del templo en los finales del siglo XVIII, imponiéndose en la nueva cabecera un templete de gusto neoclásico.

#### *Parroquia de San Antolín.*

La iglesia de San Antolín forma parte de los cuatro templos que se fundaron extramuros de la ciudad sobre antiguas mezquitas, junto a la ermita de Santiago y las iglesias de San Juan y San Andrés en el arrabal. Su edificio medieval fue sufriendo diferentes modificaciones para adaptarse al paso del tiempo y las necesidades de culto del barrio donde se encuentra ubicada, tal como testimonian las referencias a arreglos en los escasos libros de cuentas conservados anteriores al siglo XVII. El panorama, sin embargo, no debía ser muy halagüeño en los finales del siglo XVI. En los dos inventarios de 1596 y 1599, se puede observar que incluso se carecía de una imagen destacable del santo al que está dedicado el templo<sup>269</sup>.

Estas carencias artísticas se fueron subsanando a continuación, durante el segundo cuarto del siglo siguiente; primero, en 1626, se contrata con Juan Bautista Estangueta la construcción del retablo mayor<sup>270</sup> y, después, en 1633, se completa la capilla mayor con la realización de un gran sagrario. Para esta segunda obra, la fábrica de San Antolín va a contar nuevamente con retablista Juan Bautista Estangueta, como también con el afamado maestro Jerónimo de la Lanza, quien se encargará de dorar dicho elemento, así como un banco y dos nichos del altar mayor, y de pintar también los tres santos de las tres puertas de dicho sagrario<sup>271</sup>.

---

<sup>267</sup> BAQUERO ALMANSA, A.: *Los profesores...*, ob. cit., p. 131.

<sup>268</sup> IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 161.

<sup>269</sup> IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 118.

<sup>270</sup> AHPM, Prot. 1.133, año 1626, ff. 75v. y ss.

<sup>271</sup> El encargo de la obra, así como las funciones de cada artista quedan recogidos en el contrato de 1633, ya reseñado en AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 50 (El contrato está en AHPM, Sig. 1.648, año 1633, ff. 231-232v.).

Por este trabajo van a cobrar 600 y 400 reales respectivamente<sup>272</sup>. También por entonces, concretamente en 1628, la parroquial va a adquirir una campana<sup>273</sup>.



Ilustración 51. Antigua imagen de la Iglesia de San Antolín

<sup>272</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 50 (El pago está en APSAM, Libro de Fábrica 1615-1645, s.f.).

<sup>273</sup> AHPM, Prot. 696, año 1628, ff. 387v. y ss.

La dotación artística de la parroquia continuará progresivamente hasta la fatídica fecha de 1651, cuando la triste famosa riada de San Calixto va a hacer estragos en esta iglesia, al igual que sucede en otros templos de la ciudad<sup>274</sup>. Por tanto, la parroquia se ve en la obligación de, una vez que ya había conseguido dotarse de la suficiente obra artística necesaria para la decencia del templo, comenzar la reconstrucción de su patrimonio mueble, a la vez que reconstruía las estructuras dañadas del edificio.

Estas labores de reconstrucción se verán concluidas con la realización del retablo mayor, comenzado en 1690. Para esta obra de la Capilla Mayor se vuelve a contar con artistas de primera fila, como el reconocido retablista Antonio Caro "*el viejo*". Así, Blas Guerrero, párroco de San Antolín, y Juan Piñero, fabriquero, contratan el 2 de abril de 1690 a Caro para llevar a cabo el nuevo retablo que sustituiría al destruido, probablemente, en la riada. La obra debía estar terminada a finales de ese mismo año y, para su construcción, se le entregaba al artista 2.500 reales en tres plazos y "*los tableros del retablo biejo, los dos nichos de los lados, el pedestral acabado, el tablón para la corniza y la madera para las diez columns*"<sup>275</sup>. La obra se completaría años después con el dorado efectuado en 1702 a cargo del pintor Manuel del Pino, tal y como lo constata el pago de 1.100 reales bajo este concepto en los Libros de Fábrica de la parroquia. A ello hay que sumarle los 300 reales que también recibe del Pino por parte de la parroquia y otros 300 de la Cofradía del Santísimo de San Antolín en concepto de "*dar color al sagrario y las gradas que se habían hecho para los lados de él*"<sup>276</sup>, sagrario que presumiblemente realizó Caro a la finalización del retablo. Con todo, un nuevo sagrario fue adquirido en 1722, procedente del convento de franciscanas de Mula, invirtiendo 1.162 reales en comprarlo, trasladarlo e instalarlo y 2.223 reales en dorarlo y pintar el púlpito y las sacras<sup>277</sup>.

---

<sup>274</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintura...*, ob. cit., p. 41 en la nota 50 da la referencia del manuscrito (VILLACIS, P.: *La Yfundación...*, ob. cit.).

<sup>275</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 179. El contrato del retablo de Santa Antolín en AHPM, Prot. 1857, año 1690, ff. 62-63.

<sup>276</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 179. El pago del dorado del retablo y la pintura del sagrario y las gradas de Santa Antolín en APSAM, Libro de Fábrica 1694-1777, s.f..

<sup>277</sup> Sobre este sagrario ver IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 119 y DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 179.

La obra de la capilla mayor se completa en 1707 con la realización de la talla de titular a cargo, nuevamente, de Antonio Caro, la escultura, y Manuel del Pino, el dorado y el estofado<sup>278</sup>. Así como, con la obra, en este mismo año, de dos frontales de colores con lienzos a cargo del pintor Manuel Francisco Carrión<sup>279</sup>.

Por desgracia, el templo de San Antolín no luce hoy como en el primer cuarto del siglo XVIII, ya que en 1743 fue derribado para construir en su emplazamiento la nueva iglesia que hoy conocemos. Esta decisión de derribo fue tomada tras la visita ordinaria de 1742 de Alonso Gómez Piñero, visitador del Obispo Juan Mateo López<sup>280</sup>. En ella, se pone de manifiesto el estado ruinoso del templo y se determina su examen por peritos alarifes, que van a determinar su derribo al año siguiente. Esta medida llama la atención, ya que hasta ese mismo año de la visita, las obras de mejora de la Capilla mayor habían continuado, de hecho, el pintor Juan Ruiz realizó una pintura sobre el retablo mayor por la que recibió 240 reales<sup>281</sup>, y el también pintor Manuel Sánchez llevó a cabo un bocaporte para la hornacina del titular<sup>282</sup>.

Una vez finalizado el nuevo edificio se reinstalo el retablo mayor pero en 1797 se le encarga al carpintero Lerma uno nuevo, y como recoge la profesora De la Peña, la primera condición del contrato es *“que todas las maderas que oy tiene el antiguo retablo han de quedar a veneficio del asentista que se quede con la obra, y las a de invertir en dicha obra... y que se a de tomar el cuerpo del zocalo y pedestales de la misma madera del retablo antiguo”*<sup>283</sup>. Por fortuna, y gracias a otro visitador, en este caso del insigne obispo Belluga, lo describe en su visita ordinaria de 1722. La profesora De la Peña, a su vez, señala que *“parece ser que estaba formado por dos cuerpos delimitados por cuatro columnas salomónicas que estructuraban tres calles y ático. En el primero, sagrario central y hornacinas laterales que darían cobijo a la Virgen y a San Marcos y, en el segundo, el nicho que albergaría la escultura del*

---

<sup>278</sup> Por esta obra cobraron 580 reales cada uno como queda reflejado en APSAM, Libro de Fábrica 1694-1777, s.f.

<sup>279</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 414 (El pago está en APSAM, Libro de Fábrica 1694-1707, s.f.).

<sup>280</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 123.

<sup>281</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 179.

<sup>282</sup> *Ibidem*.

<sup>283</sup> *Ibidem*.

santo titular y, en las calles externas, dos lienzos. El ático repetía el tipo de soportes y se adecuaba al muro del presbiterio ocupando lo que restaba del mismo”<sup>284</sup>.

*Parroquia San Juan Bautista.*

La parroquia de San Juan es una más de las antiguas, fundada tras la reconquista extramuros de la ciudad, aunque a diferencia de las otras no se erigió sobre una vieja mezquita sino que conmemora el emplazamiento del campamento del rey Jaime I, conquistador de la ciudad en 1266<sup>285</sup>. La advocación responde a una de las órdenes que ayudó al monarca en su reconquista, la de San Juan de Jerusalén. Por tanto, ofrece un caso semejante al de la ermita de Santiago, levantada en el lugar donde se ubicaba el campamento de la Orden de Santiago.



Ilustración 52. Iglesia de San Juan Bautista de Murcia

<sup>284</sup> Ibidem.

<sup>285</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 336.

A pesar de su antigüedad, los libros conservados en su archivo parroquial sólo se remontan a finales del siglo XVI y son los registros de bautismos, matrimonios y defunciones. El libro de fábrica más antiguo comienza en 1627 y en él quedan reflejados los distintos reparos que se van llevando a cabo en el templo cuando actúa el río Segura. La ubicación de la parroquia provocó que las distintas crecidas del río afectarían muy directamente, sobre todo en el siglo XVII, ya que en el XVIII, cuando es desviado el cauce del Segura, las riadas se controlan en cierta medida y el templo se verá menos afectado. Una de las riadas que más daños causó fue la tristemente conocida de San Calixto en 1651, tal y como lo recoge el informe de Pacheco<sup>286</sup>.

Tras las crecidas de mediados de siglo debieron ponerse en marcha las obras de reparo y acondicionamiento de la parroquia, incluso con una renovación ornamental, como lo atestiguan los encargos de dos cuadros al afamado pintor Mateo Gilarte, uno dedicado a un santo jesuita, "*Predicación de San Francisco Javier*", y otro de San José destinado a la sacristía ("*San José con el Niño*")<sup>287</sup>.

A finales de siglo, entre 1688 y 1695, prosigue el engalanamiento del templo, en este caso de dos de las capillas más representativas, la de San Isidro Labrador y la de San Francisco de Asís. Para ello, la Fábrica parroquial le encargó al escultor italiano Nicolás de Bussy la realización de las tallas de los titulares de ambas<sup>288</sup>.

Alrededor de 1694 también se están realizando distintas labores en retablos y frontales de la Capilla Mayor y de las distintas capillas. Manuel de Pino cobró 1.794 reales por "*decoración de retablos y frontales, y por hechuras de los cuadros de Nuestra Señora del Rosario y de San Miguel*", mientras que al año siguiente su hijo, Ginés del Pino, decoró la nueva capilla del *Ecce Homo*<sup>289</sup>. En 1694, la colección

---

<sup>286</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintura...*, ob. cit., p. 41 en la nota 50 da la referencia del manuscrito (VILLACIS, P.: *La Ynundación de Murcia, ruina de sus edificios y pérdida de sus haciendas*. Murcia, 1651 (manuscrito del Archivo Municipal de Murcia, Sig. 10-B-3).

<sup>287</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 355.

<sup>288</sup> Sobre la escultura de San Isidro Labrador ver IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 343 y AA.VV.: *Nicolás de Bussy*. Murcia, catálogo de la exposición "*Nicolás de Bussy*", 2003, pp. 146-151. En cuanto a la obra de San Francisco Javier ver AA.VV.: *Nicolás de Bussy*, ob. cit., pp. 134-137.

<sup>289</sup> IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 343.

pictórica del templo se ve ampliada gracias a la donación de un Monumento de pintura en perspectiva por el artista Nicolás de Villacis<sup>290</sup>.

A principios del siglo XVIII, comienza una importante remodelación del interior del templo. Primeramente, en 1702, el maestro alarife J. Ayala realiza un nuevo camarín para la imagen del titular, construcción que fue revestida de madera por Antonio Caro “el Viejo” y dorado por el pintor Ginés del Pino<sup>291</sup>. Dos años después, entre 1704 y 1705, se procede a la instalación del nuevo retablo mayor y de los colaterales. Para ello, se recurre nuevamente a ese Antonio Caro, que ya había engalanado distintas capillas mayores y colaterales de templos de la ciudad y de fuera de ella, sin olvidar su presencia en la parroquia dos años antes en el camarín<sup>292</sup>. En este mismo año, se le encargó a Lucas Espinosa la pintura del telón bocaporte del camarín<sup>293</sup>.

En la década siguiente continúan las obras interiores en la parroquial, de hecho la Fábrica del templo va a invertir 3.530 reales para alargar la iglesia en 1716, tal y como aparece en las cuentas de 1718 a 1720. En estos mismo documentos, como bien reseña Ibáñez, aparece el pago de 1.780 reales “*por el Santo de talla que se ha hecho nuevo, de siete y medio palmos de alto*”. Esta obra, junto a otras esculturas para los nuevos retablos, pueden deberse al escultor francés Antonio Dupar<sup>294</sup>.

Incomprensiblemente, estos esfuerzos por remozar el templo cayeron en saco roto, ya que en 1750 comenzaron la obras del templo de nueva planta y únicamente algunos retablos y el ajuar de escultura, pintura y artes decorativas pudieron ser reaprovechados para la nueva iglesia.

#### *Parroquia de San Andrés.*

La parroquial de San Andrés forma parte de las tres iglesias fundadas extramuros de la ciudad tras la reconquista de la misma, junto a San Antolín y San Juan, si bien es la última en tener servicio religioso. Su ubicación no deja de llamar

---

<sup>290</sup> AHPM, Prot. 1.599, año 1694, f. 12 y ss.

<sup>291</sup> IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 344.

<sup>292</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 179.

<sup>293</sup> IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 344.

<sup>294</sup> Sobre Antonio Dupar y su obra en San Juan ver SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: “La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar”. Murcia, *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVII, 1977, pp. 151-189 y IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 344.

la atención por las circunstancias del lugar tras la toma de la ciudad. Se trata del arrabal conocido como de la Arrixaca, arrabal fuera de las murallas que hasta la entrada de las tropas de Jaime I en la ciudad había sido el barrio cristiano de la misma. Ya bajo dominio cristiano, la población musulmana que decidió quedarse se trasladó allí. Por tanto, resulta curioso que una vez que es ocupada la zona por población musulmana se levante una parroquial allí; no sólo eso, sino que en ese arrabal es objeto de una gran concentración de templos cristianos, ya que San Andrés vino a sumarse a las ermitas de Nuestra Señora de la Arrixaca, patrona de la ciudad y cuyo templo resistió la ocupación árabe, y la de San Sebastián, santo protector contra las frecuentes epidemias de peste, al igual que la ya dicha parroquial de San Antolín. Además, a escasos doscientos metros, siguiendo el camino de Molina o Castilla (una de las principales salidas de la ciudad) se hallaba la ermita-hospital de los antonianos, camino que se convirtió prácticamente en un Vía Crucis con las diferentes ermitas que había en él.



**Ilustración 53.** Iglesia de San Andrés de Murcia

La construcción de templos cristianos en este barrio prosiguió incluso más allá de la Edad Media. Una vez la población musulmana, en 1579, las ermitas de San Sebastián y de la Arrixaca son cedidas a los agustinos para trasladar su convento y pocos años después, en 1616, se funda el de agustinas del Corpus Christi, prácticamente en frente. A su vez, a la construcción de los dos conventos agustinos y sus respectivas iglesias se suma la erección de la ermita de Nuestro Padre Jesús de la Cofradía del mismo nombre, también en el siglo XVII.

Todo este énfasis constructivo fue convirtiendo el arrabal de la Arrixaca en un barrio particularmente sacralizado, referente fundamental de la Contrarreforma en la ciudad, ya que unifica las distintas funciones en materia de parroquias, conventos e incluso cofradías y con una especial representación de los mismos.

Volviendo a la parroquial de San Andrés, su historia es confusa, incluso se ve dificultada por la escasez de documentos hasta la ausencia del propio templo, puesto lo que hoy se conoce como parroquial de San Andrés es la iglesia que perteneció al convento de San Agustín, a donde pasó la función parroquial tras la demolición del edificio original. Así, Ibáñez García lo describe como:

*“Templo de una sola nave con tres capillas por lado, mas la del batisterio, bajo del coro: En recinto cuadrangular, el presbiterio, única parte cubierta con falsa bóveda, sostenida por un arco semicircular. Los demás, ojivos sostenían la cubierta a dos aguas de pintado maderamen. Los arcos de las capillas, (no claustrales), también de medio punto, guarnecidos por sencilla moldura. Todo él, pobre, exiguo en proporciones, obscuro, húmedo...”<sup>295</sup>.*

La ausencia de noticias referentes a la “vieja” parroquial de San Andrés en la centurias del Quinientos y Seiscientos está provocada principalmente por la deficiencia documental de su archivo. Si bien los libros de bautismo arrancan en la segunda mitad del siglo XVI, el primer libro de Fábrica de los conservados data de 1678, o sea después de todas las presumibles reformas que se llevaron a cabo en la parroquial desde finales del siglo XVI, tal como sucedió en otros templos de la

---

<sup>295</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., pp. 293-294.

ciudad, y también después de la fatídica riada de San Calixto que se sabe afectó gravemente al edificio<sup>296</sup>.

Por tanto, para hacer la historia de San Andrés desde finales del XVI hasta el último cuarto del XVII sólo se podrá recurrir a noticias sueltas de viajeros o algunos documentos notariales referentes a encargos de obras para dicha Fábrica. Y de estas noticias aisladas sólo dos merecen mención y son las referentes a la obra llevada a cabo en la capilla mayor del templo. Dicha capilla, con fundación de pía memoria desde 1580 por don Francisco Gil, la “*mandó que se obrase la capilla de San Andrés, a la traza y arquitectura de la de Santiago*” dicho patrono<sup>297</sup>. Asimismo, en la última década del siglo XVII, el pintor Manuel del Pino realiza un frontón de lienzo para el bocaporte de la Capilla Mayor de un coste de 105 reales<sup>298</sup>.

Ya en el siglo XVIII, continuarán las obras de mejora del presbiterio y en 1701 comienza la construcción de un nuevo retablo mayor<sup>299</sup>. Fue encargado en origen a Mateo Sánchez con un montante de 3.200 reales y teniendo de plazo un año para su ejecución<sup>300</sup>. El retablista no cumplió con lo acordado y dos años después la Fábrica parroquial hace un nuevo contrato con Gabriel Pérez de Mena para la realización de la obra pospuesta<sup>301</sup>. Éste sí cumplió con la fecha de entrega y, en 1704, el nuevo retablo de la parroquial ya lucía en el testero<sup>302</sup>. Posteriormente, el ya conocido pintor Manuel del Pino, será el encargado de dorarlo<sup>303</sup>, así como la imagen del titular también esculpida por Pérez de Mena, y que imitaba a la escultura de piedra ubicada en la entrada de la iglesia. El retablista también fue el encargado de retirar el viejo altar y realizar uno nuevo, cobrando por ello 129 reales<sup>304</sup>.

---

<sup>296</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintura...*, ob. cit., p. 41 en la nota 50 da la referencia del manuscrito (VILLACIS, P.: *La Ynundación...*, ob. cit.).

<sup>297</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 298.

<sup>298</sup> MELGARES GUERRERO, J.A.: “La pintura...”, ob. cit., p. 530.

<sup>299</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., pp. 197-198.

<sup>300</sup> AHPM, Prot. 3.901, año 1701, ff. 322-323.

<sup>301</sup> AHPM, Prot. 3.904, año 1703, ff. 8 y ss.

<sup>302</sup> Sobre el nuevo contrato para el retablo y su entrega ver AHPM, Prot. 3.904, año 1701, ff. 8-9 y AHPM, Prot. 3.905, año 1704, f. 1.348.

<sup>303</sup> MELGARES GUERRERO, J.A.: “La pintura...”, ob. cit., p. 530 y AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 432.

<sup>304</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 302.

Pero esta no fue la única obra realizada en la parte noble del edificio, ya que también se llevaron a cabo dos nuevos retablos colaterales de San Pedro y de San Judas que fueron completados por los cuadros de Agustín Martínez de la Torre<sup>305</sup>.

Por desgracia, y como ya es costumbre con la mayor parte de las obras de gran tamaño de la centuria del seiscientos, los distintos retablos desaparecieron al igual que la iglesia y no es posible conocer su estructura o estilo arquitectónico.

Parroquia de Santa Eulalia.

La iglesia parroquial de Santa Eulalia es una de las parroquiales más antigua de la ciudad y forma parte de las siete primitivas parroquias murcianas fundadas tras la reconquista sobre las mezquitas intramuros de la antigua ciudad árabe. La parroquia, al igual que le ha sucedido a gran parte de los templos de la ciudad de Murcia, fue reconstruida durante el siglo XVIII.



Ilustración 54. Iglesia de Santa Eulalia

<sup>305</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 302 y DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 197.

Los libros de cuentas más antiguos conservados en el archivo parroquial de Santa Eulalia datan de 1713 y como bien señala Ibáñez García “*puede darnos algunos indicios de la iglesia vieja, de sus cuadros, imágenes, etc., apenas si llega al principio de las obras de planta de la actual, que se debió fundar sobre el área de la anterior y en parte sobre su atrio cementerio antiguo, por consecuencia del estado ruina de la vieja construcción*”<sup>306</sup>. Por tanto, la historia del templo durante la segunda mitad del siglo XVI y la centuria del Seiscientos cuenta con una gran carencia de noticias sobre la misma, excepto una escritura en los Protocolos Notariales de un cáliz realizado en 1593 por el platero Alonso Cordero<sup>307</sup>. Al margen de esta reseña, se sabe algo sobre Santa Eulalia por las diferentes visitas de los obispos de la diócesis y sus referencias a ella, por algunas noticias de viajeros y cronistas de la época y por escasos documentos del momento. Uno de estos documentos es el memorial realizado por el cura de Torre Pacheco, don Pedro Villazis, tras la terrible riada de San Calixto en 1651<sup>308</sup>. En dicho informe se describen los grandes daños que ha sufrido el templo, al igual que diferentes edificios de la ciudad. Tras esta desgraciada avenida, comenzaron las obras de reconstrucción, y al mismo tiempo de adaptación y enriquecimiento de los distintos espacios. Esta labor constructiva finaliza con la realización de un nuevo retablo para la gran capilla mayor.

Esta obra retablística se comenzó en 1707 gracias a la financiación particular del arcediano de la Catedral don Ginés Gómez de la Calle, y para su ejecución se contará con el maestro más destacado del momento, Antonio Caro, que ya había dotado de obras similares otras dos grandes parroquiales de Murcia, San Pedro y San Lorenzo. De hecho, esta tercera obra tendrá mucho que ver con las precedentes, ya que en el contrato se habla de hacer un tabernáculo similar al de San Lorenzo<sup>309</sup>.

Dicho retablo desapareció no mucho después cuando a mediados del siglo XVIII se realiza una iglesia de nueva planta. Pero gracias al contrato y la acertada interpretación de la profesora De la Peña se tiene una descripción aproximada. Así,

---

<sup>306</sup> IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 256.

<sup>307</sup> AHPM, Prot. 623, año 1593, ff. 464 y ss.

<sup>308</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintura...*, ob. cit., p. 41 en la nota 50 da la referencia del manuscrito (VILLACIS, P.: *La Ynundación...*, ob. cit.).

<sup>309</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 208. El contrato del retablo de Santa Eulalia en AHPM, Prot. 3745, año 1707, f. 69.

“su planta sería parietal con las columnas paralelas sobresalientes y sus dimensiones de cuarenta y tres palmos de alto por veinticuatro de ancho. Del pedestal se indica que debía ir guarnecido con las molduras y adornos correspondientes. Llevaría un tabernáculo de siete palmos similar al que había en la parroquia de San Lorenzo, aunque la talla se realizaría más; se remataría con cúpula y sobre ella un pelícano; las puertas abrirían hacia dentro con las del ejemplar de la iglesia de San Pedro y portaría un sagrario embebido para la comunión. Morfológicamente, el único cuerpo tenía cuatro columnas salomónicas que dividían el espacio en la calle mayor con hornacina central y en el remate un florón de talla con un niño, dando la posibilidad de acodillar la cornisa para dejarle espacio si ello fuese necesario y, asimismo, sobre los macizos y entre los soportes un tarjón. El ático presentaba un lienzo central entre pilastras y columnas “emparradas” que apoyaban sobre las interiores del cuerpo y llevaba entablamento corrido con “florón en medio con caveza de serafín y en los demas mazizos de la cornisa una tarjettas”. En el remate “un escudo de buena talla y, en los mazicos de las columnas, unos pomos de frutas”. La estructura quedaba cerrada por unas pulseras”<sup>310</sup>.

En 1708, se dio por concluido el retablo como lo confirma la carta de pago a favor del autor Antonio Caro<sup>311</sup>, y pocos años después se completa con la colocación de una gran lámpara de plata de 184 onzas peso y valorada en 3519 reales, debida al conocido platero Enrique Picars<sup>312</sup>.

Por estos mismo años se afronta la construcción de los dos retablos que completaría la magnificencia del crucero. Las capillas colaterales dedicadas a Nuestro Padre Jesús y a Nuestra Señora de la Soledad fueron ornadas con sendos retablos comenzados a principios de la segunda década del siglo XVIII y dorados y decorados a imitación de jaspes por el pintor Juan del Pino en 1715<sup>313</sup>. Al contrario que sucede con el retablo mayor, se desconoce como eran, destruyéndose en el incendio previo a las grandes obras de ampliación de la nueva iglesia.

En este afán constructivo de la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII, cabe destacar la capilla dedicada a San Juan Bautista, que contaba con

---

<sup>310</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 208.

<sup>311</sup> Ibidem. La carta de pago a favor de Antonio Caro en AHPM, Prot. 3746, año 1708, f. 285.

<sup>312</sup> IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 257.

<sup>313</sup> Las escasas noticias de estos retablos son documentadas por IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 259 y DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 492.

retablo y platería propio para desempeñar el culto. Durante el primer cuarto de siglo del siglo XVIII va a sufrir reformas y reparaciones, a la vez que es engalanada con una lámpara de plata para estar permanentemente encendida. Estos dispendios fueron llevados a cabo gracias a la generosa aportación de la renta de una casa donada a la parroquia por don Luis Ros<sup>314</sup>.

#### *Parroquia de San Lorenzo.*

No son muchas las noticias que se conservan de la parroquia de San Lorenzo durante el siglo XVII, excepto alguna referencia como la que informa de la actividad del maestro organero Diego de Espinosa durante 1612<sup>315</sup> y, en particular, del informe que realizó don Pedro Villacis, ya comentado anteriormente, donde habla de grandes daños en distintas parroquias de Murcia, entre las que figura San Lorenzo. Por tanto, es de esperar una gran actividad rehabilitadora en el templo al igual que sucedió en otros edificios significativos dañados por la famosa inundación.

El templo ya estaba completamente rehabilitado de la inundación de San Calixto y de la posterior de San Severo, cuando en 1700 se acomete la gran obra de la Capilla Mayor, o sea la realización de un nuevo retablo mayor con su tabernáculo. Sobre esta obra, al igual que sucede con el resto del templo durante el siglo XVII, hay un vacío documental que impide conocer noticias y pormenores, incluso debe contarse con la dificultad añadida de la desaparición del propio retablo con la reconstrucción del templo en la última parte del siglo XVIII.

Aún así, la profesora De la Peña Velasco documenta que en el contrato para el retablo mayor de Santa Eulalia, encargado a Antonio Caro en 1707, se hace referencia a que el tabernáculo debía tener "*forma y disposición*" semejantes a las de San Lorenzo<sup>316</sup>. Así, la obra para San Lorenzo debió tener grandes similitudes con el realizado para Santa Eulalia, así como con el ya construido por este mismo retablista para la parroquia de San Pedro en 1702. De hecho, la obra para San Lorenzo de un gran retablo con tabernáculo donde colocar el Santísimo debió ser el modelo que Antonio Caro fue aplicando en sus diferentes realizaciones.

---

<sup>314</sup> Sobre la capilla de San Juan Bautista ver IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 260.

<sup>315</sup> AHPM, Prot. 1.736, año 1612, ff. 1.679v. y ss.

<sup>316</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 491.



Ilustración 55. Portada lateral de la Iglesia de San Lorenzo

Este nuevo retablo con su tabernáculo fueron el colofón de la adaptación de la parroquia de San Lorenzo a los cánones tridentinos, tras la desolación del riado de San Calixto, constituyéndose en ejemplo de las medidas que se llevaron a cabo en las distintas iglesias murcianas, donde las capillas mayores se convirtieron en triunfos dedicados a la Eucaristía, en custodias de piedra y madera donde albergar el principal signo de la nueva Iglesia triunfante. Y para completar esta devoción a la Eucaristía en la Capilla Mayor y llevar a cabo la veneración que se merece, se va a colocar en ésta una nueva lámpara de plata, pendiente de ocho cadenas en forma de lazo y un peso de 290 onzas, gracias a la donación del Arcediano de Cartagena don Ginés Gómez de la Calle y Ortega, *“a condición de que colgase a perpetuidad en*

*la capilla mayor*”, tal como reseña Ibáñez García. Esta condición no fue cumplida, ya que entre 1804-1807 fue vendida por 4.190 reales, que fueron utilizados para ayudar a sufragar el nuevo templo que se había comenzado en 1788<sup>317</sup>.

---

<sup>317</sup> Sobre la lámpara y su donación ver IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos...*, ob. cit., p. 152.

### CAPÍTULO 3: LOS CONVENTOS.

Durante la celebración del Concilio de Trento, la órdenes religiosas ocuparon una parte muy importante del mismo y se revisaron aquellos aspectos que afectaban de una u otra manera a las órdenes conventuales tanto masculinas como femeninas y las obligaciones de sus miembros. Así, durante la sesión XXV de dicho concilio se abordaron aspectos como que la vida de los regulares se ajusten a la regla que profesaron, la prohibición de la tenencia de propiedades por parte de los religiosos, se limita la construcción de conventos al visto bueno del obispo, la obligación de los monjes y monjas a vivir en el convento al que pertenecen y no abandonarlo sin permiso de los superiores, sobre la clausura de las monjas, las visitas de los obispos a dichos recintos conventuales y demás cuestiones que llevaron a una reforma importante de lo que venía siendo la vida y organización conventual hasta ese momento. Ni más ni menos, las órdenes religiosas, muy fortalecidas como medio clave de vida espiritual, alcanzan a convertirse en pilar fundamental de la Contrarreforma y de su impacto.

Ciertamente, tras el Concilio de Trento, se produce un gran auge conventual, prodigándose las fundaciones durante el último tercio del siglo XVI y durante todo el siglo XVII en todo el mundo cristiano y la diócesis de Cartagena fue un ejemplo más de este entusiasmo<sup>318</sup>. Este desarrollo será, sobre todo, más patente en las órdenes femeninas llegando a la capital del Segura todas aquéllas que no tenían representación previa en dicha ciudad, siendo ayudadas en su fundación por el Cabildo, el Concejo, los obispos, los nobles de la ciudad e incluso por el propio rey dependiendo de los casos. Tampoco hay que olvidar la fundación de conventos masculinos de órdenes reformadas como los descalzos que son el resultado de la espiritualidad y mística tan características de la centuria trentina y, por supuesto, las nuevas órdenes de la Reforma católica<sup>319</sup>.

---

<sup>318</sup> Sobre la organización conventual en la diócesis de Cartagena y su evolución ver RIQUELME OLIVA, P.: *Iglesia y liberalismo. Los franciscanos en el Reino de Murcia (1768-1840)*. Murcia, 1993, pp. 7-19; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: "Arquitectura...", ob. cit., pp. 264-307; RIQUELME OLIVA, P.: "Las Órdenes religiosas en la Diócesis de Cartagena". Murcia, en *Huellas*, 2002, p. 496 y RIQUELME OLIVA, P.: "El paisaje...", ob. cit., pp. 347-383.

<sup>319</sup> Para saber más sobre el auge fundacional postridentino y las fundaciones de las nuevas órdenes religiosas ver DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: "Aspectos sociales de la vida eclesiástica en

En cuanto a la incidencia de las órdenes religiosas en el arte contrarreformista, durante el Barroco propician un particular desarrollo iconográfico, posible gracias al de las órdenes como difusoras de la nueva espiritualidad contrarreformista. Una de las características comunes de estas iconografías monásticas fue la inclinación por crear grandes ciclos de cuadros históricos sobre un personaje o la propia orden, desarrollándose con mayor profusión precisamente en el siglo XVII, decorándose con ellos iglesias, claustros, refectorios, bibliotecas y otros espacios conventuales para ser expuestos y prestarse a su lectura tanto histórica como retórica y mística. Esta tendencia propició, primeramente en España y posteriormente en América, unos ricos conjuntos monacales con una temática dedicada a la advocación que protege el edificio o a la orden que va a residir en dicho conjunto conventual<sup>320</sup>. A ello hay que agregar el papel no menos importante de la consolidación y expansión del tipo de iglesia contrarreformista, cuyo plan de cruz latina, con despejada nave y destacado crucero, con o sin capillas laterales, más coro a los pies, venía muy bien a las funciones específicas de las órdenes religiosas y sus miembros, a la que posibilitaban un culto abierto a los seglares y unas condiciones óptimas para la predicación, tan importante entre las órdenes masculinas.

### 3.1.- Conventos masculinos.

Tras la reconquista de la ciudad, prontamente las órdenes religiosas masculinas fueron asentándose en ella. Así, en el siglo XIII, ya se habían fundado en la capital los conventos de La Trinidad y de Nuestra Señora de la Merced; poco después los de Santo Domingo y San Francisco, a los que se añade en los finales del siglo XIV el convento de los agustinos. Por tanto, hay que considerar estas viejas fundaciones medievales, reactivadas en su función con la puesta en marcha de la Contrarreforma. Prueba de ello son las obras y los arreglos que acometen en sus iglesias y demás dependencias conventuales durante la última parte del siglo XVI y el XVII, en algunos casos debido al traslado de su ubicación y la nueva ubicación que ello trajo consigo, pero en la actividad constructiva y artística de este tiempo

---

los siglos XVII y XVIII. La vida religiosa". *Historia de la Iglesia en España, t. IV*. Madrid, 1979, pp. 41-57.

<sup>320</sup> GÁLLEGO SERRANO, J.: *Visión y símbolo de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1987 y SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma...*, ob. cit., p. 239.

debe verse también la oportuna adecuación a la Contrarreforma, bajo cuyo impulso se desarrolló tal actividad. La simple secuencia histórica de las realizaciones resulta muy ilustrativa y va dando los pasos seguidos y sus ritmos.

### 3.1.1. Fundaciones preconciarias.

#### *Convento de San Blas o de la Trinidad.*

Los monjes trinitarios llegaron a la ciudad de Murcia pocos años después de que ésta fuera reconquistada, concretamente en 1272, pero no será hasta el siglo XVI cuando se instalen junto a la muralla, a las espaldas del convento de la Merced, haciéndose cargo de la ermita de San Blas. Allí estuvieron asentados hasta la desaparición del convento ya en el siglo XX, en cuyo emplazamiento se ubicara el Museo de Bellas Arte de la ciudad<sup>321</sup>.

Durante ese siglo XVI la comunidad de religiosos fue realizando el complejo conventual, que ya en 1596 disponía de la campana necesaria para regular la vida de los monjes<sup>322</sup>. En el siglo XVII, las obras continúan y será un religioso de la orden, el arquitecto Fray Diego Sánchez de Segura el encargado de llevar a cabo en la primera década de la centuria el claustro del convento<sup>323</sup>. Una vez finalizado éste, los esfuerzos constructivos se van a centrar en la iglesia conventual, según demuestra la continua llegada de materiales como ladrillos y madera<sup>324</sup>, así como

---

<sup>321</sup> Son varios los estudios dedicados al Convento de trinitarios y a los artistas que en el trabajaron como es caso de CRESPO GARCÍA, J.: "El antiguo Convento de la Santísima Trinidad de Murcia". *Rev. de Estudios Trinitarios*, nº 2. Murcia, 1964, pp. 151-154 y "Fray Diego Sánchez de Segura. Notable artista del siglo XVII". *Rev. Murgetana*, nº 30. Murcia, 1969, pp. 83-108; CANDEL CRESPO, F.: "Un hallazgo interesante: el Libro Becerro del Convento de Trinitarios". *Hoja del Lunes*, 11-I-1971. Murcia, 1971, p. 13; LÓPEZ MARTÍNEZ, M.L. y LÓPEZ GARCÍA, C.: "El Convento de Trinitarios Calzados de Murcia". *Verdolay*, nº 3. Murcia, 1991, pp. 175-180 ó PINA PÉREZ, A.: "Los frescos de Villacis en la iglesia del Convento de la Trinidad de Murcia: historia de una tragedia". *Verdolay*, nº 4. Murcia, 1992, pp. 203-210.

<sup>322</sup> El contrato de dicha campana en AHPM, Prot. 525, Año 1596, ff. 595v. y ss.

<sup>323</sup> Sobre la figura de Fray Diego Sánchez de Segura y su obra en el Convento de la Santísima Trinidad de Murcia ver CRESPO GARCÍA, J.: "El antiguo Convento de la Santísima Trinidad de Murcia". *Rev. de Estudios Trinitarios*, nº 2. Murcia, 1964, pp. 151-154 y "Fray Diego Sánchez de Segura. Notable artista del siglo XVII". *Rev. Murgetana*, nº 30. Murcia, 1969, pp. 83-108.

<sup>324</sup> En 1612, se encarga una partida de ladrillos destinada a la nueva iglesia (AHPM, Prot. 1.735, Año 1612, ff. 298 y ss.) y en 1619, es un gran cargamento de madera el que arriba al convento para realizar las cubiertas de dicho edificio (AHPM, Prot. 1.214, Año 1619, ff. 211 y ss.).

el contrato con el carpintero Roque Granados para realizar las cubiertas de la Capilla Mayor y de la nave del nuevo templo<sup>325</sup>.

Con la obra concluida, la Capilla Mayor de la iglesia va a ser vendida y así se verá asumido su patronato en 1624<sup>326</sup>. El nuevo patrono será el responsable del retablo mayor destinado a dicha capilla<sup>327</sup>, aunque el ornato de la misma no se va a limitar al retablo sino que se irá dotando del ajuar necesario, como es el caso de una cruz de plata encargada al platero Miguel Enciso en 1625<sup>328</sup>.

Las obras en la iglesia, además de lo dicho en la Capilla Mayor, prosiguieron en ese mismo año de 1625 con distintos trabajos en el campanario, bajo la supervisión del arquitecto Lorenzo de Berecosa<sup>329</sup>. También se actuó por entonces en las capillas laterales del templo, caso de la capilla propiedad del escribano público Ginés Cano de Santayana, que en 1635 contrata a Juan López Luján, pintor, y a Juan Martínez, dorador, para realizar un retablo sencillo *“formado por un Salvador en la puerta del sagrario en el centro del banco, a cuyos lados figuraban los Santos Ginés, Juan, Francisco y Diego, cuerpo central con un Crucificado de bulto para encarnar, flanqueado por sendas pinturas de la Virgen y San Juan de Jerusalén al fondo y un remate con el Padre Eterno”*<sup>330</sup>. La obra fue finalizada en 1636 como atestigua la carta de pago<sup>331</sup>.

En 1651, la terrible riada de San Calixto va a acabar casi por completo con el Convento de los Trinitarios y, por tanto, tras la misma comenzaron las obras de reconstrucción del mismo. Trabajos que se llevaron a buen ritmo, ya que en 1662, el insigne pintor Nicolás de Villacis estaba realizando una de sus creaciones más reconocidas, los frescos de la remozada Capilla Mayor. La obra se ubicaba dentro del arco que acogía el gran tabernáculo que hacía de sagrario y de retablo. Allí *“Villacis pintó rematándolo flores y... una Gloria con muchos Cherubines y Serafines y Ángeles que pulsan diversos instrumentos. Alrededor y ya sobre el propio muro fingió un retablo ilusorio con dos columnas a cada lado, que asidas por sendas Amaçonas y*

---

<sup>325</sup> El contrato con el carpintero Roque Granados en AHPM, Prot. 1.214, Año 1619, ff. 647 y ss.

<sup>326</sup> Respecto a la venta de la Capilla Mayor y su nuevo patronato ver AHPM, Prot. 1.218, Año 1623, ff. 336 y ss. y AHPM, Prot. 1.219, Año 1624, ff. 47 y ss. y 371 y ss.

<sup>327</sup> El contrato del retablo mayor en AHPM, Prot. 1.219, Año 1624, ff. 441 y ss.

<sup>328</sup> AHPM, Prot. 1.220, Año 1625, ff. 483 y ss.

<sup>329</sup> AHPM, Prot. 1.220, Año 1625, ff. 602 y ss.

<sup>330</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 137.

<sup>331</sup> AHPM, Prot. 2.040, Año 1636, ff. 1.098 y ss.

con los escudos del patrón, pendiendo de los capiteles sustentaban una gran cornisa, en cuyo centro surgía en una cartela la Santísima Trinidad, flanqueada por parejas de ángeles en distintas actitudes, pues en el grupo de la derecha uno abrazaba a un león, mientras que el otro aparecía con un pincel delineando; en el de la izquierda mostraban una corona y una cadena de oro con la cruz de Santiago respectivamente. Quizás en correlación cuando no continuando esta estructura, cuatro escenas de la vida de San Blas –predicación a los animales, curación del niño ahogado, prisión del santo y milagrosa andadura del mismo sobre las aguas- cubrían todo el colateral del Evangelio al modo de quadri riportati, por encerrarse en marcos con molduras y tarjetas separados por columnas adornadas con Virtudes, rematado todo por corredores abalaustrados donde asomaban retratos de conocidos próceres locales, de religiosos de la casa ofreciendo dádivas benditas y otras figuras. La labor del pintor abarcó incluso efigies de reyes hispanos, dispuestos sobre falsas repisas en los pilares de las embocaduras de las capillas de la nave”<sup>332</sup>. Por desgracia, todos estos frescos se perdieron con la destrucción del convento tras la Desamortización, si bien es cierto que muchos de ellos, dieciocho según Belmonte<sup>333</sup>, fueron revertidos a lienzos y pasaron a formar parte de la colección del Museo de Bellas Artes, aunque en la actualidad sólo se conservan cinco fragmentos en mal estado en dicha institución<sup>334</sup>.

Pero Nicolás de Villacis no fue el único pintor de renombre de la Murcia del momento que realizó obra para el convento, ya que Mateo de Gilarte en la década de los sesenta llevó a cabo un cuadro dedicado a la “Inmaculada Concepción”, obra conservada en el Museo Salzillo en la actualidad<sup>335</sup>.

---

<sup>332</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 265.

<sup>333</sup> BELMONTE, J.J.: *Murcia artística*. Murcia, 1871, pp. 29-31.

<sup>334</sup> Los frescos que ornaron la Capilla Mayor del Convento de la Santísima Trinidad son conocidos gracias a las distintas crónicas bastante tempranas como las realizadas por cronista del convento el trinitario Fray Domingo López, en 1684 y en 1715, la del estudioso Palomino en 1724 o la del también religioso del convento, Fran Pascual Carreras en 1747. A ello hay que sumarles los posteriores estudios en CRESPO GARCÍA, J.: “El antiguo...”, ob. cit., pp. 151-154 y “Fray Diego...”, ob. cit., pp. 83-108; MELGARES GUERRERO, J.A.: “Pintura del...”, ob. cit., pp. 397-398 y AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 265-266.

<sup>335</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 359.

*Convento de Santa María de la Merced.*

La orden de los Mercedarios fue una de las primeras en arribar a la ciudad tras la reconquista, aunque se ubicación definitiva junto a la Puerta Nueva no se produjo hasta el año 1560. En la actualidad, del antiguo convento subsiste su hermoso claustro, sede de la Facultad de Derecho de la Universidad de Murcia, y la iglesia de la Merced, que, es gestionada por la orden franciscana, cuyo Instituto Teológico y otras dependencias residenciales se ubican a su lado.

La orden mercedaria encontró en tierras murcianas el lugar ideal para desarrollar sus dos grandes labores, la evangelización, ya que es una tierra dominada por los musulmanes hasta mediados del siglo XIII, y la de rescate de cautivos, ya que todavía en el siglo XVI la costa murciana era territorio abordado por piratas berberiscos.

Dado el traslado del establecimiento conventual, tuvo que erigirse un nuevo edificio durante la segunda mitad del siglo XVI y los principios de la centuria siguiente, cuando se acomete la construcción del citado claustro. Concretamente, en 1604 el afamado arquitecto Pedro Monte de Isla va a diseñar dicho claustro y para su ejecución se contará con los canteros Bartolomé Sánchez y Damián Plá<sup>336</sup>, que años después se convertirá en el arquitecto de cámara del obispo Trejo y que había estado en Caravaca trabajando con el arquitecto de la Corte Fray Alberto de la Madre de Dios. El claustro se realizó entre 1604 y 1629 organizándose en torno a un gran patio de bellas proporciones con dos pisos con arcadas de medio punto y columnas de orden toscano dispuestas en un triple soporte columnario en las esquinas. Está decorado con motivos heráldicos en las enjutas y coronado con una balaustrada que sigue el ritmo de la arquería. La galerías están cubiertas con bovedillas de revoltones entre vigas, resolviéndose las esquinas con bóvedas vaídas.

Bajo la dirección de Plá también intervendrán en la obra Pedro Milanés, Diego de Ergueta, Juan Garzón y Melchor del Vallés. Las obras avanzarán lentamente, aunque en 1618 estaría cercana su finalización, como lo indica el contrato con el albañil Francisco Ruiz para hacer las bóvedas y otros trabajos en

---

<sup>336</sup> BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, 2006, p. 239.

dicho claustro<sup>337</sup>, así como el encargo de madera para las mismas<sup>338</sup>. A esto hay que sumar la carta de pago a favor del arquitecto Pedro Milanés por la ejecución de un segundo claustro para el convento en 1618<sup>339</sup> y, un año después, el encargo al rejero Andrés Martínez para realizar los balaustres de los antepechos del nuevo claustro<sup>340</sup>.



Ilustración 56. Claustro del antiguo Convento de la Merced

Al finalizar el primer cuarto del siglo XVII, el convento de la Merced estaría prácticamente concluido, al menos sus partes más importantes, como las dependencias residenciales de los monjes y la iglesia, si bien es cierto que todavía continúan las obras para finalizar el claustro principal<sup>341</sup>. Con este panorama se procederá a la dotación del ajuar necesario para el interior del templo, y al igual

<sup>337</sup> AHPM, Prot. 1442, Año 1618, ff. 235v.-ss.

<sup>338</sup> AHPM, Prot. 1442, Año 1618, ff. 415-ss.

<sup>339</sup> AHPM, Prot. 1.442, Año 1618, ff. 773-ss.

<sup>340</sup> AHPM, Prot. 1.444, Año 1619, ff. 100v.-ss.

<sup>341</sup> Todavía en la década de los veinte se van sucediendo distintas obras en el gran claustro como la realizada en 1628 recogida en AHPM, Prot. 1.584, Año 1628, ff. 225-ss.

que sucede en otras iglesias conventuales, esta dotación llegará por adquisiciones del propio convento, pero sobre todo mediante donaciones o por patronatos directos sobre las diferentes capillas. Ejemplo de ello es la donación de Don Pedro Saorín Torrano de una lámpara de plata para ornar la capilla de la Virgen de los Desamparados en 1628<sup>342</sup>.

En la década de los treinta se afronta una de las principales obras para la iglesia conventual, el gran retablo mayor, contratándose en 1634 con el ensamblador Andrés Iñiguez y el pintor Cristóbal de Acebedo. El encargo del retablo por parte de la Orden se enmarca en los trabajos de terminación y puesta a punto que, a lo largo de las décadas del segundo cuarto del siglo XVII, los mercedarios efectuaron en su convento, claustro e iglesia, sobre los que existen abundantes referencias imposibles de consignar aquí<sup>343</sup>.

El citado pintor Acebedo también realizó diferentes cuadros como "*La Virgen de la Merced amparando cautivos bajo su manto*", "*Reconocimiento del cuerpo de San Francisco de Asís*", "*Aparición de la Virgen de la Merced a Jaime I y a San Pedro Nolasco*" y "*Redención de cautivos de San Pedro Nolasco*", aunque también son atribuidos a Lorenzo Suárez otros como "*Milagroso traslado de San Pedro Nolasco al coro*", "*Suplicio del candado de San Ramón Nonato*" y "*Cristo dando el Viático a San Ramón Nonato*"<sup>344</sup>.

En 1641 continúa la decoración pictórica de otros espacios del templo, en este caso la capilla propiedad de la Cofradía de Nuestra Señora de las Mercedes. Para la pintura de las paredes, bóveda y retablo se contrata al artista Diego de Espinosa que decora dichos espacios con historias de la Virgen y distintos santos relacionados con la orden mercedaria.

La segunda mitad de siglo comienza de forma trágica en la ciudad de Murcia con la funesta riada de San Calixto, y los ingresos del convento mercedario se ven mermados tanto por la reparaciones a llevar a cabo como por la crisis económica que sufre la ciudad durante esta década, así que durante la segunda mitad del siglo

<sup>342</sup> AHPM, Prot. 1.584, Año 1628, ff. 185-ss.

<sup>343</sup> AHPM, Prot. 2.039, ff. 792 v.-794. "Contrato entre Andrés Yñiguez, ensamblador, y el Convento y frailes de la Merced de Murcia para hacer un retablo para la capilla mayor de su iglesia, en Murcia a 19 de junio de 1634." estudiado y transcrito por AGÜERA ROS, J.C.: "Maestros y trazas de arquitectura, ingeniería y retablística del Siglo XVII en Murcia". *Imafronte*, nº 8-9. Murcia, 1993, pp. 11-29.

<sup>344</sup> Sobre la obra de Cristóbal de Acebedo en el Convento de la Merced ver AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., pp. 187-199.

XVII las inversiones en arte se limitaron a unos pocas pinturas para distintos espacios conventuales, como es el caso de un lienzo obra de Mateo Gilarte para refectorio dedicado a la "*Multiplicación de los panes y los peces*"<sup>345</sup>.

Por el contrario, el siglo XVIII comienza con fuerzas renovadas y se comienzan a afrontar nuevas obras. Así, en 1701 se va a realizar camarín del altar mayor donde se coloca la imagen de la Virgen de los Remedios<sup>346</sup>.

#### *Convento de Santo Domingo.*

Poco después del asentamiento de los Trinitarios en Murcia, en 1310, llega una nueva orden, los Dominicos, cuyo establecimiento formará uno de los núcleos vertebradores de la ciudad. La plaza de Santo Domingo se convertirá en un centro neurálgico, celebrándose en ella el gran mercado, y por tanto, lugar principal de reunión. Tal será la preponderancia de dicha plaza, que la iglesia conventual contará con dos fachadas, la principal a los pies, como no podía ser de otra forma, y una cabecera conformada por una fachada monumental donde un balcón hace alusión a la función predicadora que en aquel lugar se desarrolló.

Pero volviendo a la llegada y desarrollo del nuevo complejo conventual dedicado a Santo Domingo, durante los siglos XIV y XV se fueron conformando los diferentes espacios del mismo, dotándose de un claustro, dependencias para los monjes y por supuesto, una iglesia conventual. Dentro del espacio del templo una capilla se fue adquiriendo gran importancia hasta convertirse en un nuevo templo anexo a la iglesia conventual, la capilla del Rosario<sup>347</sup>, cuya cofradía va a desempeñar un gran papel en la promoción artística con la construcción y ornato de la misma durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Pero, evidentemente, esto queda al margen de lo estrictamente conventual.

---

<sup>345</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 349.

<sup>346</sup> Para la nueva obra del camarín se recibieron distintas limosnas como la donación documentada en AHPM, Prot. 2.008, Año 1701, ff. 12-ss.

<sup>347</sup> Sobre la construcción de la Iglesia-capilla de Nuestra Señora del Rosario ver GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento...*, ob. cit., pp. 487-491. También IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: "La traslación de Nuestra Señora del Rosario", I, *Rebuscos*, t. VII, p. 284, La Verdad, 6-X-1917 y AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo...*, ob. cit.



Ilustración 57. Iglesia de Santo Domingo de Murcia

#### *Convento de San Francisco.*

En 1310, llegan a Murcia las grandes órdenes mendicantes, dominicos y franciscanos. Así, mientras que aquéllos se emplazan en un céntrico lugar de la urbe, los franciscanos van a ocupar otro más periférico, como es la ribera del río junto a la muralla y a la puerta principal de entrada de la ciudad, en lo que hoy es conocido como plano de San Francisco, frente al Malecón.

La importancia que ha tenido la orden franciscana en la ciudad de Murcia y en la diócesis de Cartagena está fuera de toda duda, ya sea por la intensa labor de la misma desde sus casas conventuales como por ocupar miembros de dicha orden la propia sede episcopal, dejando figuras de la importancia de fray Antonio de Trejo<sup>348</sup>.

Fieles a las directrices de la orden franciscana, la comunidad murciana irá construyendo el convento dedicado a su fundador muy lentamente, ya que sólo se

<sup>348</sup> Para saber más sobre los obispos franciscanos en la diócesis de Cartagena ver RIQUELME OLIVA, P.: "Los obispos franciscanos y sus actuaciones artísticas en la Iglesia postridentina (1559-1648) y de la Contrarreforma (1648-1724)". *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010, pp. 245-336.

valían de las limosnas. Esto queda reflejado en las noticias que han llegado del siglo XVI, donde las diferentes obras que se realizaban en el complejo conventual procedían de donaciones y limosnas tanto de particulares, como es el caso del entallador Juan Rodríguez que en 1552 hace a su costa un retablo para la iglesia, así como de instituciones religiosas o civiles. Ejemplo de éstas últimas son las obras de 1567 y 1570, donde primero el Concejo de la ciudad y posteriormente el Cabildo catedralicio financian la colocación de las puertas y de la campana de la iglesia respectivamente.

Así, poco a poco, a fuerza de donaciones, se va dotando a los distintos espacios del templo de todo lo necesario. En 1573, Doña Beatriz Buedos, viuda de Don Juan Cuadrado, cede seis paños de tafetán carmesí y brocado de oro con sobrepuestos bordados de viras de plata y dos candeleros de plata a una capilla de la iglesia conventual<sup>349</sup>. Poco después, en 1579, otro potentado, Don Juan Alarcón, costea un retablo también para una capilla<sup>350</sup>.

A continuación, ya en los años ochenta, la comunidad franciscana va a realizar una ampliación de sus dependencias para dar un mayor servicio a la ciudad. En 1582, se acometen las obras de construcción de la hospedería y la enfermería, y para su financiación se recurrirá de nuevo a las limosnas y donaciones, tanto de fieles como de los distintos organismos religiosos y civiles. Estas obras se dilataran por espacio de tres años ante la falta de recursos económicos, uniéndose a ellas las necesidades ornamentales de la iglesia y la reforma del claustro conventual. Si bien, las obras de la hospedería, la enfermería y el claustro finalizan en 1590, las carencias ornamentales del templo continúan y será a fuerza de donaciones como se irán cubriendo<sup>351</sup>. Así, en 1591, el difunto arcediano Don Fabricio Riquelme deja como donación, en una manda testamentaria, un retablo para la iglesia. Y un año después, será el Concejo el que acuda en auxilio de los franciscanos con una limosna para paliar los problemas estructurales del templo, y una década después para hacer frente a la construcción de la escalera principal de la iglesia.

---

<sup>349</sup> Dicha donación queda reflejada en AHPM, Prot. 600, Año 1573, ff. 346-ss.

<sup>350</sup> Encargo recogido en su testamento en AHPM, Prot. 495, Año 1579, ff. 461-ss.

<sup>351</sup> Las necesidades ornamentales de los distintos espacios de la iglesia quedan de manifiesto en documento notarial que constata dichas carencias de una de las capillas (AHPM, Prot. 609, Año 1590, ff. 21-ss.)

La primera mitad del siglo XVII será de una mayor pujanza para el convento de San Francisco, por lo que se pueden iniciar distintas obras, tanto de mejora de la iglesia como de ampliación del complejo conventual. En 1603 se lleva a cabo la construcción del retablo mayor de la iglesia, y para ello se recurre al ensamblador Diego de Navas y al pintor Miguel Julián<sup>352</sup>. Dicho retablo no se ha conservado y no se tienen muchos datos al respecto su disposición, pero atendiendo a la intervención del ensamblador Navas en otras obras contemporáneas proyectadas para la parroquia de San Andrés y la capilla de Santa Verónica en la Catedral, que siguieron el modelo del convento de Santa Clara la Real, es de suponer que dicho modelo también sería el elegido en el convento de San Francisco<sup>353</sup>.

En 1616 se amplía el convento con la construcción de las caballerizas, a la vez que se continúan con el ornato de las capillas, como es el caso tres años después del encargo al platero Miguel Enciso de fabricar la lámpara de plata para el altar mayor<sup>354</sup>. Estos encargos, así como de la construcción de los nuevos portales del convento, son posibles gracias a las donaciones, limosnas y, sobre todo, a los patronatos de las capilla y a la venta de sepulturas en la iglesia<sup>355</sup>. Las citadas donaciones podían llegar en vida del benefactor, pero lo habitual es que se realizaran post mortem como manda testamentaria; son varios los ejemplos ya citados y en 1631 se da uno más, la donación de 200 ducados en el testamento de Antonio de Cisneros para la obra que se debe llevar a cabo en el campanario, eso si, una de sus cláusulas especifica que se debe colocar en el mismo el escudo de armas del benefactor<sup>356</sup>.

En 1651, sucede la consabida riada de San Calixto, aunque si bien es cierto ésta no afectó excesivamente al convento de San Francisco, ya que según se dijo se hallaba bajo protección divina, tal y como señala la crónica de dicha riada recogida en un manuscrito de 1735<sup>357</sup>.

---

<sup>352</sup> El contrato de la comunidad con dichos artistas queda recogido en AHPM, Prot. 2.074, Año 1603, ff. 269-ss.

<sup>353</sup> BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *Arte en...*, ob. cit., p. 193.

<sup>354</sup> AHPM, Prot. 2.099, Año 1619, ff. 301-ss.

<sup>355</sup> Ejemplo de esta fuente de ingresos es la venta de una sepultura en 1621 recogido en AHPM, Prot. 1.607, Año 1621, ff. 87-ss. o en 1648 con el contrato de los trabajos de albañilería para la sepultura de Avellaneda en 1648 (AHPM, Prot. 1.493, Año 1648, ff. 335-ss.).

<sup>356</sup> Testamento en AHPM, Prot. 1.780, Año 1631, ff. 88v.-ss.

<sup>357</sup> AMM, [Hermosino (?)], *Apuntes de Murcia*, c. 1735, sig. 1-J-3, f. .

Sea por intervención divina o no, el convento de San Francisco aguantó la venida de las aguas e incluso ofreció refugio a las religiosas del cercano convento de Santa Verónica que quedó muy maltrecho. Pero, a pesar de la fortaleza de las estructuras del convento franciscano, la comunidad no se vio exenta de realizar reparos tras la funesta inundación. Así durante la segunda mitad del siglo XVII las obras realizadas en el convento se destinaron a reconstruir los desperfectos y a fortalecer lo ya construido, a excepción de los poyos para la ordenación realizados por Juan de Cánovas, maestro albañil, en 1673<sup>358</sup>.

A pesar de la desaparición de dicho convento, es un hecho constatable que fue uno de los conventos murcianos más importantes, de hecho, en el siglo XVIII, el Licenciado Cascales se refiere al mismo diciendo que *“es el mas sumptuoso, y magnifico que hay en esta Ciudad, y en toda su provincia, así el Templo, como la Casa, que todo es por extremo grandioso, y que representa una obra real, y aun milagrosa: pues de solas limosnas ha sido edificado”*<sup>359</sup>.

#### *Convento de San Agustín.*

Durante el siglo XIV, una vez asentado el dominio cristiano de la ciudad, fueron llegando a Murcia las principales órdenes masculinas, entre trinitarios, franciscanos y dominicos, a los que se sumarán más tarde los agustinos. En 1397, se instalarán en un lugar cercano a la ribera del Segura, pero ante las continuas crecidas del río y los distintos problemas que ello ocasiona consiguen, en 1579, que el Concejo de la ciudad les ceda unos terrenos próximos a las ermitas de San Sebastián y de la Arrixaca para que establezcan su nuevo convento. Y allí ubicarán definitivamente, incorporando más adelante las propias ermitas de San Sebastián y de la Arrixaca, otorgadas a la comunidad para su regencia en 1646. Si bien en principio se conservaron ambos edificios, posteriormente, en 1676, fueron derruidos, integrándose en la nueva iglesia conventual en el caso de la Arrixaca, que va a contar con una suntuosa capilla, o simplemente manteniéndose la imagen del titular con San Sebastián, que posteriormente es trasladada a la parroquia de San Bartolomé, donde se conserva en la actualidad.

---

<sup>358</sup> AHPM, Prot. 1.928, Año 1673, ff. 25-ss.

<sup>359</sup> CASCALES, F.: *Discursos históricos...*, ob. cit., p. 336.

El convento fue creciendo poco a poco y, durante los primeros años del siglo XVII, las obras en el mismo son continuas. Así, en 1618, se hace acopio de una gran cantidad de madera para las distintas dependencias del convento<sup>360</sup> y también se contratan a carpinteros para llevar a cabo dichas obras, como es el caso de Diego González, encargado del suelo del cuarto principal del convento<sup>361</sup>. Durante estos años, concretamente en 1619, se está construyendo el claustro<sup>362</sup>.

Una vez otorgadas definitivamente las ermitas de San Sebastián y de la Arrixaca al convento agustino, éste acomete distintas obras de adaptación, así como mejoras en la iglesia conventual. Para ello se recurre al maestro cantero Juan López de Carretero. El 11 de septiembre de 1647 se fecha una escritura pública por la que fray Pedro de Simancas, prior del Convento de San Agustín de Murcia, y don Diego Melgarejo y Mora, como patronos de una pía memoria instituida por Cristóbal Galtero, concertaron con dicho cantero la realización del frontis de una capilla. El acuerdo coincidió, sin duda, con la reconstrucción en curso de la capilla mayor de la iglesia agustina, pues así se especificaba en el documento, añadiendo su ubicación junto a aquella. Posiblemente tanto por esa inmediatez a la zona más relevante del templo conventual como a causa del interés de los promotores por la cuidada realización del recinto, el acuerdo contemplaba toda una serie de pormenores<sup>363</sup>.

Pero estas obras de mejora en la iglesia se van a quedar en nada pocos años después, ya que la trágica riada de San Calixto va a arruinar casi por completo los diferentes espacios conventuales, tal y como recoge Villacís en su carta al obispo de Córdoba diciendo:

---

<sup>360</sup> AHPM, Prot. 876, Año 1618, f. 38.

<sup>361</sup> AHPM, Prot. 1.766, Año 1620, ff. 972-ss.

<sup>362</sup> Las obras en el claustro quedan corroboradas por distintos contratos como AHPM, Prot. 1.444, Año 1619, ff. 332-ss.

<sup>363</sup> AHPM, Sig. 1655, ff. 271-273 "Obligación de Juan López Carretero, cantero, con don Diego Melgarejo y el convento y frailes de San Agustín de Murcia para hacer una capilla, en Murcia a 11-9-1647" estudiado y transcrito por AGÜERA ROS, J.C.: "Maestros...", ob. cit., pp. 11-29.

*“Crezió en la ciudad tres estados por algunas partes aruino totalmente el insigne convento de San Agustin, estudio y clase de los mas florecidos y notorios de España”<sup>364</sup>.*

Algo que resulta paradójico, ya que los agustinos cambiaron de ubicación trasladándose desde la ribera del río al nuevo lugar huyendo de las repentinas crecidas del Segura, y es precisamente una riada la encargada de arruinar el nuevo convento.

Una vez superada la tragedia de San Calixto, y la posterior riada de San Severo, los agustinos acometen con mayor entusiasmo la creación de un nuevo convento, como así lo demuestra el poder otorgado a Alonso Martínez en 1670 para que tramite la madera necesaria para el refectorio y para un nuevo cuarto que ya se ha empezado a hacer<sup>365</sup>. El complejo conventual fue creciendo poco a poco y verá aumentado su espacio con la demolición de las antiguas ermitas antes comentadas en 1676. Así, a finales de este siglo XVII, el convento se ha recuperado casi por completo, como bien lo demuestra la adquisición de obras de imaginería para ornar las distintas capillas y altares de la iglesia conventual. Éste es el caso, por ejemplo, de la imagen de Santa Mónica realizada en la última década del siglo por el insigne escultor Nicolás de Bussy, obra hoy conservada en la parroquia de San Andrés<sup>366</sup>.

### *3.1.2.- Fundaciones conventuales posteriores a Trento.*

En el curso del siglo XVI se sumarán a las fundaciones medievales otras que vendrán a completar el panorama religioso de la ciudad. Primero llegarán los jesuitas, en los mediados de la centuria, gracias a la iniciativa del obispo don Esteban de Almeida. Posteriormente, los carmelitas y los franciscanos reformados de San Diego, que estratégicamente se ubicaran junto a importantes vías de acceso a la ciudad, aquéllos en el camino de Cartagena y éstos en el camino de Castilla.

La significación de estas nuevas fundaciones fue clave en muchos sentidos. Gracias a los jesuitas, Murcia pudo contar con un importante Colegio de artistas y

---

<sup>364</sup> Sobre los destrozos de la riada de San Calixto y el salvamento de las religiosas ver VILLACIS, P.: *La Ynundación...*, ob. cit., p. 4.

<sup>365</sup> AHPM, Prot. 1.925, Año 1670, ff. 976-ss.

<sup>366</sup> AA.VV.: *Nicolás...*, ob. cit., pp. 156-157.

teólogos. Por lo que respecto a las otras fundaciones conventuales que el Convento de San Diego vino a reforzar la labor de los franciscanos en la ciudad, el convento carmelita, primeramente, subsana la carencia de esta orden en una ciudad en continuo crecimiento, y, gracias a su ubicación, sirve de conjunto aglutinador para la formación de un nuevo barrio para la ciudad al otro lado del río, barrio que se desarrollará plenamente en el siglo XVIII, y donde el Convento de Nuestra Señora del Carmen será pieza clave del mismo, así como la sede de una de las más importantes cofradías pasionarias de la ciudad, la Cofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo, popularmente conocida como *los coloraos*.

#### *Colegio de la Compañía de Jesús.*

En 1555 una orden de gran importancia y en continuo crecimiento, sobre todo en los siglos XVI y XVII, va a llegar a la ciudad para fundar su primer colegio en España. Se trata de los Jesuitas y del importante Colegio de San Esteban erigido junto a la actual parroquia de San Miguel.

La organización general del Colegio responde a un esquema ordenado según los modelos propios de la centuria de su construcción, es decir, dos patios simétricos comunicados entre si y a su alrededor se concentran las habitaciones en la planta baja. Dichos claustro, aunque separados, conforman una unidad arquitectónica que tienen como punto de referencia la puerta de entrada. Así, el patio central se organiza mediante arcos de medio punto sobre estilizadas columnas de orden corintio en el piso inferior y arcos escarzanos en el superior. Destaca el entrecruzamiento de las molduras exteriores de los arcos como un signo de herencia árabe propia de esta zona, así como el extradós de dichos arcos con un rebajado sucesivo por medio de molduras en degradación. La decoración de dichos arcos se completa con motivos heráldicos rodeados con bordes de pergamino y pequeñas máscaras o cabezas de ángeles en la parte superior, alternándose el escudo del obispo fundador con otros de campo liso.

También cabe destacar la escalera claustral, que a diferencia de los modelos españoles que van situadas en los ángulos de los claustros<sup>367</sup>, se localizan en el eje

---

<sup>367</sup> CHUECA GOITIA, F.: "Arquitectura Española del Siglo XVI". *Ars Hispaniae*, Madrid, 1953, p. 37.

central que une los dos patios y frente a la puerta principal de entrada al edificio, si bien dentro de un espacio cuadrangular cerrado que no es visible desde el patio.



Ilustración 58. Planta Colegio e Iglesia de San Esteban de Murcia

La fundación de dicho Colegio fue propiciada por el obispo Don Esteban de Almeida, desde su creación se convierte en referente de los estudios teológicos tanto a nivel local como nacional. Así, a finales de 1556 se inauguran los estudios de teología en la ciudad con el traslado definitivo de los padres jesuitas al edificio colegial y al año siguiente comienza la construcción de la iglesia pero que por distintos inconvenientes como la peste que asoló Murcia entre 1558 y 1559 y, sobre todo, la muerte en 1563 del precursor del Colegio, don Esteban de Almeйда, la inauguración del templo no tuvo lugar hasta 1569. La iglesia se completará con la sacristía, la reja de coro y la tumba dedicada al fundador en 1573, si bien el retablo del altar mayor no estará finalizado hasta el último cuarto del siglo XVI.

Dicho retablo se configura con la parte arquitectónica y esculturas de las hornacinas en piedra y las imágenes en el cuerpo central y el tablero superior en madera. El esquema compositivo responde a un arco de triunfo clásico con los distintos cuerpos disminuyendo en altura de abajo arriba con columnas estriadas de orden corintio. Según la profesora Gutiérrez-Cortines “*la manera de disponer algunas veneras con la charnela hacia arriba, arcaísmo que no se observa en ninguna obra de Quijano, pero es en cambio característica de Siloé, lo cual parece indicar una influencia granadina*”<sup>368</sup>. En cuanto al programa iconográfico es sencillo y tradicional donde se representan a los doce apóstoles en las calles laterales y el arco superior, la Virgen triunfante rodeada de ángeles en la clave del arco y la Pasión de Cristo en el tablero superior. Las imágenes que ocupaban las hornacinas y el tablero superior realizadas por Domingo Beltrán<sup>369</sup> desaparecieron en el incendio provocado en las revueltas de 1934 y representaban a San Esteban, que contenía algunos de sus restos en la peana, la Virgen con el Niño, San Sebastián y San Juan Bautista, así como el Crucificado, la Virgen y San Juan en el tablero superior.

El templo responde a las necesidades de la Contrarreforma y que tiene en la iglesia del Gesú de Roma su referente y modelo conformándose como una amplia nave central sostenida por contrafuertes visibles desde el exterior y que al interior albergan las capillas laterales, sin crucero y con la cabecera cuadrada y de gran profundidad<sup>370</sup>. La iglesia disponía de dos coros, uno un poco elevado del suelo a las pies del templo y separado de la nave por una gran reja dispone de una tribuna desde la que se accede al colegio y que, al igual que en otros colegios jesuitas del Quinientos, era utilizado por los religiosos para los rezos privados<sup>371</sup>. El segundo coro está elevado sobre la puerta a la misma altura que el arranque de la cúpula. Esta distribución interior se adapta perfectamente a las necesidades de la Iglesia

---

<sup>368</sup> GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *La Iglesia...*, ob. cit., p. 39.

<sup>369</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Nuevos datos documentales sobre el escultor Domingo Beltrán”. *Archivo Español de Arte*, nº 128. Madrid, 1959, pp. 281-294 y GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *La Iglesia...*, ob. cit., p. 9.

<sup>370</sup> Sobre la arquitectura de la Compañía de Jesús en España ver RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma, 1967, pp. 78-93 ó AA.VV.: *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*. Madrid, 2004.

<sup>371</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: “Primeras Iglesias Jesuíticas en Castilla la Vieja”. *España en la Crisis del Arte Europeo*. Madrid, 1968, pp. 149-157.

postconciliar ya que favorece la visibilidad desde todos los lugares en el interior del templo, facilitando a los fieles el seguimiento del culto en el altar mayor. Al mismo tiempo, el gran ábside focaliza el eje principal del edificio en dicho punto donde se colocará el sagrario y las imágenes devocionales principales de dicho templo. Por último, este modelo también favorece una de las labores principales de los religiosos como es el apostolado y la catequesis, objetivos primordiales sobre todo de las órdenes mendicantes y revitalizados tras el Concilio de Trento.



Ilustración 59. Sepulcro del obispo Esteban de Almeida

Al exterior, la entrada principal del templo se sitúa en el lado de la epístola y no es de grandes dimensiones. Siguiendo modelos del siglo XVI español se organiza como un arco de triunfo con cuatro columnas corintias, dos a cada lado, sobre grandes pedestales de sillería y con sendas esculturas cobijadas en hornacinas aveneradas en los intercolumnios. Todo ellos rematado con un friso y una cornisa

volada partida para albergar un blasón y, sobre dicho entablamento, tres esculturas. La ornamentación de la portada está compuesta por decoración plateresca en relieves y escudos junto a elementos geométricos y figuras de torso humano y formas vegetales. En cuanto a las esculturas, representan San Lucas, Santa Catalina, San Esteban Protomártir y santos jesuitas.

La iglesia ya se hallaba finalizada a principios del siglo XVII, aunque todavía seguía siendo objeto de distintos trabajos decorativos y mejoras artísticas. Así, en 1610, los jesuitas contratan a los ya conocidos pintores Jerónimo de Espinosa y Jerónimo de la Lanza, junto al dorador Francisco Martínez Jover, para llevar a cabo la policromía y dorado del retablo mayor de piedra. Espinosa y de la Lanza completan su trabajo con una pintura dedicada a la "*Gloria con la Santísima Trinidad y coros de ángeles*", colocada sobre el testero de dicha Capilla Mayor<sup>372</sup>. Pocos años después de la finalización de la obra de la iglesia, se va a realizar el nicho para el sepulcro del fundador de dicho Colegio, Don Esteban de Almeida, para lo que se contrata a los maestros canteros Matías Dongal y Sebastián Pérez<sup>373</sup>. Este último maestro será uno de los artistas de confianza para los Jesuitas y también será el encargado de realizar una puerta de cantería para la entrada del Colegio en 1621<sup>374</sup>.

Una vez conformado el espacio colegial y finalizadas las obras en la iglesia, las aportaciones artísticas serán mínimas hasta después de la riada de San Calixto, es decir, en la década de los sesenta, si exceptuamos el primer cuadro de la serie de la vida de la Virgen que realizará el pintor Mateo Gilarte para la Congregación de la Asunción, precisamente el año de la crecida del Segura en 1651<sup>375</sup>.

Así, que habrá que esperar a la recuperación de la normalidad en la ciudad y en el Colegio para tener nuevas noticias de aportaciones artísticas, y éstas llegarán en 1661 con la pintura y decoración de la capilla de la Virgen de la Salud. Durante el último tercio del siglo los encargos de obra pictórica, escultórica y suntuaria se suceden, destacando sobre todo la aportación del escultor Nicolás de Bussy, autor

---

<sup>372</sup> El contrato de dicha obra se puede consultar en AHPM, Prot. 1731, Año 1610, ff. 72v. y ss. y 82 y ss. Sobre dicha obra pictórica ver AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 48.

<sup>373</sup> AHPM, Prot. 1.746, Año 1618, ff. 594-ss.

<sup>374</sup> AHPM, Prot. 1.606, Año 1621, ff. 1.386-ss.

<sup>375</sup> TORMO MONZÓ, E.: "Villacis, una incógnita de nuestra historia artística". Madrid, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1910, pp. 262-263 y AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 338.

de tres imágenes de gran empaque, San Francisco de Borja<sup>376</sup>, San Francisco de Asís y San Francisco Javier, obras actualmente conservadas en el Museo de Bellas Artes y la iglesia de Santo Domingo, asentamiento de los Jesuitas tras su vuelta a la ciudad, ya que el antiguo colegio de San Esteban es actualmente la sede central del Gobierno de la Comunidad Autónoma de Murcia, y la antigua iglesia fue desacralizada y alberga una sala de exposiciones dirigida por la Dirección de Artes Plásticas de dicha Comunidad.

A las obras del siglo XVII hay que sumarle un lienzo anónimo de una Crucifixión, hoy situada en una de las capillas laterales de la iglesia, que podría situarse a finales del Seiscientos encuadrada dentro de un manierismo tardío y formal donde las figuras de la Virgen y San Juan son de finos rasgos y proporciones alargadas pero el Cristo responde a un canon menor y perfiles cortantes<sup>377</sup>.

En la actualidad sigue subsistiendo el edificio con partes tan importantes como el claustro y la iglesia aunque como sede de la Presidencia de la Comunidad Autónoma el primero y como sala de exposiciones la segunda.

#### *Convento de Nuestra Señora del Carmen.*

En los últimos años del siglo XVI va a llegar a Murcia una orden tan significativa como la de los Carmelitas, que acabarán dando nombre a uno de los barrios más castizos de la ciudad y que a la vez fue el primero en expandirse extramuros al otro lado del río, el Barrio del Carmen.

El establecimiento de esta comunidad tendrá lugar entre 1584 y 1586, y para ello contarán con la cesión de la ermita de San Benito y el espacio anexo, en el camino de Cartagena, uno de los principales accesos de la ciudad. Como ya se ha comentado el convento se sitúa extramuros de la ciudad y a cierta distancia de la puerta principal de la misma, lo que provoca un mayor aislamiento de los religiosos con la urbe, a diferencia de otras comunidades masculinas ya asentadas.

---

<sup>376</sup> Sobre el retablo dedicado a San Francisco de Borja ver GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *La Iglesia...*, ob. cit., pp. 53-54.

<sup>377</sup> GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *La Iglesia...*, ob. cit., p. 55.



Ilustración 60. Iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Murcia

Las obras del nuevo convento van a discurrir a buen ritmo y ya en 1596 hay un gran encargo de madera para las distintas dependencias del convento<sup>378</sup>. Pero no sólo se limitaron a realizar esas dependencias, sino que se procedió a la adaptación del la antigua ermita de San Benito, fundada en 1451. Para ello, en 1599 se contrata a Jerónimo Ballester para pintar las rejas del altar mayor de la

---

<sup>378</sup> AHPM, Prot. 629, Año 1596, ff. 340v. y ss.

iglesia y dos años después el maestro de albañilería Juan Domínguez prosigue con las obras de adaptación del templo<sup>379</sup>.

Una vez finalizada la obra en la iglesia, se inicia la construcción del otro gran recinto del convento, el claustro. Así, en 1609, el maestro cantero Diego de Villabona será el encargado de diseñar y llevar a cabo dicha obra<sup>380</sup>. Dos años después, el espacio interior del claustro está finalizado, puesto que se llevó a cabo el enyesado del mismo<sup>381</sup>, aunque la parte exterior no se termina hasta 1620, ya que entre 1614 y 1619 hay distintos contratos para traer columnas destinadas al claustro<sup>382</sup>.

Prontamente, la población cercana al convento se va a implicar en la vida de la comunidad, y ya en 1597 el Gremio de Panaderos va a crear una Cofradía en la iglesia carmelita<sup>383</sup>. Del mismo modo, se establecen vínculos con miembros de la nobleza local; específicamente la familia Rocamora se hace en 1612 con el patronato de la Capilla Mayor de la iglesia<sup>384</sup>. Este patronato va a suponer que Don Ginés de Rocamora, el año de la adquisición de dicha capilla, donará una serie de textiles compuestos de *“dos ternos ricos y el uno lo es mucho que cada uno de ellos tiene cenefas de casulla y capas de imágenes frontalera y caydas faldones collares bocamangas collarejos jabastros de almáticas faldones y jabastros de paño de facistol y palia grande todo ello broslado de oro plata”*<sup>385</sup>. Tan importante donación de textiles también se ve favorecida por la posesión del patrón de un esclavo morisco experto bordador, que precisamente a la muerte de dicho señor pasará a pertenecer a la comunidad carmelita<sup>386</sup>. El convento se beneficiará de dicha aportación propagándose entre algunos hermanos las enseñanzas del maestro bordador, debido a la predisposición a aprender dicho arte por parte de las órdenes de regulares. También se suceden las donaciones para dotar al templo de

---

<sup>379</sup> AHPM, Prot. 1.958, Año 1601, ff. 84v. y ss.

<sup>380</sup> AHPM, Prot. 1.205, Año 1609, ff. 525 y ss.

<sup>381</sup> AHPM, Prot. 1.206, Año 1611, ff. 651 y ss.

<sup>382</sup> AHPM, Prot. 1.209, Año 1614, ff. 6v. y ss. y AHPM, Prot. 1.214, Año 1619, ff. 346 y ss.

<sup>383</sup> La creación de la Cofradía de Panaderos en el convento de Nuestra Señora del Carmen queda documentada con sus Constituciones de 1597 en AHPM, Prot. 828, Año 1597, ff. 102 y ss.

<sup>384</sup> AHPM, Prot. 1.737, Año 1612, ff. 3422 y ss.

<sup>385</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *La magnificencia...*, ob. cit., p. 161.

<sup>386</sup> AHPM, Prot. 1.737, ff. 3512v. y ss.

todo lo necesario, caso del cáliz de plata por parte de D. Salvador de Hermosilla en 1622<sup>387</sup>.

En la década de los treinta el convento estaba concluido y los esfuerzos económicos se dirigieron a ornar el interior tanto del complejo conventual como de la iglesia adyacente. Así, el encargo de obras pictóricas y escultóricas fue una constante, ejemplo de ello es la obra de Cristóbal de Acebedo y su óleo dedicado a “*San Andrés Corsino a caballo*”, santo canonizado en 1629<sup>388</sup>.

Pero, al igual que sucedió con otros conventos e iglesias de la ciudad, cuando el engalanamiento comenzado a finales del siglo XVI estaba prácticamente finalizado, la tristemente recordada riada de San Calixto, acaecida en 1651, va a arrasarse el convento carmelita y a arruinar todos los esfuerzos anteriores. Por tanto, una vez recuperada la comunidad tuvieron que ponerse nuevamente manos a la obra para reconstruir los distintos espacios arruinados. Dicha reconstrucción se llevó a cabo con celeridad y, ya en las últimas décadas del siglo, el convento había recuperado su aspecto y su saneada economía permitió el encargo artístico, tal y como ilustra la “*Apoteosis de Santa Teresa*”, óleo realizado en 1686 por Senén Vila para colocarlo sobre la puerta de entrada de la clausura<sup>389</sup>. También se dotó de lo necesario a las imágenes ya existentes, así se llevan a cabo las nuevas andas para la imagen titular de la iglesia, la Virgen del Carmen, por parte de los escultores Agustín de Padilla y Diego de Padilla en 1669<sup>390</sup>.

#### *Convento de San Diego.*

A finales del siglo XVI, la orden franciscana continúa su expansión en tierras murcianas y la rama descalza funda, en 1598, otro convento masculino dedicado a San Diego. Para su establecimiento, se le cede los terrenos cercanos a la ermita de San Roque, la cual estaba junto al camino de Molina o de Castilla.

Una vez establecido, rápidamente se irá construyendo el recinto conventual, así como su iglesia. Incluso, en 1630, se le va a pagar al pintor Jerónimo de la Lanza por dorar y estofar el retablo y el sagrario de la capilla de San Pascual Bailón, lo que da idea de que el templo estaba acabado, incluso provisto ya del oportuno

---

<sup>387</sup> AHPM, Prot. 1.768, Año 1622, ff. 1328v. y ss.

<sup>388</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 172.

<sup>389</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 384.

<sup>390</sup> AHPM, Prot. 1.924, Año 1669, s/f. (17/08/1669).

amueblamiento litúrgico. Pero, por desgracia, pocas noticias más hay acerca de este convento franciscano de la ciudad, y al igual que sucedió con el de San Francisco, ubicado en el antiguo Plano del mismo nombre, fue destruido en gran parte, siendo reutilizados algunos de sus dependencias cuando allí se instaló la Fábrica de la Pólvora.

El complejo conventual incluía algunas ermitas, que componía el Vía Crucis propio de los conventos franciscanos, y como todavía puede verse en Santa Ana de Jumilla. Es el caso de la ermita del Calvario o la conocida en la actualidad como la de los Pasos de San Diego, en alusión al antiguo convento. Para la primera, en 1700, Nicolás de Bussy hace un paso con destino a su altar mayor, mientras que la segunda, obra ya de fines del siglo XVIII, continúa hoy día en pie, si bien es cierto que en un estado lamentable de abandono.

### **3.2. Conventos femeninos.**

La fundación de conventos femeninos en la ciudad de Murcia fue más tardía que la de los masculinos<sup>391</sup>. Así, años después de la reconquista de Murcia y una vez establecida las clases influyentes de la sociedad murciana, se manifiesta la necesidad de la creación de un convento femenino donde enviar a las jóvenes doncellas de esta nobleza provincial. Y será la Corona la que pondrá remedio a esta carencia favoreciendo y patrocinando la fundación en 1322 del convento de Santa Clara la Real, asentado sobre un antiguo alcázar musulmán. Sin embargo, es en el siglo XV cuando se conoce un gran momento para los conventos femeninos, fundándose la mayoría de los que llegaron a existir en la capital del Segura. La orden franciscana va a ser las más activa y la más favorecida a la hora de la creación de nuevas comunidades; al convento de Santa Clara en el siglo anterior, se le suma el de San Antonio de Padua en 1435, el de Santa Isabel en 1443 y el de Santa Brígida en 1484. Y también en el siglo XV, se funda el convento de dominicas de Santa Ana y el de justinianas conocido como de San Jorge o de Madre de Dios. Más tardíamente, ya en el XVI, se crea el convento de Santa Verónica.

Tras el Concilio de Trento, y casi un siglo después del establecimiento de Verónicas se crearán dos nuevas comunidades de monjas muy relacionadas con la

---

<sup>391</sup> Sobre las órdenes monásticas femeninas en Murcia ver AA.VV.: *Paraísos perdidos. Patios y claustros*. Murcia, 1999.

Contrarreforma y con sus devociones<sup>392</sup>. Es sabido el interés de la Iglesia por la Exaltación del Santísimo y todo lo que ello lleva aparejado. Así, a las numerosas reformas en las capillas mayores de las parroquias para colocar nuevos sagrarios en lugar principal, al igual que sucede en la Catedral, a la creación de Cofradías del Santísimo, prácticamente una por parroquia o templo, la magnificencia que la festividad de Corpus va adquiriendo durante la centuria del Seiscientos, sobre todo con la nueva custodia procesional de Pérez de Montalto; a todo ello, en suma, se le va a unir las fundaciones de dos conventos dedicados al Cuerpo de Cristo, el convento de agustinas del Corpus Christi en 1616 y el de capuchinas de la Exaltación del Santísimo Sacramento en 1646.

La creación de comunidades religiosas en la ciudad de Murcia culmina con la llegada de las carmelitas descalzas y la construcción del Convento de la Encarnación en 1751.

Lo primero que llama la atención a la hora de analizar las comunidades religiosas femeninas en la diócesis de Cartagena es su ubicación, es decir, mientras los conventos masculinos podían encontrarse extramuros de la ciudades, incluso alejadas de las mismas, las religiosas murcianas se ubican en su gran mayoría dentro de las poblaciones o muy próximas a la muralla. Esto está provocado por la indefensión de las comunidades religiosas femeninas ante el ataque de delincuente, rapto de religiosas, etc. Este aspecto queda sancionado por las medidas tomadas por la Iglesia tras la reunión trentina, donde se determina claramente que “[...] *por cuanto los monasterios de monjas, fundados fuera de poblado, están expuestos muchas veces por carecer de toda custodia, a robos y otros insultos de hombres facinerosos; cuiden los Obispos y otros superiores, si les pareciere conveniente, de que se trasladen las monjas desde ellos a otros monasterios nuevos o antiguos, que estén dentro de las ciudades, o lugares bien poblados; invocando también para esto, si fuese necesario, el auxilio del brazo secular. Y obliguen a obedecer con censuras eclesiásticas a los que lo impidan, o no obedezcan*”<sup>393</sup>. Estas medidas trae consigo el establecimiento de las nuevas fundaciones en el interior de las ciudades y al traslado a las mismas de las ubicadas en el exterior. No obstante,

---

<sup>392</sup> SORIANO TRIGUERO, C.: “Trento y el marco institucional de las órdenes religiosas femeninas en la Edad Moderna”. *Hispania sacra*, n<sup>o</sup> 106. Madrid, 2000, pp. 479-494

<sup>393</sup> Concilio de Trento, Sesión XXV “*Los religiosos y las Monjas*”, Cap. V “*Providencias sobre la clausura y custodia de las monjas*”.

esa ubicación dentro de las urbes responde en la mayoría de los casos al aprovechamiento de las casas o terrenos otorgadas por patrocinadores o por el obispado para el establecimiento de las comunidades religiosas. Aunque en otros casos esta ubicación está determinada por el lugar donde se encuentra el convento masculino de la orden a la que pertenecen. Así, por ejemplo, cuando se funda a principios del siglo XVII el convento de agustinas, se ubica junto al camino de Molina, cerca de la muralla, y prácticamente frente al convento masculino de San Agustín. Al igual que sucedió un siglo antes con la fundación del convento de franciscanas dedicado a Santa Verónica, que se establece frente al Malecón, antigua ubicación del ya desaparecido Convento masculino de San Francisco de Asís.

### 3.2.1. Fundaciones preconcliales.

#### *Convento de Santa Clara la Real.*

Si bien los conventos masculinos de la ciudad vinieron prácticamente de la mano de la Reconquista de la misma a mediados del siglo XIII, la implantación de un orden femenina en Murcia no se produce hasta la centuria siguiente. Será la fundación real del convento de franciscanas de Santa Clara<sup>394</sup>.

Asentamiento que en 1322 se establece en el lugar de una antigua casa señorial de origen musulmán y que viene a paliar, por disposición Real, las necesidades vocacionales y educativas de las hijas de la nobleza murciana. Las clarisas serán el referente a la hora elegir convento de clausura para las jóvenes doncellas de la alta sociedad capitalina y, por tanto, contará con los más ilustres patrocinadores de la ciudad.

La pujanza económica de la que gozaba esta comunidad franciscana propicia la creación de un convento acorde a la posición de sus religiosas. Y tras los nuevos dictados del Concilio de Trento, dicha comunidad será una de las primeras en adaptar su templo a las directrices marcadas. Así, en 1595, se va a reformar la capilla mayor, primeramente, con un nuevo retablo cuyas tablas fueron realizadas por el pintor Jerónimo Ballester y, posteriormente, con la colocación de un sagrario

---

<sup>394</sup> Sobre la fundación e historia del convento de Santa Clara la Real ver TORRES FONTES, J.: "El Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia (siglos XIII-XIV). *Murgetana*, nº 20. Murcia, 1963, pp. 87-104 y BELDA NAVARRO, C.: "Espacios para el silencio". *Paraísos Perdidos. Patios y claustros*. Murcia, 1999, pp. 108 y ss.

en el centro de dicho retablo. Esta nueva capilla cambiará de dueños en la segunda década del siglo XVII, lo que lleva a las religiosas a pedir una implicación mayor de sus patrocinadores. Ello se refleja en el contrato de patrocinio de la Capilla Mayor en 1613, donde las monjas reflejan fielmente el grado de implicación de los nuevos benefactores a la hora de mantener dicha capilla y de ayudar a la propia iglesia<sup>395</sup>. Dos años después, para esta misma capilla, el deán de la Catedral de Murcia, Don Luis Pacheco de Arróniz, destinará cuatro reposteros de seda con sus armas y una colgadura compuesta por diez telas de seda de colores junto a "*dos piezas que tengo entre la plata con que me hallo que son dos perlas que llaman nacar guarnecidas de plata sobredorada que parecen navecillas*"<sup>396</sup>. Asimismo, fruto de estos benefactores, en esta ocasión la familia de la priora del propio monasterio, Doña Josefa de Otaco Guevara, se va a llevar a cabo en los años 40 la adquisición de colgaduras de tafetán carmesí y pajizo, aunque debido al elevado coste de 670 ducados se tiene que recurrir también a parte de la dote de doña Jerónima Fao<sup>397</sup>.



Ilustración 61. Convento de Santa Clara la Real de Murcia

<sup>395</sup> AHPM, Prot. 1.742, Año 1613, ff. 478-ss.

<sup>396</sup> AHPM, Prot. 1.127, Año 1615, f. 756.

<sup>397</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *La magnificencia...*, ob. cit., p. 171.

Como sucede con la mayoría de templos de la capital del Segura, la famosa riada de San Calixto también hizo sus estragos, y la década de los sesenta está marcada por las distintas obras de arreglo y reconstrucción del patrimonio. El convento de Santa Clara no se vio exento de esta desgracia y ya en 1663 el arquitecto Melchor de Luzón<sup>398</sup> va a diseñar y dar comienzo a las obras para la nueva iglesia, así como determina las trazas a seguir para la reforma del recinto religioso<sup>399</sup>.

El arquitecto aragonés sigue los modelos que se están imponiendo en este siglo XVII por España y que tiene a Madrid como referente, convirtiéndose así la nueva obra en un referente para los nuevos templos murcianos. Luzón diseña una iglesia de nave única con capillas adosadas e intercomunicadas, crucero y cúpula. Para dicha cúpula se establece en el contrato que el arquitecto debe realizar una *“cúpula o media naranja y su linterna ha de ser conforme es práctico y se ejecuta en las obras de Madrid de presente”*, al igual que la decoración que debe ser al *“estilo moderno”*<sup>400</sup>.

La iglesia se completa con una sencilla fachada organizada en dos niveles, uno de igual altura a las naves interiores y el segundo compuesto por dos torres simétricas con celosías. Dichas celosías eran utilizadas por las monjas para observar la cercana plaza de Santo Domingo, centro neurálgico de la Murcia medieval y moderna. La portada se articula con arco de medio punto flanqueado por pilastras escalonadas con ménsulas a modo de capiteles y un ático formado por una hornacina apechinada con decoración de ménsulas y flanqueada por jarrones barrocos acoge la escultura en piedra de San Francisco, obra de Manuel Mateo. El esquema de la portada adelanta la fachada del testero de la vecina iglesia conventual de Santo Domingo que se realizará posteriormente, es decir, una fachada lisa articulada por multitud de vanos y dos torres simétricas que flanquean una hornacina central ocupada por una escultura en piedra, en el caso de los dominicos será la figura de San Vicente Ferrer. Aunque en el caso de Santo Domingo carece de puerta de entrada.

---

<sup>398</sup> Sobre Melchor de Luzón ver SEGADO BRAVO, P.: *Melchor de Luzón: (ingeniero, escultor, arquitecto, matemático y cosmógrafo)*. Murcia, 1990.

<sup>399</sup> BELDA NAVARRO, C.: “Espacios...”, ob. cit., p. 115.

<sup>400</sup> SEGADO BRAVO, P.: *Melchor de...*, ob. cit., p. 20.

Una vez finalizadas las obras de la nueva iglesia, llega el turno de la adquisición del ajuar mueble. Así, entre 1671 y 1674, el retablista Antonio Caro será el encargado de realizar el nuevo sagrario del altar mayor, obra que fue dorada y pintada por Francisco de Heredia<sup>401</sup>.

Tras la obra arquitectónica del nuevo templo y su amueblamiento, le llega el turno a la adquisición pictórica, y para ello se recurrirá al afamado pintor Nicolás de Villacís, que entre 1680 y 1695 realizará diferentes cuadros de temática variada como el “*Enclavamiento*”, la “*Inmaculada con el Niño y ángeles*”, la “*Virgen de la Soledad*”, “*San Antonio de Padua con el niño*” y “*Santa Clara con la custodia*”<sup>402</sup>. Asimismo, en la última década del siglo XVII, se amplía el patrimonio escultórico con dos imágenes de Nicolás de Bussy dedicadas a *San Francisco de Asís* y a *Jesús Nazareno*<sup>403</sup>. También cabe reseñar durante el siglo XVII un ostensorio tipo sol cuyo astil tiene está ricamente labrado y el viril alterna rayos rectos y flamas coronado por un crucificado.

Ya dentro del siglo XVIII se van completando las diferentes espacios del templo con varios retablos. Así, en 1710 se realizan los dedicados a San Antonio de Padua y Santa Inés, dorados dos años después por Manuel del Pino “*el joven*”<sup>404</sup>, para las capillas colaterales, en 1714 le llega el turno a la capilla de San José<sup>405</sup> y, finalmente, se realiza el de Santa Catalina de Bolonia en 1715, sufragado por Francisco y Juan Gil<sup>406</sup>. La posterior reforma dieciochesca traerá un importante cambio, tal como manifiesta el nuevo tabernáculo de la Capilla Mayor, obra de Francisco Salzillo.

#### *Convento de San Antonio de Padua.*

El convento de religiosas franciscanas concepcionistas dedicado a San Antonio de Padua, fue el segundo convento femenino que se fundó en Murcia, tras el de Santa Clara, y el primero que debe su origen a la iniciativa privada, ya que ese

<sup>401</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 388 y AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 430.

<sup>402</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., pp. 293-294.

<sup>403</sup> AA.VV.: *Nicolás...*, ob. cit., p. 138 y 168.

<sup>404</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 432.

<sup>405</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 231.

<sup>406</sup> La carta de pago para la realización del retablo se otorgó en AHPM, Prot. 2.753, Año 1715, ff. 116-ss y el contrato del mismo quedó por escrito un año antes en AHPM, Prot. 2.753, Año 1714, ff. 399.

otro es de patronato Real. Gracias a la generosidad de Antonia Mercader y su hija Usenda Rodríguez, que donaron sus casas y los cuantiosos bienes de que disponía, se crea en 1435 esta nueva comunidad en la propia vivienda de D<sup>a</sup>. Antonia con 12 doncellas y las propias benefactoras<sup>407</sup>.



**Ilustración 62. Portada Iglesia conventual de San Antonio de Padua de Murcia**

La obra conventual poco a poco va avanzando, dotándose de los espacios necesarios para la comunidad así como de una iglesia para llevar a cabo el culto. Así, a fines del siglo XVI, concretamente desde 1588, se da una gran actividad constructiva en dicha iglesia, que estaba a punto de concluirse en 1595, pues entonces sólo quedaba por rematar el altar, las gradas de acceso a la capilla mayor,

---

<sup>407</sup> Sobre la comunidad franciscana de San Antonio ver ORTEGA, Fr. P.M.: *Chronica de la santa provincia de Carthagera de mi seráfico Padre San Francisco*. Parte 1<sup>a</sup>. Murcia, 1740, pp. 61-63.

el retablo, el enlosado de mármoles blancos y negros y la reja del cierre<sup>408</sup>. En ese mismo año se había adjudicado el patronazgo de la Capilla Mayor a Doña Blanca y Doña Salvadora Dávalos, como herederas del mismo. Así, se encarga al arquitecto Pedro Monte de Isla, que ya había intervenido en la construcción de la iglesia, la tasación de la capilla mayor<sup>409</sup>.



Ilustración 63. Interior Iglesia conventual de San Antonio de Padua

Dicha iglesia ha llegado a la actualidad en toda su integridad arquitectónica y, por tanto, constituye un ejemplo clave de la arquitectura religiosa en los finales del siglo XVI, cuando se está consagrando el adecuado modelo de iglesia contrarreformista. Al respecto, cabe destacar dos aspectos fundamentales. Primero, se trata de un templo de nave única con destacadas capillas laterales.

<sup>408</sup> BELDA NAVARRO, C.: "Espacios...", ob. cit., pp. 111-112.

<sup>409</sup> BELDA NAVARRO, C.: "Espacios...", ob. cit., p. 112.

Segundo, la significación de los abovedamientos. De todas formas, no aparece perfectamente definido el tipo, ya que las capillas alcanzan la altura de la techumbre y las bóvedas de la nave son de aristas, lo que parece algo todavía dependiente de la tradición del siglo XVI.

La portada está formado por un arco o vano poligonal con sus dovelas almohadilladas al igual que los fustes de las pilastras corintias que lo flanquean y coronándolo un cornisamento del mismo tipo, todo ello de abolengo serliano. El segundo cuerpo está compuesto por un nicho con pilastras jónicas y entablamento. En el interior una hornacina apechinada con pilastras dóricas y en su interior la escultura en piedra de San Antonio de Padua con un libro en su mano izquierda, sobre el cual está sentada la estatua del niño Jesús. A los lados del santo y fuera de la venera, dos alto relieves de las religiosas fundadoras, Antonia Mercader y su hija Usenda Rodríguez. Sobre este cuerpo hay una ventana gemela con una esbelta columna en su centro.

Una vez finalizadas las obras arquitectónicas en el presbiterio, se afronta la construcción del retablo mayor en 1631 y para ello se recurre al retablista Juan Bautista Estangueta<sup>410</sup>. En 1634, la obra está prácticamente concluida, en cuanto a estructura se refiere, a falta del sagrario. En ese mismo año, se encarga dicho sagrario a Estangueta, precisando que debía ser idéntico al de San Miguel<sup>411</sup>. En 1637, acabado éste, se llevó a cabo la pintura, el dorado y estofado tanto del retablo como del sagrario por el pintor Lorenzo Suárez, recibiendo por ello 1.550 reales y nueve ducados, al año siguiente, por las seis pinturas del sagrario<sup>412</sup>. Según el contrato llevó a cabo cuatro cuadros dedicados a la “*Natividad de la Virgen*”, el “*Nacimiento de Cristo*”, la “*Adoración de los Reyes*” y la “*Circuncisión*”<sup>413</sup>.

La iglesia estaba prácticamente concluida y el convento muy avanzando cuando sobrevino la funesta riada de San Calixto que provocó grandes desperfectos, aunque ni mucho menos comparables a los ocasionados en otros conventos.

<sup>410</sup> Sobre la construcción y autoría del retablo ver LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C.: “Resumen de mis investigaciones. Lamentos”. Madrid, *Arte Español*, 1960, pp. 128 y ss.

<sup>411</sup> AHPM, Prot. 2.039, año 1634, ff. 749 y ss.

<sup>412</sup> La atribución de dicha obra pictórica fue realiza por CABALLERO CARRILLO, M.R.: *Pintura barroca murciana: Senén Vila y Lorenzo Vila*. Murcia, 1985. Y, posteriormente corroborada y documentada por AGÜERA ROS, J.C.: *Pintura...*, ob. cit., p. 293 (el contrato de las pinturas en AHPM, Prot. 1.533, año 1637, ff. 48v. y ss).

<sup>413</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 212.

*Convento de Santa Isabel.*

Pocos años después de la fundación del convento de San Antonio de Padua, en 1443, y, nuevamente gracias a la iniciativa de un particular, en este caso D<sup>a</sup>. Juana de Perea, se crea la comunidad de religiosas de Santa Isabel ó Isabelas, como fueron tradicionalmente conocidas en Murcia<sup>414</sup>. Aunque es cierto que su origen fue modesto por su patrocinador, pronto se ven amparados por un benefactor mayor; específicamente contará con el beneplácito de uno de los obispos más importantes de los que han pasado por el obispado cartaginés, el jesuita Don Esteban de Almeida, que no sólo se limitó a la fundación del Colegio jesuita de San Esteban, sino que acogerá bajo su protección a la nueva comunidad de Isabelas.

Ya en el siglo XVII, en 1604, uno de los principales arquitectos del momento en la diócesis de Cartagena, Pedro Monte de Isla, se encargará de las obras de la capilla mayor de la iglesia conventual, invirtiéndose en ella más de 1.300 ducados<sup>415</sup>. Finalizada la obra principal del templo, es decir, la cabecera, se emprende una ampliación del recinto conventual. Concretamente en 1626, se decide dar mayor amplitud a la entrada del convento a la vez que se busca una mayor simetría con la calle de Santa Isabel, que comunicaba con uno de los centros neurálgicos de la Murcia del XVII, la plaza de Santa Catalina.

Cuando las obras del templo se encontraban ya bastante avanzadas, el pensamiento se pone en conformar el ajuar de dicha iglesia con lo necesario. Así se sabe del contrato con el bordador Juan García de Paredes<sup>416</sup>.

Durante las riadas de San Calixto en 1651 y San Severo en 1653, el convento se vio afectado al igual que el resto de la ciudad, pero en menor medida que otras comunidades religiosas que tuvieron que abandonar sus estancias conventuales durante un tiempo. Una vez superados los contratietpos, se va a llevar a cabo una gran reforma en la capilla mayor con la realización de un nuevo retablo de pintura. Para ello se recurre al ensamblador ilicitano Pedro Joan de Tauenga y al pintor valenciano Senén Vila<sup>417</sup>, pareja de gran actividad artística en la ciudad; de hecho, Tauenga está realizando en 1676 el retablo de San Nicolás y al año siguiente,

---

<sup>414</sup> Sobre la fundación del convento de Santa Isabel ver BELDA NAVARRO, C.: "Espacios..., ob. cit., p. 113.

<sup>415</sup> El contrato de la obra en AHPM, Prot. 2.142, año 1604, f. 250.

<sup>416</sup> AHPM, Prot. 2.102, Año 1612, ff. 671-674.

<sup>417</sup> Para saber más del retablo ver DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 168.

formando pareja nuevamente con Vila, realizan el retablo mayor de la parroquial de San Pedro. Será precisamente en 1677 cuando se firma el contrato entre el retablista y el convento para que se de inicio a las obras de la nueva obra del templo de Santa Isabel<sup>418</sup>. El retablo ha desaparecido, posiblemente cuando las monjas fueron expulsadas del convento por Real Decreto entre 1836 y 1840. No obstante, la profesora De la Peña lo describe como un retablo cuya estructura estaba compuesta por *“tres calles delimitadas por cuatro columnas salomónicas y ático con dos soportes similares. En la calle central se ubicaba una hornacina grande para albergar la escultura de Santa Isabel de Hungría y a los lados entre las dos columnas de cada uno de ellos dos nichos en que se an de poder acomodar diferentes imajenes sobre los cuales a de aver dos tarjetas que correspondan con las del nicho principal. El ático estaría presidido por un Crucificado que, en el momento del contrato, se encontraba colocado en la fachada de la iglesia. Recogía una serie de lienzos sobre la vida y obras de Santa Isabel de Hungría”*<sup>419</sup>.

Si bien Tauenga terminó el retablo en el plazo indicado, la obra pictórica llevó algún retraso; de hecho, Senén Vila va a firmar el último cuadro del mismo, *“Santa Isabel curando a los tiñosos”* en 1697<sup>420</sup>. Ya años antes, en 1686, el dorador Francisco de Heredia *“el mozo”*<sup>421</sup> había realizado su labor en el retablo, y el Crucificado al que se aludía en el contrato fue sustituido por una Inmaculada, obra de Nicolás Salzillo. Este escultor napolitano será también el encargado de dotar al nicho central de la capilla mayor con la imagen de la titular de la iglesia, obra que finalizó en 1710, con un coste de 1.900 reales<sup>422</sup>.

Entre 1690-1695 se completó la capilla mayor, a falta de las citadas imágenes, con la colocación de las rejas para su aislamiento, siguiendo el modelo de la capilla de San Ildefonso de la cercana parroquial de Santa Catalina. Para ello, se encarga al herrero Matías López labrar las rejas de la tribuna.

Ya en el siglo XVIII, siguen las obras de mejora en el convento, y en 1712, se le paga a los arquitectos Toribio de la Vega y José Donate por sus trabajos en el

<sup>418</sup> El contrato de la obra en AHPM, Prot. 506, año 1677, f. 547.

<sup>419</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 168.

<sup>420</sup> Sobre la obra pictórica de Senén Vila en el retablo de Santa Isabel ver CABALLERO CARRILLO, M.R.: *Pintura...*, ob. cit., pp. 105-106 y AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 406.

<sup>421</sup> Sobre la obra del dorador Francisco de Heredia *“el mozo”* ver AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., pp. 430-431.

<sup>422</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 168.

mismo, así como por la cañería de acequia que llega al convento pasando por el huerto del Colegio de la Compañía<sup>423</sup>.

#### *Convento de Santa Ana.*

En la última década del siglo XV arriban a la ciudad dos nuevas comunidades de monjas, las justinianas y las dominicas del convento de Santa Ana. Las Anas, como serán conocidas popularmente en la ciudad, se establecen en 1490 en uno de los lugares principales de la ciudad, frente al Convento Real de Santa Clara y cerca de la Plaza de Santo Domingo, donde se celebraba el gran mercado de Murcia<sup>424</sup>.

Fue amparado, en un principio, por el deán de la Santa Iglesia Catedral de Cartagena, D. Martín de Selva, que cedió a las monjas “*sus casas y otras agregadas a ellas, con un huerto de hortalizas*”<sup>425</sup>, y fue aprobado por el Sumo Pontífice Inocencio VIII en 1497. Superadas las posibles desavenencias surgidas con el deán de la Catedral en materia de la jurisdicción a que se acogería el convento, éste quedó definitivamente bajo la del maestro general de la Orden de predicadores, según había sido ya ordenado en 1267 por las disposiciones de Clemente V para los monasterios femeninos dominicanos.

El monasterio se instaló, ocupando una ermita que ya existía, dedicada a la Madre de Nuestra Señora. Su primitivo templo consistió en una construcción sencilla, con no mucho valor arquitectónico, que debió ajustarse a un plan de tipo mudéjar. Cuando llega el siglo XVII, en 1611, se construirá un segundo templo, ya de mayor consideración y envergadura, digno de sus patronatos, los cuales cada vez eran de mayor enjundia. De hecho, en ese mismo año de 1611, la familia de los Puixmarin compra el patronato de la Capilla Mayor<sup>426</sup> y, una vez adquirida, opta por una reforma de la misma. Dicho patronato le va a permitir a Doña Francisca de Puixmarín y Soto, propietaria del mismo, abrir en un costado de la iglesia un

---

<sup>423</sup> AHPM, Prot. 3.422, año 1712, ff. 26 y ss.

<sup>424</sup> Sobre el convento de Santa Ana ver BUENO ESPINAR, Fr. A.: *El Monasterio de Santa Ana. Las monjas dominicas de Murcia*. Murcia, 1990; BELDA NAVARRO, C.: “Espacios...”, ob. cit., pp. 106-114 y LÓPEZ GARCÍA, M.T.: “Aproximación al convento de Santa Ana de Murcia, de monjas dominicas”. El Escorial, *La clausura femenina en España: actas del simposium*, vol. 2, 2004, pp. 891-918.

<sup>425</sup> CANDEL CRESPO, F.: *Historia de un convento murciano. El de Justinianas de Madre de Dios (1490-1975)*. Murcia, 1977, pp. 79- 81.

<sup>426</sup> La venta de la Capilla Mayor queda ratificada en AHPM, Prot. 842, Año 1611, ff. 162 y ss.

acceso directo hasta su casa, que conectaría con la tribuna, lo cual suponía una mejora con respecto a la situación anterior<sup>427</sup>.



Ilustración 64. Monasterio de Santa Ana de Murcia

En 1626, la tribuna que conectaba a los Castilla con la capilla mayor de la iglesia fue cegada, poniendo fin al pleito que la comunidad de religiosas mantenía con dicha familia, pero este no fue ni la única obra ni el único pleito al que tuvieron que hacer frente las monjas. A finales de la segunda década del siglo XVII continúan las obras y los pleitos. Las sucesivas prioras, respaldadas por su comunidad, fueron puliendo y ennobleciendo el templo en la medida de lo posible, pero la pobreza de los materiales y, el lindar con la cercana Acequia Mayor de Aljufía que bordeaba su propiedad, harían que la humedad acelerara el proceso de deterioro del edificio. Además, el número de monjas había aumentado, y se hacía necesario ampliar el convento más allá de los espacios libres (huertos que pertenecen al convento, necesarios para el esparcimiento psíquico de las monjas y para la vida monástica de clausura) para las habitaciones de las nuevas novicias. Estas necesidades provocarán diferentes inconvenientes, ya que los vecinos que limitan el convento,

---

<sup>427</sup> Dichas obras quedan reflejadas en un documento previo a la adquisición del patronato en AHPM, Prot. 842, Año 1611, ff. 88 y ss.

que entre otros, son por el sureste, D. Juan Fajardo, capitán general de la Armada del Estrecho de Gibraltar y marqués de Espinardo, no están dispuesto a ello. Aunque, tras algunos percances y pleitos con esos marqueses, en los que interviene el corregidor, el monasterio consigue comprar las casas colindantes al recinto y se logra la ampliación del convento en 1636<sup>428</sup>.

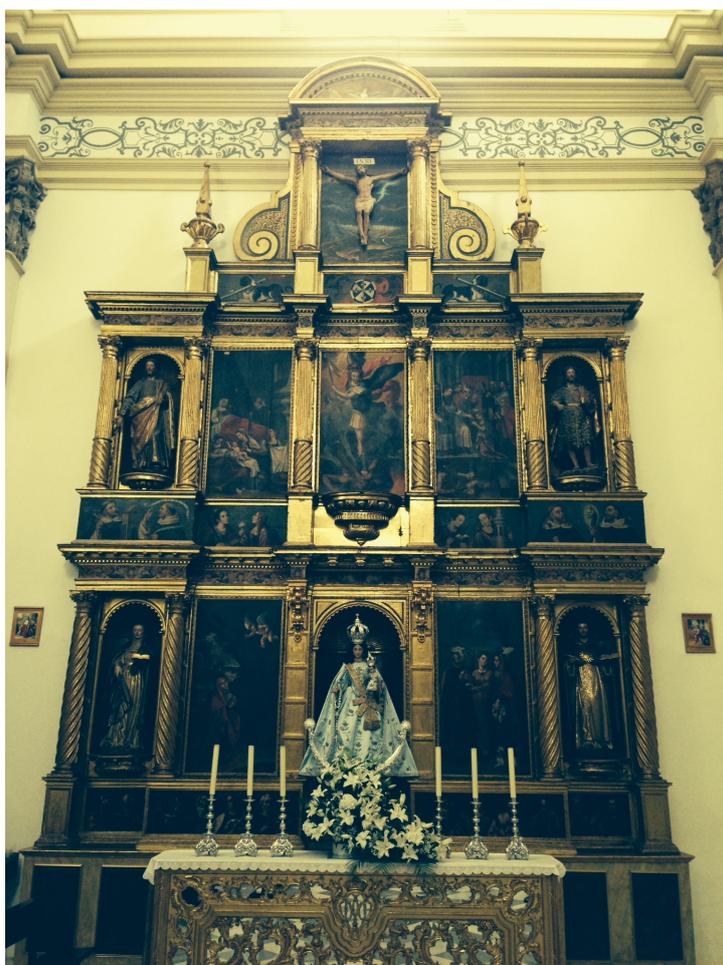


Ilustración 65. Retablo de Santa Ana del Convento de las Anas de Murcia

Una vez finalizadas las obras de la iglesia, la Capilla Mayor será dotada del oportuno retablo. Para ello, se recurre al taller de los Estangueta, concretamente a Juan Bautista “*el Mozo*” que entre 1625 y 1633 llevan a cabo la obra a falta del dorado. Dicho dorado y estofado lo realizó en ese mismo año de 1633 el pintor Miguel de Toledo. Este mismo autor será el encargado pocos años después, concretamente entre 1633 y 1639, de realizar lo propio con el retablo lateral de

<sup>428</sup> LÓPEZ GARCÍA, M.T.: *La Gestión de Gobierno de los Regidores en el Concejo de Murcia en el último tercio del siglo XVII*. Murcia, 1999, pp. 381 y ss.

San Juan Evangelista, pieza realizada entre 1625 y 1630 posiblemente también por el taller de los Estangueta.

El retablo mayor responde a un modelo de clara inspiración en el realizado por Juan de Herrera para la Capilla Mayor de la basílica de San Lorenzo del Escorial en Madrid. Así, se organiza en dos cuerpos divididos en cinco calles y ático decorado por tablas pintadas por Miguel de Toledo y esculturas realizadas por Cristóbal Salazar entre columnas tanto salomónicas como estriadas de orden compuesto, todo ello rematado con un gran sagrario-tabernáculo en la hornacina central del cuerpo inferior<sup>429</sup>. Si bien en la actualidad dicho sagrario, cuyas puertas estaban decoradas con una pintura del Agnus Dei, no se encuentra y su lugar es ocupado por una imagen de la Virgen del Rosario. Las esculturas están dedicadas a diferentes santos y un crucificado en el ático. En cuanto a la representación pictórica, las cuatro tablas que decoran las calles laterales del retablo están dedicadas a la vida de Santa Ana donde se representa el “Anuncio a Santa Ana de su maternidad”, el “Encuentro de San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada”, la “Natividad” y la “Presentación de la Virgen en el Templo” mientras que la tabla central representa al arcángel San Miguel. La decoración se completa con santas mártires, santos dominicos en los entablamentos y apóstoles en los bancos<sup>430</sup>. Por tanto, esta temática donde se ensalza la figura de la madre de la Virgen junto a un gran sagrario donde guardar el santísimo y todo ello flanqueado por santos y mártires viene a unificar los tres pilares devocionales de la Contrarreforma, convirtiéndose así esta pieza en una síntesis unificadora de dichas devociones.

Ambos retablos fueron desmontados en 1722 ante el derribo de la iglesia, y ya en el nuevo templo, el de San Juan Evangelista volvió a su antigua ubicación y el retablo mayor pasó al crucero izquierdo, donde se encuentra en la actualidad.

Al igual que sucede con gran parte de los edificios de la ciudad, la riada de San Calixto afectó gravemente algunas de las partes del convento, con lo que las obras de arreglo y mejora se hicieron imprescindibles, incrementadas por la riada de San Severo dos años después. Esta obligación de rehacer el convento fue aprovechada por la comunidad para realizar una nueva portada de entrada al

---

<sup>429</sup> BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *Arte en la Región de Murcia*. Murcia, 2006, pp. 258-259.

<sup>430</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., pp. 121-122.

mismo a mediados de siglo y, para ello, se recurrió al arquitecto y escultor Francisco Ganga Santacruz.

Ya en el último cuarto de siglo, los esfuerzos económicos se destinan al interior del templo, adquiriéndose un órgano nuevo en 1678 que viene a sustituir al instalado en 1620, y también se van a hacer arreglos en la tribuna para la adaptación de dicho órgano. Al mismo tiempo se está adquiriendo obra pictórica como el óleo "*San Juan Bautista degollado*", obra del insigne Nicolás de Villacís<sup>431</sup>.

Pero, a pesar de los esfuerzos de las religiosas en el mantenimiento y mejora de la iglesia conventual, como las obras llevadas a cabo en 1689, el mal estado de la misma va a llevar a su demolición en 1722 para realizar otra de nueva planta, que se finalizó en 1742. Ésta es la que se puede ver hoy día<sup>432</sup>.

#### *Convento de Madre de Dios.*

El convento de la justinianas de Madre de Dios tiene en común con el de dominicas de Santa Ana el año de fundación, y también la intervención del deán de la Catedral Don Martín de Selva y Valera<sup>433</sup>. Él fue el promotor de la llegada a Murcia de las dos comunidades, más concretamente de la segunda, de las Dominicas. Don Martín, en 1490, acudió a la comunidad jiennense de Santa María de los Ángeles para traer a un grupo de monjas de dicho convento para la nueva fundación murciana. Pero, una vez establecidas en la antigua ermita de Santa Tecla, no acataron las reglas que el deán quería imponer, inspiradas en las Reglas de los Canónigos de San Jorge in Alga de Venecia, y se mantuvieron fieles a la orden de Santo Domingo, poniéndose bajo la obediencia del Prior de Santo Domingo<sup>434</sup>.

Tras este contratiempo y en el mismo año de 1490, Don Martín de Selva decide fundar el convento de justinianas, y para entrar otro contratiempo como el de Santa Ana recurre a dos personas de su confianza, Doña Teresa de Selva, su

---

<sup>431</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 296.

<sup>432</sup> LÓPEZ GARCÍA, M.T.: "Aproximación al convento de Santa Ana de Murcia, de monjas dominicas". El Escorial, *La clausura femenina en España: actas del simposium*, vol. 2, 2004, p. 902.

<sup>433</sup> Sobre la figura del fundador ver CANDEL CRESPO, F.: *Historia de...*, ob. cit., pp. 59-61.

<sup>434</sup> Las desavenencias entre el deán catedralicio y las dominicas quedan reflejadas en CANDEL CRESPO, F.: *Historia de...*, ob. cit., pp. 79-80.

hermana, y Doña Isabel de Selva, su sobrina, que junto a doce mujeres “*pobres y honestas*” van a crear la nueva comunidad de religiosas en Murcia<sup>435</sup>.

Para ello, se establecen en un antiguo palacete frente a los antiguos baños árabes de la ciudad<sup>436</sup>, propiedad donada por su gran benefactor. Este edificio, también de estilo árabe será el utilizado en un principio por la comunidad, y su forma se adaptaba perfectamente a las necesidades del nuevo convento, ya que se organizaban las distintas dependencias en torno a un patio interior con una gran balsa de agua y un surtidor<sup>437</sup>, forma muy similar a lo que un convento demanda, aunque también es cierto que carecía de rejas lo que tras el Concilio de Trento se convierte en imprescindible en un monasterio de clausura.

Así, el nuevo convento de Madre de Dios comienza su andadura en 1490, bajo las Reglas de los Canónigos de San Jorge in Alga de Venecia, como lo atestigua el pequeño volumen manuscrito iluminado de dichas Reglas que conservan las Justinianas en su actual convento.

Durante el siglo XVI el convento se va conformando como tal y aumentando progresivamente el número de religiosas, a pesar de su pobreza. Tras el concilio de Trento comienza su adaptación y para ello van a contar con obispo que asume muy favorablemente los nuevos mandatos, Don Arias González Gallego<sup>438</sup>, titular de la diócesis entre 1565 y 1575, el cual tendrá desde su llegada una estrecha relación con las Justinianas, debido sobre todo a la clara dependencia del convento de la

---

<sup>435</sup> El empeño del deán catedralicio en la fundación del nuevo convento fue incansable y no cejó hasta que consiguió que fuera confirmada por el Papa Inocencio VIII en 1490, como bien lo recoge la crónica sobre las órdenes religiosas en Murcia escrita en 1735 (AMM, Historia de los Obispos, Catedral y Ordenes Religiosas de Murcia. Sig. 1-5-3, Murcia, 1735) que dice así:

*“Fuera ia de la obligación que tenía contraída con las antecedentes relixiosas, el ia mencionado Don Martín de Selva, mantenía en su corazón el piadoso intento de emplear sus caudales, no solo en los pobres, primera obligación de los emolumentos eclesiásticos y en particular de los que se recogen de diezmos; de aquellos pues que no tenían esta rigurosa situación fundó el relixioso Convento que llaman de San Lorenzo Justiniano con la advocación de la Madre de Dios el mismo año de mil cuatrocientos noventa. Cui fundación confirmó la Santidad de Inocencio octavo, están sujetas al Prelado diocesano como a sus Constituciones y loables ejercicios espirituales, con lo que logran en este mundo singulares medros y en el obro no comunes las esperan”.*

<sup>436</sup> Tanto los Baños árabes como el futuro convento de Justinianas, fueron destruidos a mediados del siglo XX con la construcción de la Gran Vía de la capital murciana.

<sup>437</sup> CANDEL CRESPO, F.: *Historia de...*, ob. cit., p. 86.

<sup>438</sup> Sobre la figura del prelado y su relación con el convento de Madre de Dios ver DÍAZ CASSOU, P.: *Serie...*, ob. cit., pp. 91-92 y CANDEL CRESPO, F.: *Historia de...*, ob. cit., pp. 107-111.

catedral murciana. Así pues, el obispo ayuda económicamente en todo lo posible a las religiosas, si bien algunas de sus iniciativas no pueden llevarse a cabo por falta de liquidez, como es el caso del proyecto de cerramiento de la capilla mayor con una gran reja, que no llegó a realizarse. A su muerte, el prelado dejó sus escasos bienes al convento y a cambio fue enterrado en el mismo. Dicho prelado también reformó las Constituciones del convento y éstas a su vez fueron revisadas por el obispo Don Francisco Martínez de Ceniceros en su visita al convento en 1615 determinando lo siguiente:

*“Nos el doctor don Francisco Martínez, por la gracia de Dios y de la Sta. Sede Apostólica de Roma Obispo de Cartagena y del Consejo del Rey Nuestro Señor: Habiendo visitado el convento de Monjas de la Madre de Dios de esta Ciudad, de nuestra Jurisdicción, hallamos que el señor Obispo don Arias Gallego, a nuestro antecesor recopilando las leyes de sus antecesores hizo Constituciones para el gobierno del dicho Convento que aunque todas son buenas y santas, por la variedad de los tiempos trae consigo la necesidad de extender más algunas y hacer otras de nuevo. Por tanto, Nos, usando del principio y preámbulo del dicho señor Obispo por ser muy conveniente por al relación que hace de las cosas del dicho Convento, pondremos mayor extensión los Capítulos del Concilio Tridentino al romance que tocan el buen gobierno de dichas Monjas y ansimismo los Motus Propios de los Sumos Pontífices que par el mesmo efecto han sido promulgados, par que todo conste a las dichas Monjas que los han de guardar, demás de lo cual, usando de la Autoridad Apostólica a Nos concedida por el Sto. Concilio de Trento y los dichos Sumos Pontífices Romanos pondremos las Constituciones que en dicho Convento se deben guardar para la buena observancia de la Religión, así de las antiguas como de las nuevas según la variedad de los tiempos”<sup>439</sup>.*

Asimismo, estuvo relacionado con el convento otro insigne prelado contrarreformista, el franciscano Antonio de Trejo, cuyo escudo llegó a ornar la entrada principal del convento. Pero dicho escudo no estuvo en dicho lugar en su origen sino que fue colocado en el Dormitorio del complejo conventual, el cual fue

---

<sup>439</sup> ACJ, *Libro de Constituciones Antiguas*. Introducción. 1615.

financiado por el obispo Trejo, como bien se lo recuerda la abadesa Doña Antonia de Medina al obispo de Cartagena en 1771, cuando le pide permiso para llevar a cabo unas obras de consolidación<sup>440</sup>. Por tanto, el escudo pasó a la entrada principal al ser reformado dicho Dormitorio, permaneciendo allí hasta que en 1936 fue escondido para salvarlo de la destrucción en la Guerra Civil y actualmente está en el antiguo edificio de la Casa de la Cultura de la ciudad de Murcia, hoy día Museo Arqueológico.

Pero, a pesar del apoyo episcopal al convento de Madre de Dios la pobreza y escasez de renta del mismo, ya que no hay que olvidar que dicha comunidad no era la preferida para la nobleza murciana a la hora de confinar a sus hijas y sus dotes, provoca que las obras artísticas no se prodigarán y eran destinadas a lo imprescindible para llevar a cabo el culto en su humilde iglesia. De hecho, no será hasta la década de los cuarenta del Seiscientos cuando haya noticias de encargos de obra pictórica, como el óleo realizado por Lorenzo Suárez dedicado a la *“Trinidad de la Tierra”*<sup>441</sup>, pocos años antes de la terrible Peste de Valencia, que tanto daño hizo a la ciudad, y sobre todo antes de la dramática riada de San Calixto que arruinó casi por completo el convento. Hasta tal punto llegó la ruina que la comunidad de religiosas se tuvieron que refugiar en los conventos de San Antonio de Padua y de Santa Isabel durante algún tiempo.

Pero como si de un Ave Fénix se tratara, la pobre comunidad de Justinianas va a renacer de sus cenizas y al año siguiente de la funesta riada ya se estaban llevando a cabo las obras de reconstrucción<sup>442</sup>, dando inicio un par de años después, en 1654, periodo de mayor esplendor del convento redimiendo censos,

---

<sup>440</sup> Dice la abadesa en dicha solicitud: *“Como también para reparar el Dormitorio que a sus expensas hizo el Ilmo. Sr. Trejo, quien quiso permaneciese su memoria, benevolencia y caridad en este Convento, poniendo su escudo en la obra”* (CANDEL CRESPO, F.: *Historia...*, ob. cit., p. 126).

<sup>441</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 214.

<sup>442</sup> Según se recoge en el Libro de Cuentas del convento en 1652, al que ha tenido acceso el autor Candel Crespo y reseña en su libro sobre el convento, se hace *“una esquina hasta el tejado que está junto a la puerta de la Portería. Una pared en la calle que hace rincón a las ventanas del Coro alto y baxo hasta el tejado; un pié en la Portería en el rincón de la mano siniestra que subió al terrado, otro dentro de la Portería reglar, otro a la puerta de las necesarias. Enlucir el refitorio, echar piés en él. Hacer el altar mayor y mampirlanes para las gradas, losar el Coro baxo y Capilla Mayor, emparejar la iglesia de tierra, echar un pié en el confesionario de S. José, en que entra el yeso, ladrillos y madera, oficiales y tierra, limpiar la casa del barro que dexó la inundación; consta todo en un memorial de seis fojas y certificación de Juan Lorente, Maestro de Albañiles que se rubricó”* (CANDEL CRESPO, F.: *Historia de...*, ob. cit., ff. 160v. y ss.).

adquiriendo tierras, reconstruyendo las diferentes estancias y, sobre todo, con la construcción de una capilla mayor de nueva planta.

Ya en los sesenta comenzó el enriquecimiento del interior de la iglesia y del convento con distintas piezas de plata y obra pictórica de diferentes artistas como Mateo Gilarte, o más concretamente su taller, que llevará a cabo la *“Asunción de la Virgen”*<sup>443</sup>, o ya en la década de los noventa, concretamente en 1695, con los cuatro lienzos de Manuel del Pino para las puertas del órgano, que representaban a la *“Inmaculada”, “San José”, “San Jorge”* y *“San Lorenzo Justiniano”*, canonizado recientemente, en 1690<sup>444</sup>. Pero la más importante dotación artística durante el último tercio de siglo XVII estuvo relacionada nuevamente con un prelado, Don Francisco Verdín de Molina, obispo de Guadalajara de Indias y canónigo de la Catedral de Murcia, que desde su silla allende los mares hizo llegar un rico ajuar de plata, así como distintas pinturas mexicanas destinadas a la iglesia y sacristía del convento murciano. También su protección hacia las Justinianas se vio reflejada con la financiación del retablo para la nueva capilla mayor, obra llevada a cabo entre 1675 y 1685. Como bien manifiesta la profesora De la Peña, *“su estructura arquitectónica se articulaba por medio de un banco que llevaba escudos episcopales (escudos del obispo Verdín) sobre el que se levantaba un cuerpo único formado por dos columnas salomónicas que flanqueaban la única calle donde estaba colocada la escultura de la Inmaculada. Repitiendo la disposición inferior, el ático estaba presidido por un lienzo con la Crucifixión y, en el eje de los soportes del primer cuerpo, se ubicaban jarrones sobre un fondo de hojarasca de rizado perfil. Un panel ocupaba todo el testero disponible y se veía jalonado por la representación de la Trinidad en la parte superior y dos lienzos, uno de San José con el niño y el otro de San Joaquín y la Virgen, en los laterales. Esta placa estaba compuesta por una densa ornamentación exclusivamente vegetal que describía un sinfín de curvas y contracurvas y rellenaba por completa su superficie”*<sup>445</sup>. Dicho retablo desapareció en el siglo XX, si bien las columnas salomónicas se conservaron y fueron incluidas en el nuevo retablo que adorna la actual iglesia de las Justinianas en la calle Vinader.

---

<sup>443</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 352.

<sup>444</sup> Sobre la obra de Manuel del Pino en el convento de Justinianas ver AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 418.

<sup>445</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 164.

En cuanto a la autoría del retablo, si bien podría ser obra del retablista Juan de Tauenga, que se encuentra trabajando en distintas iglesias y convento de la ciudad en este último tercio de siglo, las opciones más consistentes se inclinan por la figura de Antonio Caro “*el viejo*”, hipótesis que cobra más fuerza con el poder otorgado por éste a Juan de Villalva “*para que cobrase en Murcia, Elche y otras partes cantidades que se le debían*”<sup>446</sup>. Sin embargo, el artífice de las pinturas que decoraban el retablo está mejor definido, ya que pertenecen al laborioso pintor Senén Vila, protagonista de multitud de tablas de distintos retablos de iglesias y conventos murcianos<sup>447</sup>. También realizó en la década de los ochenta otras obras para el convento, como los cuadros de “*San Antonio de Padua*”, “*Descanso de la Huida a Egipto*”, “*Educación de la Virgen*”, “*Santa Apolonia*” y “*Busto de San Ignacio de Loyola*”, al igual que las pechinas de la iglesia, donde pintó rodeados de orlas florales a *San Pedro*, *San José con el Niño*, *San Pablo* y la *Virgen de la Paz*<sup>448</sup>.

Pero el retablo no quedó concluido con la obra pictórica de Senén Vila, sino que con las obra de reforma de la capilla mayor y la ampliación de la iglesia en la última década del Seiscientos y primera del siguiente, el retablo debió adaptarse a la nueva situación y para ello se recurrió a Domingo Cuadrado que utilizó “*un pedazo de talla para cubrir y zercar lo blanco del retablo del altar maior de la yglesia de dicho combento [...] desde enzima de las dos puertezillas de su sacristia asta el arco que esta baxo de la media naranxa y desde el para que hiziese lavor havia de executar una moldura que zercase dicho rettablo por la partte de arriva y lo ynmediato a ella de talla dejando en dicha obra el hueco necesario para poner tres quadros*”<sup>449</sup>. Dicha obra se llevó a cabo en 1701, aunque el retablo no se verá concluido definitivamente hasta su dorado en 1722, como lo atestigua la petición de la comunidad al cabildo catedralicio, ya que no podían costearlo<sup>450</sup>.

---

<sup>446</sup> La autoría de Caro es defendida por SEGADO BRAVO, P.: “El escultor-retablista Antonio Caro el Viejo (+1678)”. Murcia, *Imafronte*, nº 2, 1986, p. 84 y DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 165.

<sup>447</sup> CABALLERO CARRILLO, M.R.: *Pintura...*, ob. cit.

<sup>448</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., pp. 404-407.

<sup>449</sup> AHPM, Prot. 3900, año 1701, s/f.

<sup>450</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 165.

*Convento de Santa Verónica.*

En el siglo XVI continúa la llegada de nuevas órdenes femeninas y la construcción de nuevos complejos conventuales. Así, en 1529, tras la cesión testamentaria por parte de Doña Isabel Ruiz de Alarcón de unas casas junto al convento de San Francisco, le toca el turno a otro convento de franciscanas, en esta ocasión dedicado a Santa Verónica. La Verónicas, como serán conocidas popularmente en la ciudad, se van a establecer junto a la muralla árabe, frente a la ribera del río Segura, aprovechando las citas casas cedidas por la fundadora, así como el espacio en torno a las misma, llegando incluso a aprovechar la propia muralla árabe, además de algunas paredes del convento de franciscanos. Este edificio, concretamente la iglesia conventual y algunas dependencias que subsisten, hoy está ocupado por una Sala de Exposiciones y por el Centro de Restauración de la Región de Murcia.

La nueva comunidad de Verónicas, una vez establecidas en 1531, van a acoger en 1566 a las religiosas del beaterio de Santa Brígida, que había sido fundado en 1484, en un esfuerzo del obispado por conseguir que los conventos femeninos menos favorecidos se unieran para un mejor bienestar de sus enclaustradas.

Ya con una mayor pujanza económica tras la unión, se van a llevar a cabo obras de mejora en el convento, sobre todo en el claustro, además de encargarse al arquitecto Diego de Villabona<sup>451</sup> la nueva portada de orden jónico de la iglesia conventual en 1577<sup>452</sup>. Dicha portada, hoy desaparecida pero como bien analizaba el profesor Rivas, presentaba un tipo propio de la Murcia del XVI, es decir, estaba concebida como un arco triunfal y de corte clasicista con un medio punto moldurado y columnas jónicas, sobre las que descansaba un correcto entablamento coronado con frontón triangular, que enmarca la cabeza de Cristo, aludiendo a la Santa Faz. Dicha obra es propia del círculo de arquitectos que

---

<sup>451</sup> Diego de Villabona será el arquitecto responsable de llevar a cabo otras portadas de iglesias en la ciudad de Murcia como es el caso de la parroquial de San Bartolomé en 1588. También participó en el concurso de adjudicación de las obras para la nueva portada de la parroquial de San Pedro en 1611.

<sup>452</sup> El contrato de la nueva portada en AHPM, Prot. 209, Año 1587, ff. 32-ss.). Sobre dicha obra ver GUILLÉN SELFA, J.: "La Murcia de ayer y portada de Verónicas". Murcia, *Murgetana*, 38, 1972, pp. 109 y ss. y RIVAS CARMONA, J.: "La arquitectura del templo de San Salvador de Verónicas". *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*. Murcia, 1994, pp. 171 y ss.

sustituyeron a Jerónimo Quijano en la segunda mitad de la centuria y que realizaron obras similares en otros edificios religiosos siguiendo el modelo establecido por el maestro en la portada de San Juan de la Clastra para la Catedral de Murcia en 1544<sup>453</sup>. Pero Villabona no tuvo sólo en cuenta dicha obra, ya que la portada de la Capilla del Rosario también debió ser un referente.

Una vez finalizadas las obras de la portada, también se llegará a la conclusión de las obras comenzadas con anterioridad en el claustro. Así, en 1598, Damián Pla, arquitecto que adquiriera una gran importancia en las obras catedralicias del primer tercio del siglo siguiente, contrata con Juan Pérez de Artá trece columnas para dicho claustro<sup>454</sup>.

En la primera mitad del siglo XVII, las noticias sobre el convento de Santa Verónica son escasas y de poco empaque, hasta la llegada de la tristemente famosa riada de San Calixto, en 1651, que por la cercana situación del edificio conventual a la ribera del río, hizo grandes estragos en el mismo, hasta el punto de tener que refugiarse en el vecino convento de San Francisco, que a pesar de su proximidad, por la mayor robustez de sus estructuras afrontó con mejor suerte las embestidas del agua. Una vez superadas las desdichas de la catástrofe tuvieron que emprenderse las obras de reconstrucción, casi por completo, del convento. Esta reconstrucción se llevó a cabo en las décadas siguientes gracias a las ayudas prestadas por las distintas instituciones de la ciudad, pero sobre todo a los patronatos con los que fue contando la comunidad. Un ejemplo de ellos, es el patronato de Capilla de Nuestra Señora de los Peligros por parte de Don Nicolás Montijo, que no sólo se hace cargo del mantenimiento de la misma sino que entre 1686 y 1688 va a dotarla de un nuevo retablo<sup>455</sup>.

Ya en la última década del siglo XVII, el convento ha recuperado su normalidad y los esfuerzos económicos pueden ir dirigidos a dotar el interior tanto del convento como de la iglesia de distintas obras pictóricas y escultóricas. Así, el afamado escultor Nicolás de Bussy va a realizar en estos años la imagen de San

---

<sup>453</sup> RIVAS CARMONA, J.: "La arquitectura...", ob. cit., p. 173.

<sup>454</sup> MUÑOZ BARBERÁN, M.: "Los artistas y la vida cotidiana". *Historia de la Región murciana*, t. V. Murcia, 1980, p. 433.

<sup>455</sup> La contribución de Don Nicolás Montijo a la Capilla de Nuestra Señora de los Peligros queda reflejada tanto cuando accede a su patronato (AHPM, Prot. 1.886, Año 1686, ff. 278-ss. y 299-ss.), así como en la escritura de dicho patronato (AHPM, Prot. 1.888, Año 1688, ff. 81-ss).

Francisco de Asís, obra que se une a la serie de imágenes realizadas por Nicolás Salzillo durante estos mismo años<sup>456</sup>.

Del mismo modo, la colección de pintura con la que contaba el convento se incrementó sobre todo en la segunda mitad de esta centuria del Seiscientos con diferentes obras, sobre todo referidas a la Pasión de Cristo o a santas relacionadas con la Orden<sup>457</sup>.

En cuanto al ajuar de plata del convento, en el siglo XVII se contaba con las piezas básicas para la celebración, es decir, un cáliz, un copón, unas vinajeras y una cruz de altar, también disponían de una cruz parroquial<sup>458</sup>.

Con la llegada del siglo XVIII se da inicio a un periodo de gran actividad reformadora en la ciudad de Murcia, como consecuencia de la misma todas esas construcciones realizadas en la centuria anterior de elementos sencillos, decoración escasa y materiales económicos van a ser sustituidas por nuevas obras más elaboradas, de abundante decoración y materiales ricos y duraderos. Esto sucede con la iglesia de Santa Verónica, que en 1715 debió trazar el arquitecto Fray Antonio de San José, aunque su edificación se retrasó a mediados de la centuria<sup>459</sup>.

### 3.2.2. Fundaciones postconciliares.

#### *Convento del Corpus Christi.*

El primer convento fundado en Murcia tras el Concilio de Trento es la comunidad de agustinas descalzas, dedicado al Corpus Christi<sup>460</sup>. La propia advocación elegida para el recinto conventual habla bien a las claras de su marcado carácter contrarreformista.

El establecimiento de dicha comunidad se debe a diferentes personalidades, y no precisamente a sus hermanos del cercano convento de San Agustín como

---

<sup>456</sup> Sobre la imagería del convento de Verónicas ver SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "El Patrimonio escultórico de Santa Verónica". *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*. Murcia, 1994, pp. 251 y ss.

<sup>457</sup> Sobre la colección pictórica ver AGÜERA ROS, J.C.: "La pintura del Monasterio de Santa Verónica". *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*. Murcia, 1994, pp. 195 y ss.

<sup>458</sup> El ajuar de plata y textiles del Convento de Santa Verónica fue ampliamente estudiado y catalogado en PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Las artes suntuarias". *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*. Murcia, 1994, p. 319 y ss.

<sup>459</sup> AHPM, Prot. 3.913, Año 1715, ff. 333-ss

<sup>460</sup> BELDA NAVARRO, C.: "Espacios...", ob. cit., p. 121.

cabría pensar, sino a obispos, otras órdenes religiosas y familias nobles de la ciudad<sup>461</sup>. Concretamente, la llegada de dichas monjas comenzó con las negociaciones del obispo Francisco Martínez en su visita pastoral a Almansa, donde había una comunidad de esta orden, contando para ello con la herencia de las dos hijas del Marqués de los Vélez, proclives a entrar en la orden si se creaba un convento en la capital del Segura. Las negociaciones iban por buen camino, pero la designación del prelado a su nueva sede en Jaén hizo que la creación del nuevo convento se demorara, hasta que la intervención de los jesuitas agilizó los trámites en 1615<sup>462</sup>. De hecho, ya a finales de ese mismo año, se comenzaron a hacer donaciones tanto de objetos preciosos de plata y oro como de joyas para la fundación del mismo<sup>463</sup>.

Así, en marzo de 1616, las agustinas llegan a su nueva residencia, los terrenos del Hospital y la ermita de San Ginés de la Jara, cercanos a una casa propiedad de la familia Fajardo y cedida a la comunidad para ser utilizada como monasterio. Pero debido a los problemas de ubicación y habitabilidad de su residencia, la casa y dichos terrenos fueron permutados por otros en su actual ubicación, trasladándose a los mismos antes de finalizar el año de 1616<sup>464</sup>.

La llegada de las agustinas a Murcia propicia que la hija de los Marqueses de los Vélez, que había entrado en otro convento en Toledo, aproveche un incumplimiento del contrato con el mismo para ingresar en el convento del Corpus, lo que conlleva una importante inyección económica en la maltrecha caja de la nueva comunidad gracias a las rentas de D<sup>a</sup>. Juana Fajardo, a la vez que une más estrechamente a los marqueses con la fundación.

El cambio de convento por parte de la hija de los marqueses trajo la consecuente disputa entre el convento murciano y el toledano por hacerse con las rentas de la misma, y será nuevamente del obispo de la diócesis de Cartagena el que salga en defensa de las agustinas. El obispo Trejo comparte con la Compañía su

---

<sup>461</sup> Sobre la historia del Convento y su comunidad ver BELMONTE GARCÍA, J.: *De la salida del sol hasta su ocaso. El Convento de Corpus Christi de las Agustinas Descalzas de Murcia*. Murcia, 2011.

<sup>462</sup> A finales de este mismo año ya se consigue el documento que confirma la fundación del nuevo convento, primero otorgándose acta fundacional (AHPM, Prot. 1.742, año 1615, ff. 326 y ss.) y posteriormente los poderes para llevarla a cabo (AHPM, Prot. 1.742, año 1615, ff. 989 y ss. y 1.158 y ss.).

<sup>463</sup> AHPM, Prot. 1.742, año 1615, ff. 550 y ss. y AHPM, Prot. 2.744, año 1615, ff. 158 y ss.

<sup>464</sup> BELDA NAVARRO, C.: "Espacios...", ob. cit., p. 122.

afán por llevar la reforma de la Iglesia a todos los estamentos de la sociedad, y verá en esta nueva comunidad de religiosas el lugar ideal para promover sus ideas contrarreformistas y, a partir de esta polémica con las monjas toledanas, acoja a las religiosas bajo su manto protector y se convierta en un pilar para el crecimiento del convento.



Ilustración 66. Convento del Corpus Christi de Murcia

El edificio conventual va prosperando rápidamente gracias a la buena gestión económica, pero a pesar de esto, cuando en 1622 se decide acometer la construcción de la iglesia la comunidad, tuvo que buscar ayudas monetarias como bien lo relata el cronista José Carrasco:

*“Concluida muy a satisfacción la casa faltaba labrar la iglesia, pero no havia con qué, porque se havian apurado los caudales. El corazón magnánimo de esta Virgen, y su viva confianza en Dios, la estimulaban a todo aquello, que miraba conducente a su servicio; y siendolo tanto, que tuviese su Magestad Casa decente, donde pudiese ser de todos adorado, sin reparar en*

*dificultades, emprendió esta costosa fabrica con solo quatrocientos reales, que tenia. A la verdad la Divina providencia se complace en extremo de un puro corazon, que se arroja humildemente a sus brazos. Vióse bien en el de Mariana, cuyas esperanzas no la salieron fallidas. Havia venido por este tiempo a Murcia el señor Inquisidor Don García de Cisneros, Cavallero ilustre, que posseía un grueso patrimonio, de no menores talentos, que christianas costumbres, y muy apasionado de las personas amantes de la virtud. Este Ministro, con la ocasión de cumplimentar a la Prelada de tan ilustre Convento, trató a la Venerable Madre, y quedó tan assombrado de su espíritu, que se hacia lenguas en toda la Ciudad: desde entonces trabó comunicación con ella, porque como virtuoso, pensaba sacar mucho provecho de su trato. Y habiendo venido a su noticia la obra, que la madre emprendia, tan pobre de caudal, como rica de confianza, se ofreció a asistirla con todo lo que alcanzassen sus fuerzas, hasta llevar al cabo su deseo.*

*En efecto socorrióla con algun dinero, y la hizo que descuidasse del costo de las maderas, que corrian de su cuenta. Esto fue motivo, para que otros muchos se alentassen a contribuir con limosnas, de suerte, que en poco tiempo se vió concluida una iglesia, no sobervia, pero capaz, y mas que decentemente curiosa. Y para decirlo de una vez, pudo tanto su fe, su aplicación, y su constancia, que habiendo entrado en la fundación casi sin renta, llena de deudas, y de litigios, en solo cinco años se desempeñó de todo, y logró tener el Convento enteramente acabado”<sup>465</sup>.*

Cuando las obras del templo ya están bastante avanzadas, se comienza con la adquisición del ajuar textil necesario que se realizará gracias las donaciones de particulares, patronos o familias con un alto nivel social y que contaban con familiares en el convento. Así, en 1629, el regidor Don Pedro Lázaro de Monreal, en respuesta a la demanda de su hija Ana que estaba ordenada en dicho convento, va a donar una joya de diamante, un incensario, una naveta de plata y una rica

---

<sup>465</sup> BELDA NAVARRO, C.: “Espacios..., ob. cit., p. 123 (fragmento extraído de CARRASCO, J.: *La phenix de Murcia: vida, virtudes y prodigios de la venerable sierva de Dios madre Mariana de San Simeón, fundadora del exemplarissimo Convento del Corpus Christi, de Agustinas Descalzas de la referida Ciudad*. Madrid, 1746, pp. 227-229).

colgadura de damasco y terciopelo carmesí<sup>466</sup>. A éste, se le sumaría, en 1644, un conjunto de cuarenta telas de iguales características gracias al favor del Arcediano de Lorca, Don Simón de Roda, como complemento de la dote de sus dos sobrinas Doña Inés y Doña Catalina Sandoval<sup>467</sup>.

Ya en la segunda mitad de siglo, el convento está finalizado y dotado de todo lo necesario, e incluso no se vieron excesivamente damnificadas con la riada de San Calixto como si sucedió en otras comunidades de religiosas. De hecho, en la década de los sesenta los encargos artísticos están dirigidos al engalanamiento de las estancias del convento, como por ejemplo el óleo encargado al reputado pintor Mateo Gilarte dedicado a los *“Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría”*<sup>468</sup>.

Por desgracia, la fortuna de las Agustinas con las riadas de mediados de siglo no se repitió con los catástrofes naturales de los setenta, y tanto los seísmos de 1672 y 1674 como la riada de San Patricio dejaron muy dañado el convento estructuralmente<sup>469</sup>, y la gran peste de Cartagena que se prolongó desde 1676 hasta 1678 provocó una gran merma en el aspecto económico, hasta el punto que nuevamente una dignidad episcopal acude al socorro de las religiosas<sup>470</sup>. En este caso se trata del obispo Rojas Borja que prestará su ayuda en la década de los ochenta para reedificar el convento, al igual que estaba haciendo con la obra de la parroquial de San Miguel. Pero el prelado no fue el único que socorrió a las religiosas, pues distintos particulares acudieron con ayudas en forma de limosna, como lo demuestra una donación de alhajas importantes en 1686<sup>471</sup>.

Pero, a pesar de los esfuerzos de obispos y personajes notables de la sociedad murciana, la priora del convento denunció en 1713 el estado ruinoso de la iglesia conventual debido tanto a los desastres naturales ya comentados como por las consecuencias de la Guerra de Sucesión acaecida recientemente<sup>472</sup>. De esta manera se entiende la edificación del templo actual en el Setecientos.

---

<sup>466</sup> AHPM, Prot. 1.518, ff. 1458 y ss.

<sup>467</sup> AHPM, Prot. 1.151, f. 539.

<sup>468</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 354.

<sup>469</sup> El seísmo de 1672 debió ser de una intensidad considerable, ya que afectó a diferentes edificios emblemáticos de la ciudad, como sucedió con la parroquial de San Pedro que vio como se hundía gran parte de su nave central.

<sup>470</sup> DÍAZ CASSOU, P.: *Serie...*, ob. cit., pp. 146.

<sup>471</sup> AHPM, Prot. 1.886, año 1686, ff. 603 y ss.

<sup>472</sup> BELDA NAVARRO, C.: *“Espacios...*, ob. cit., p. 123.

*Convento de la Exaltación del Santísimo Sacramento.*

El segundo de los conventos fundados en Murcia tras el Concilio de Trento también está dedicado al Corpus Christi, más concretamente a la Exaltación del Santísimo Sacramento. Pero a diferencia de las Agustinas, éste se debe más a causas conmemorativas y de desagravio, que a la iniciativa de un prelado. La historia se remonta a las disturbios sucedidos en Barcelona durante 1640, que tuvieron como consecuencia la profanación de distintas iglesias y el ultraje de las especies sacramentales, lo que se conoció como el *Corpus de Sangre*. A consecuencia de esto, el entonces canónigo de la Catedral de Barcelona Alejo de Bojados y Llul pensó en la fundación de un convento dedicado al Cuerpo de Cristo como desagravio a lo sucedido y para ello se puso en contacto, en su exilio zaragozano, con Sor María Ángela Astorch para llevar a cabo dicho fundación. La iniciativa de Bojados se vio impulsada por su nombramiento como Inquisidor General del Reino de Murcia, en cuya capital encontró el lugar propicio para dicho convento. Así, en 1645, llegan a la ciudad las cinco primeras capuchinas para el nuevo convento, encabezadas por la madre superiora Sor María Ángela Astorch<sup>473</sup>.

El nuevo convento se formará a raíz de unas casas donadas por Bojados, cercanas al Colegio de la Compañía, y se acondicionarán como convento en un breve espacio de tiempo; de hecho, según cuenta Zevallos, en veintiún día la comunidad contaba con “*la iglesia, campana, el coro, la sacristía, el confesionario, comulgatorio, sacristía de adentro, portería torno, tinagero, cocina, refectorio, de profundis, tribuna y dormitorio grande y capaz, además de agregarles una huerta no pequeña con acequia*”<sup>474</sup>. Más aún, al año siguiente ya se están adquiriendo obras y

---

<sup>473</sup> Sobre la fundación del convento murciano, los hechos previos y las figuras del Dr. Alejo de Bojados y Llul y Sor María Ángela Astorch ver TORRECILLA, N.: *La primera y penitentísima religión de Madres Capuchinas de España fundada por la Rvda. y V. Madre Sor Ángela Margarita Serafina en Barcelona*. Murcia, 1646; ZEVALLOS, L.I.: *Vida, y virtudes de la V. Madre Sor Maria Angela Astorch*. Madrid, 1733 y *Chronica del Observantísimo convento de Madres Capuchinas de la Exaltación del Santísimo sacramento en la ciudad de Murcia*. Madrid, 1736; TORRADEFLOT CORNET, I.: *Crónicas de la Orden de las Monjas Capuchinas en España fundada por la Venerable Madre sor Angela Margarita Serafina*. Manresa, 1901; IRIARTE, L.: *Beata María Ángela Astorch, Clarisa Capuchina (1592-1665) La mística del Breviario*. Valencia, 1982; ASTORCH, M.A.: *Mi camino interior: Relatos autobiográficos. Cuentas de espíritu. Opúsculos espirituales. Cartas*. Madrid, 1985 y DEL BAÑO MARTÍNEZ, F.: “El antiguo convento de Capuchinas de Murcia y la nueva fachada de Pedro Arnal”. *Actas del Simposium “Las clausura femenina en España”*, vol. 1. El Escorial, 2004, pp. 549-572.

<sup>474</sup> ZEVALLOS, L.I.: *Chronica...*, ob. cit., pp. 163-164.

realizando encargos para engalanar las diferentes estancias tanto del convento como de la iglesia, como por ejemplo el óleo que realiza, en 1648, el pintor Lorenzo Suárez dedicado a “*Santo Domingo en Soriano*”<sup>475</sup>.

Pero el éxito que tuvo la nueva comunidad en la ciudad murciana, con gran ingreso de novicias en los primeros años, planteó prontamente problemas de espacio y la necesidad de una ampliación urgente. Ampliación que no se pudo llevar a cabo con la celeridad necesaria ante la negativa de venta por parte del propietario de las casas necesarias para ello<sup>476</sup>.

En 1651, el pleito de las religiosas por ampliar su convento continuaba cuando acaeció el desastre de la riada de San Calixto, que arrasó por completo el recinto conventual, debido a la pobreza de las estructura, hasta el punto que las hermanas capuchinas tuvieron que ser rescatadas en barca y acogidas en el Colegio de la Compañía, donde permanecieron más de un año, hasta que pudo ser acondicionado nuevamente el convento<sup>477</sup>. Aunque a penas llevaban unos meses instaladas nuevamente en el edificio, cuando en 1653 la riada de San Severo les obligó a abandonarlo otra vez y refugiarse por segunda vez en el Colegio de San Esteban durante otro año.

En 1654, comienza la reconstrucción del complejo conventual y a finales de ese mismo año regresan al mismo, descartando la opción de un traslado a otro lugar más seguro contra posibles nuevas avenidas del río y también más conveniente para adaptarse a las directrices marcadas por Trento, recogidas por escrito por Carlo Borromeo<sup>478</sup>, donde se instaba a los conventos de religiosas a ubicarse en sitios adecuados para preservar la intimidad y privacidad necesarias en la clausura, evitando la exposición de distintas zonas del convento a los edificios

---

<sup>475</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 196.

<sup>476</sup> El conflicto entre las religiosas y don Antonio de Aroca y Rizo, propietario de las casas a espaldas del convento, único lugar posible para la ampliación, y sus posteriores herederos se demoró desde 1647 hasta 1734, año en el que fallece el propietario de los edificios y la comunidad puede hacerse con los mismos. Sobre esta disputa por dichas propiedades ver ZEVALLOS, L.I.: *Chronica...*, ob. cit., pp. 200 y ss. y DEL BAÑO MARTÍNEZ, F.: “El antiguo...”, ob. cit., pp. 551 y ss., así como la documentación notarial en AHPM, Prot. 855, año 1647, ff. 74 y ss.

<sup>477</sup> Sobre los destrozos de la riada de San Calixto y el salvamento de las religiosas ver VILLACIS, P.: *La Ynundación...*, ob. cit.

<sup>478</sup> BORROMEIO, C.: *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico*. México, 1985, p. 91 y ss.

vecinos, como ocurría con el céntrico emplazamiento donde se estableció el cenobio.

Ante la extrema necesidad de la comunidad, que carecía de medios para la reconstrucción del convento, la madre superiora se dirigió a Felipe IV solicitándole ayuda, tal como había hecho el monarca con las distintas cantidades concedidas a la ciudad de Murcia para la reconstrucción de los edificios públicos. La respuesta afirmativa del rey no se hizo esperar, si bien las obras de reconstrucción no pudieron comenzarse hasta 1657, año en el que se hicieron efectivas dichas prebendas<sup>479</sup>.

La construcción del nuevo complejo propició que se pudiera realizar un edificio de nueva planta más acorde con las necesidades de la comunidad, así como una iglesia de mayores dimensiones y de mayor calidad arquitectónica y artística que la anterior, que no dejaba de ser una gran sala. Así, entre 1684 y 1688, se levantará el templo según los registros, que conforme a la descripción de Zevallos tendría el siguiente aspecto:

*“La planta de esta iglesia es la siguiente: tiene de longitud cien pies, y de ancho por el crucero cincuenta, y en lo restante treinta por estar embebidos los demás en el hueco de las Capillas. Está bien sacada su media naranja, pulida y capaz, con sus anillos, y linterna. Remata en bobeda todo el cuerpo de la iglesia, con su cornisa alrededor, altura correspondiente, y sus pilastras, que baxan a proporción hasta el zocalo del pavimento, con talla de yessería de buen gusto. A su presbiterio capaz, y anchuroso, se sube por dos escalones, y a los lados de su plano elevado ay dos pulidas piezas, sirviendo la del lado del Evangelio de Sacristia, y la de la Epistola de Comulgatorio para las religiosas, y a pocos pasos el confessorario dentro del mismo aposento”<sup>480</sup>.*

---

<sup>479</sup> Sobre las ayudas de la corona al convento de capuchinas ver DEL BAÑO MARTÍNEZ, F.: “El antiguo...”, ob. cit., pp. 551 y ss., así como la documentación del Concejo de la ciudad en AMM, Leg. 3.941, año 1647, s/f y AHPM, Prot. 786, año 1657, ff. 201 y ss.

Estas ayudas se dedicarán en la década de los sesenta al encargo de nuevas obras pictóricas, como es el caso de los tres cuadros encargados a Mateo Gilarte dedicados uno a “Cristo eucarístico” y dos a la “Anunciación” (AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 322 y 351).

<sup>480</sup> ZEVALLOS, L.I.: *Chronica...*, ob. cit., p. 375.

El interior del templo, según Francisca del Baño y siguiendo al cronista Zevallos, *“estaba decorado al modo barroco con franjas azules, flores y lazos, hasta la celosía del Coro y su techo de diversos coloridos, con una imagen del Buen Pastor y otra de la Purísima Virgen en lo mas alto de la bóveda. A los lados de la nave longitudinal, aprovechando el espacio disponible hasta la anchura marcada por los extremos de la nave transversal, se disponían cuatro capillas. La que se encontraba junto al púlpito estaba cerrada con una reja para aislar a la comunidad y por ella se daban los velos y se celebraban las procesiones de las religiosas, tal y como indican las crónicas. En esta misma capilla había un enorme lienzo representando la Adoración del Divino Cordero Sacramentado por los santos y ángeles, que estuvo colocado a modo de retablo en la iglesia anterior. En la capilla situada enfrente había una talla de un Crucificado y diversos relicarios. Finalmente, en las dos capillas dispuestas a los pies de la iglesia, dedicadas a la Encarnación del Divino Verbo y a la Aparición de Santo Domingo, había simulaciones pictóricas de retablos”*<sup>481</sup>.

Esta nueva iglesia, tuvo una fachada muy del estilo de la Murcia de la época, de sencilla traza, por lo que fue sustituida en la segunda mitad del siglo XVIII por otra de mayor empaque, lo que en última instancia manifiesta su poco valor arquitectónico.

Nuevamente se tienen referencias de la antigua fachada gracias al cronista Zevallos, que la describe, antes de su sustitución a finales del siglo XVIII, como:

*“su portada es de bien labrada piedra, y coge toda la fachada del frontis de la Iglesia, en cuyo centro, medio y nicho principal, ay colocado de relieve un simulacro del divino Sacramento, a cuya Exaltación se dedica el templo, como lo estuvo desde su fundación en el iglesia vieja. A los dos lados, en igual proporción de la misma piedra, y en sus nichos ay dos estatuas de cuerpo entero del serafico padre S. Francisco y la gloriosa madre Santa Clara, cuya Regla observan estas religiosas. Lo demás de la portada está adornada de sus Pilastras, Chapiteles y remates, con la debida simetría y labor*

---

<sup>481</sup> ZEVALLOS, L.I.: *Chronica...*, ob. cit., p. 405, recogido por DEL BAÑO MARTÍNEZ, F.: “El antiguo...”, ob. cit., pp. 557.

*correspondiente. Delante de esta portada ay su atrio y calzada, y después inmediata una plazuela competente*"<sup>482</sup>.

Antes de la finalización de la fachada en 1688, la iglesia ya estaba lista para el culto, pues un año antes había sido trasladado nuevamente el Sacramento al sagrario del templo. Tras la conclusión de la dicha fachada se emprende la ornamentación del espacio interior para dotarlo de los bienes muebles necesarios. Así, en 1689 se realizarán los dos retablos colaterales dedicados a la Inmaculada y a San Antonio de Padua por el prolífico retablista Antonio Caro, aunque el de la Inmaculada no será dorado hasta 1707<sup>483</sup>. Ambas piezas son de estilo cercano al que se realizará pocos años después, en 1695, para la capilla mayor, lo que podría indicar la intervención del mismo artista en ese retablo mayor, aunque esta hipótesis, como bien indicó la profesora De la Peña, debe quedar en suspenso al igual que otras atribuciones ante el gran vacío documental al respecto y la posterior desaparición de la pieza ya en el siglo XX<sup>484</sup>. Por el contrario, si hay seguridad respecto al autor de las pinturas que tuvo retablo. Se trata del productivo pintor Senén Vila, el cual se le puede encontrar relacionado con un gran número de los retablos pintados de la Murcia de finales del XVII y principios del XVIII. El retablo mayor, aunque desaparecido, puede conocerse gracias a fotografías y descripciones de finales del XIX y principios del siglo XX, pero también por la crónica de Zevallos, publicada en 1736, no mucho tiempo después de su realización. Según esta descripción:

*"Lo primero, en su Presbyterio, y el Altar Mayor, quitando el adorno antiguo, y de prestado, se fabricó, y levantó un sumptuoso Retablo de tres cuerpos, que sube desde el pavimento, y zocalo à rematar con lo mas alto de la bobeda de la Iglesia. Y entre otros socorros, y limosnas, su mayor costal la hizo el Señor Deán de esta Santa Iglesia Cathedral, Don Balthasar de Medina Cachon y Don Geronymo Zabala y Villaroel, Prebendado de ella, insignes Bienhechores de este Convento, à cuyos Señores Capitulares siempre han debido estas Señoras*

---

<sup>482</sup> ZEVALLOS, L.I.: *Chronica...*, ob. cit., p. 375.

<sup>483</sup> Sobre estos dos retablos ver DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 177.

<sup>484</sup> Sobre la autoría del retablo mayor ver DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, ob. cit., p. 189.

*Pobres por Christo, sus alimentos, y acrecentamientos, por tener el primer lugar entre los pobres, à quienes reparten sus rentas. Este Retablo famoso se colocò año de 1700 y el de 1702, se dorò todo a costa de el Ilustrisimo Señor Don Francisco Fernández de Angulo, Obispo de Murcia, Prelado, y Padre de estas Religiosas*<sup>485</sup>.

Como bien indica el propio Zevallos, el retablo fue dorado gracias a la iniciativa del obispo de la Diócesis. Más adelante se completaría con la inclusión de dos tallas del insigne escultor murciano Francisco Salzillo, correspondientes a Santa Clara y San Francisco (por fortuna aún conservadas en el actual convento de esta comunidad), destinadas al camarín, donde aparecían adorando a la Eucaristía.

Al igual que sucedió con el retablo mayor, los colaterales también desaparecieron, por lo que sólo cabe remitir de nuevo a la descripción de Zevallos para conocer su aspecto. El cronista de las capuchinas hace alusión a ellos diciendo:

*“En los altares del crucero ay dos pulidos Retablos de la misma idéa, y cuerpos proporcionados à Colaterales. En el del lado del Evangelio, defendida de cristales, se venera colocada una Efigie, y Simulacro precioso de Purissima Virgen en su Inmaculada Concepcion, con exquisito adorno, como del buen gusto, y manos de aquellas Religiosas, y Virgenes Purisimas, que tienen con esta su Capitana todas sus delicias. En el lado de la Epistola otro Retablo semejante à ambos, con sus Columnas Salomonicas doradas, y remates, con Angeles de talla, del Glorioso S. Antonio de Padua, terminado este con pintura del Arcangel S. Miguèl, y aquel de la Santissima Trinidad*<sup>486</sup>.

---

<sup>485</sup> ZEVALLOS, L.I.: *Chronica...*, ob. cit., p. 402-403. Previamente a la finalización del retablo mayor, Nicolás de Bussy entrega a las religiosas la imagen del Jesús del Gran Poder.

<sup>486</sup> ZEVALLOS, L.I.: *Chronica...*, ob. cit., pp. 404-405.

## **CAPÍTULO 4: LAS ERMITAS.**

Tradicionalmente, los estudios históricos-artísticos del arte religioso se han centrado en los edificios de mayor empaque y significación, caso de las catedrales, las parroquias o los conventos, dejando de lado, excepto en contadas ocasiones, iglesias de menor relevancia, a priori, como las ermitas. Por regla general, suelen ser fundaciones con unos recursos económicos limitados y unas necesidades culturales menos significativas que las iglesias parroquiales o conventuales, las cuales normalmente hacían frente a la mayor parte de los actos litúrgicos que los fieles precisaban. Pero, a pesar de ello, las ermitas en ocasiones se convierten en referentes del mundo devocional y del arte desarrollado en una localidad. Así, estos templos forman parte importante de la historia de la ciudad por su significación religiosa, social, urbana y artística, incluso algunos de estos templos consiguen alcanzar verdadera importancia, sobrepasando la simple construcción de tipo popular. Por todo ello, merecen más atención de la prestada normalmente.

En efecto, el estudio de las ermitas y de su significación histórica y artística no ha sido habitual, si bien desde mediados del siglo XX las investigaciones sobre el tema se han ido sucediendo a lo largo de la geografía española, sobre todo con mayor incidencia en el norte. Progresivamente, estos edificios han ido ocupando su lugar dentro de la historia del arte de los diferentes territorios y, por ello, la rica historia de la ciudad de Murcia no podía obviar su importancia. Hasta ahora sólo habían sido estudiados de forma aislada algunos ejemplos en trabajos puntuales o formando parte de las descripciones de la ciudad incluidas en los libros de los viajeros o de las recopilaciones de eruditos locales, precisando en consecuencia un estudio de conjunto y en profundidad.

Abordar la significación de estos templos se hace imprescindible a la hora de tener una visión completa de todos los edificios religiosos de la ciudad, ya que de entrada revela dos aspectos importantes. Primero, las ermitas se ubican preferentemente en la periferia de la ciudad de Murcia, en las proximidades de la muralla que la cerraba, contribuyendo así a configurar una especie de cerco espiritual y religioso, al igual que la mayoría de los conventos que desde la Edad Media se establecieron en la misma. En segundo lugar, se advierten dos épocas de particular auge en la fundación y construcción de las ermitas murcianas; a saber, la

primera se da tras la Reconquista de la ciudad y la segunda en el siglo XVII, lo que obviamente evidencia el importante papel que desempeñaron en la cristianización de la ciudad medieval y luego en la imposición de la Contrarreforma. No obstante, había que ver una tercera etapa en cuanto a la decoración interior, que en muchos casos responde a los gustos dieciochescos del barroco exuberante que triunfa en el siglo dorado de la ciudad.

La dedicación de una ermita a una advocación determinada, está en función de varias razones. La primera de ellas es el valor de protección sobrenatural, es decir, santos que salvaguarden a la ciudad y a sus habitantes de las distintas plagas, enfermedades o epidemias que puedan asolarla, como la langosta, la peste o la lepra. Estas devociones tienen un auge importante hasta el siglo XVIII, ya que conforme van mejorando las condiciones de salubridad en las ciudades y avanzando la medicina a la hora de combatir dichas epidemias, el remedio milagroso, dígame la devoción al santo protector contra la enfermedad, va decreciendo. Como dice el refrán *pasado el peligro, olvidado el santo*.

La ciudad de Murcia no es ajena a estas devociones, es más, el riesgo a epidemias de este tipo siempre fue mayor al estar situada a escasos 50 kilómetros de Cartagena, uno de los puertos comerciales más importantes del Mediterráneo durante los siglos de mayor peligro de pandemias pestilentes. Por ello, ya desde finales del siglo XII y principios del XIII, los cristianos residentes en la aún ciudad musulmana comienzan a erigir ermitas dedicadas a protectores contra la peste. La primera de ellas pudo ser la ermita de San Miguel. Si bien no está confirmada la existencia de la misma como germen de la iglesia del mismo nombre, construida a mediados del siglo XIII, si lo está el culto a este santo paladín contra la peste en la Alta Edad Media.

Pero, serán dos fundaciones posteriores las consagradas a los santos protectores de la peste por excelencia. A mediados del siglo XV, como consecuencia de una reciente epidemia sufrida por la ciudad, el Concejo y el Cabildo Catedralicio promueven la fundación de la ermita de San Sebastián, santo al que durante la Edad Media se invocó como uno de los principales protectores contra esta enfermedad y su culto tuvo gran auge, todo ello motivado por dos hechos<sup>487</sup>. Por

---

<sup>487</sup> La ciudad de Murcia se vio sometida a continuas plagas pestilentes a lo largo de la historia, sobre todo en los siglos del XIV al XVII. En referencia a estas epidemias y su

un lado, una terrible plaga que se llegó a identificar con una lluvia de flechas o dardos mortíferos, de donde vino que se implorase a San Sebastián para que los protegiera de la enfermedad como él había sobrevivido a las saetas. Por otro lado, Pablo diácono atestigua la exitosa intervención del santo en la epidemia de peste que asoló a la ciudad de Roma en el 680. Para la ubicación de la ermita murciana se eligió el arrabal de la Arrixaca, foco prioritario en los ataques de la enfermedad, junto al camino de Castilla o Molina, ya que estaba más expuesto a las contingencias de la misma por ese emplazamiento cercano a una vía prioritaria de acceso a la ciudad.

Sin embargo, a pesar de la protección de San Sebastián, la peste vuelve a amenazar la región en el último cuarto del siglo XV y a ello se suma que bajo el pontificado del obispo Francisco de Rojas Borja y mediante Carta Real de Carlos II se decide que San Sebastián y San Roque sean los elegidos como protectores de la ciudad contra la peste. Por ello, inmediatamente después de este mandato regio, se comienza la construcción de la ermita de San Roque extramuros de la ciudad y también cercana al camino de Castilla<sup>488</sup>. Este santo francés gozó de gran devoción como protector contra la peste en su país natal, así como en Italia y España. De hecho, en la Península fue tal su acogida que aún hoy día las ermitas dedicadas a San Roque salpican toda la geografía española de norte a sur.

Otra enfermedad que también se verá combatida mediante el santoral será la lepra. De hecho, a finales del siglo XIII, nuevamente en el camino de Molina, extramuros de la ciudad, se levanta la ermita dedicada a San Lázaro, cuya iconografía será diversa, ya que además de ser representado en el momento de su resurrección, también aparece como obispo o como leproso, en ocasiones junto a un féretro, aludiendo a su patronazgo del gremio de enterradores. Como sucede con los santos protectores de la peste, son los dos cabildos, el eclesiástico y el civil, los promotores de dicha ermita para salvaguardar la salud.

---

influencia en la población murciana ver TORRES FONTES, J.: *Tres epidemias de peste en Murcia en el siglo XIV :(1348-49, 1379-80, 1395-96)*. Murcia, 1979 y HERNÁNDEZ FRANCO, J.: *Morfología de la peste de 1677-78 en Murcia*. Valencia, 1983.

<sup>488</sup> La denominación *extramuros de la ciudad* a lo largo del texto se refiere a las zonas fuera del perímetro de la antigua muralla árabe, ya que posteriormente, con las ampliaciones de las fortificaciones en siglos siguientes a la Reconquista, algunos de estos terrenos pasarán a estar dentro del recinto amurallado.

Relacionada con la lepra, una enfermedad similar fue una dolencia gangrenosa conocida como fuego de San Antón. Esta afección tuvo gran repercusión ya a principios del siglo XI en Europa y para hacer frente a ella la orden de San Antón funda hospitales en varias ciudades españolas a fin de hacerse cargo de los enfermos aquejados por ella. Por este motivo, también extramuros de la ciudad y cercana a la ermita de San Lázaro, se crea a finales del siglo XVII el hospitalillo y la ermita de San Antón que, a pesar de perder su función de hospital a principios del siglo XIX, se conserva hoy día y se siguen realizando en ella el oficio religioso de los días preceptivos.

La construcción de la ermita de San Blas también tiene una motivación médica, ya que es invocado para curar cualquier dolencia de garganta y cuello, como el hipo, la tos, el garrotillo<sup>489</sup> o la difteria. Así, donde hoy día se encuentra el Museo de Bellas Artes, se ubicaba la ermita dedicada a San Blas. Fue realizada y gestionada nuevamente por ambos cabildos hasta su cesión a la orden trinitaria.

Por su parte, Santa Quiteria se implora contra enfermedades y plagas. Su ermita fue fundada en 1400, próxima a la iglesia de San Lorenzo, y su construcción es sufragada por el Cabildo Catedralicio. La devoción a Santa Quiteria durante la Edad Media se utilizaba contra las plagas de langosta que asolaban los cultivos. Por ello, no es de extrañar que en Murcia, donde la agricultura de huerta y la producción de seda representaron importantes ingresos a su economía, se acudiera a su protección para luchar contra ese castigo considerado de origen divino. También se recurre a esta devoción para preservar a los animales y a las personas de la rabia.

El segundo gran motivo para construir una ermita debe relacionarse con las devociones de tipo local o nacional. Por ello, en los lugares donde por una u otra razón se rindiera culto a una determinada imagen fue normal que se construyera una ermita en honor de la misma, si bien esto es más propio de eremitorios a las afueras de las ciudades, aunque también dentro de éstas se puede dar el caso<sup>490</sup>.

---

<sup>489</sup> Difteria grave u otra forma de angina maligna que solía producir la muerte por sofocación.

<sup>490</sup> Son muchos los ejemplos de construcción de ermitas y santuarios en las afueras de las ciudades motivados por apariciones o hallazgos de imágenes en todo el mundo. En Murcia se construye en el monte de Aljezares el Santuario de la Fuensanta, dedicado a la actual patrona de la ciudad.

Preferentemente, son ermitas consagradas a la Virgen, pero de igual modo se dedican imágenes de santos de arraigo popular en la zona o en el país.

La construcción de la ermita de Santa María de la Arrixaca se puede considerar entre los templos relacionados con una aparición milagrosa. Fue la primera ermita que se erigió en la ciudad antes de la reconquista cristiana y su culto estuvo motivado por el hallazgo milagroso de una pequeña talla medieval de madera (siglos XII-XIII) en un pozo del huerto árabe de la Arrixaca, lugar donde posteriormente se alzó la ermita dedicada a la Virgen murciana. La gran devoción suscitada determinó que fuera patrona de Murcia hasta que fue sustituida por la actual, la Virgen de la Fuensanta.

Otra ermita dedicada a una advocación propia de la tierra es la dedicada a finales del XIII a San Ginés de la Jara, cuyo culto se extendió por el sureste español, por ciudades como Lorca, Murcia, Orihuela, incluso por lugares del Norte de África. Dicho culto tuvo como fundamento las propias reliquias del santo, ya que San Ginés de la Jara no es otro que una interpretación local de San Ginés, cuyas reliquias llegaron al puerto de Cartagena. Esta devoción fue tal que una población del campo de Cartagena tomó el nombre del mismo San Ginés de la Jara y también en ese territorio, junto al Mar Menor, se formó un antiguo cenobio bajo la advocación del Santo, que desde 1491 es una fundación franciscana. Ejemplo asimismo de su importancia y significación en el reino de Murcia fue la construcción por parte del Cabildo Catedralicio de la ermita de San Ginés de la Jara en la capital murciana tras la Reconquista.

En cuanto a las devociones de carácter nacional, se pueden citar, por un lado, patronos tan importantes como la Virgen del Pilar y Santiago y, por otro, una devoción puramente contrarreformista de gran arraigo nacional y local, como es la Inmaculada Concepción.

La construcción de la ermita dedicada a Santiago está motivada más por un hecho histórico que como consecuencia de su patronato nacional. El lugar que ocupa la ermita fue el elegido para su campamento extramuros por la orden santiaguista, que participó en la primera conquista de la ciudad ante el ejército musulmán, y a consecuencia de dicho acontecimiento se construye la ermita como recuerdo y conmemoración del mismo. Ello también se ve favorecido por la devoción a Santiago en esta región, ya que como documentan algunas hagiografías

Santiago desembarcó en el puerto de Cartagena en su primera llegada a España. Esta ermita es considerada la iglesia más antigua de Murcia, aunque este honor pertenece a la ermita de Santa María de la Arrixaca, según lo ya indicado.

La ermita de la otra patrona, la Virgen del Pilar, tiene como origen un suceso considerado sobrenatural y milagroso. En 1680 D. Francisco Miguel de Pueyo, corregidor de la ciudad que había conseguido aplacar duramente la delincuencia, estaba haciendo la ronda por la Puerta de los Vidrieros y fue presa de una emboscada, recibiendo un trabucazo, pero el mortal proyectil fue repelido por el relicario de la Virgen del Pilar que llevaba en el pecho. A consecuencia de esto, el corregidor financió la construcción de la ermita e hizo traer una réplica de la Virgen del Pilar desde Zaragoza. Una vez concluida, su mantenimiento quedó a cargo de ambos cabildos, en especial el civil, lo que fue causa de continuos pleitos. Tanto la ermita del Pilar como la de Santiago, tras muchos arreglos, se conservan hoy día y siguen desempeñando su función religiosa.

Otra devoción de carácter nacional con ermita en Murcia es, como se ha mencionado, la de la Purísima. El dogma de la Inmaculada Concepción tuvo un gran auge en el que fue obispo de la Diócesis de Cartagena, D. Antonio Trejo, defensor de dicho dogma ante el Santo Padre y también promotor de la construcción del trascoro de la Catedral, dedicado precisamente a la Inmaculada. Esta devoción dio lugar a la construcción de diversos edificios dedicados a ella, como el Colegio de la Inmaculada o la ermita de la misma advocación realizada por los franciscanos en el Malecón.

La última gran motivación que lleva a la erección de estos templos son las devociones promovidas por gremios y cofradías relevantes de la ciudad. Así, la ermita de San José fue patrocinada y erigida por la cofradía de San José, creada por el gremio de carpinteros. De hecho, este edificio alzado junto a la iglesia de Santa Eulalia se construye por el gremio para sustituir una antigua capilla de San José que se encontraba en la iglesia adyacente, y por ello queda bajo la dirección de dicha cofradía.

Además hay que tener en cuenta las ermitas del Calvario y la del Santo Sepulcro que fueron creadas por la Hermandad de los Santos Pasos de Nuestro Salvador Jesucristo y Nuestra Señora de los Dolores, junto al Convento de San Diego de Murcia y también en torno al convento franciscano situado en el Malecón.

Estos edificios se realizan para albergar los últimos pasos de la Vía Dolorosa que se distribuía por diferentes ermitas, iglesias y conventos de la ciudad. Uno de estos caminos de piedad comenzaba en la iglesia de San Miguel, continuando en otra ermita destinada a diferentes estaciones como la de los Santos Pasos, edificio dependiente del convento de San Diego. El segundo se conformó en el Malecón circundando el convento de San Francisco.

La Cofradía de Nuestro Padre Jesús y los padres agustinos, por su parte, propiciaron la ermita de Nuestro Padre Jesús, junto al convento de esos religiosos, donde antes se encontraban las ermitas de Santa María de la Arrixaca y la de San Sebastián, destinada en este caso a albergar los pasos pasionarios de la cofradía.

Murcia, como toda ciudad, ha ido creciendo y cambiando su morfología desde su fundación. Así, el aspecto que mostraba a finales del siglo XII, bajo la dominación musulmana y cuando comienza la construcción de las ermitas, difiere sobre manera de la ciudad del siglo XXI<sup>491</sup>. Cuando las tropas cristianas reconquistan la ciudad a mediados del siglo XIII se encuentran con una ciudad a las orillas del Segura embutida dentro de una muralla árabe, que delimitaba el núcleo urbano donde habitaban los musulmanes y que se puede considerar la parte más antigua, mientras que extramuros de la ciudad se ubicaba el arrabal conocido como de la Arrixaca. Este barrio era el destinado a los cristianos, hasta que la Reconquista hizo cambiar las tornas, y la población musulmana se vio abocada a esta zona de la ciudad.

Las ermitas erigidas a finales del siglo XII y principios del siglo XIII, como la de Santa María de la Arrixaca o San Miguel, lógicamente se ubicaron en el arrabal de la Arrixaca, donde todavía permanecía la población cristiana. El lugar elegido para la primera responde a la devoción popular a una imagen de la Virgen aparecida allí, mientras que la segunda viene a paliar las necesidades de culto que precisaba la población cristiana. A mediados del siglo XIII se va a construir la ermita de Santiago entre la primera y la segunda Reconquista de la ciudad y su emplazamiento, según lo dicho, conmemora el lugar del campamento de los

---

<sup>491</sup> La evolución urbana de Murcia ha sido un tema de estudio en multitud de publicaciones de carácter geográfico, histórico o artístico, entre las que destacan TORRES FONTES, J.: *El recinto urbano de Murcia Musulmana*. Murcia, 1963; ROSSELLÓ, V.M. y CANO, G.M.: *Evolución urbana de Murcia*. Murcia, 1975; SARASA, A.: *Estructura urbana de Murcia*. Murcia, 1992 ó GARCÍA ANTÓN, J.: *Las murallas medievales de Murcia*. Murcia, 1993.

caballeros de la Orden de Santiago ante las murallas, en lo que fue la primera conquista de la ciudad.

A finales del siglo XIII y durante el los siglos posteriores la elección de la zona donde levantar las eremitas vino determinada por la necesidad de protección contra epidemias y, por tanto, se localizaron cerca de las puertas de entrada a la ciudad, o para sacralizar lugares donde antes se encontraban las mezquitas musulmanas. A lo primero van a responder ermitas bajo advocaciones de santos protectores como San Lázaro, San Roque, San Blas, Santa Quiteria o San Sebastián. Las tres primeras se encontraban extramuros de la ciudad, San Lázaro y San Roque a orillas del camino a Molina y San Blas al norte de la ampliación de las fortificaciones de la ciudad, cerca del *Portillo de las Menoretas*. Mientras que las otras dos, San Sebastián y Santa Quiteria, se erigieron en el arrabal de la Arrixaca y en el extremo contrario de la ciudad, cerca de la iglesia de San Lorenzo, respectivamente.

Por otro lado, las ermitas erigidas sobre antiguas mezquitas, al igual que sucedió con la mayoría de iglesias parroquiales y la propia Catedral de Murcia, son las de San Ginés de la Jara, que sustituye a la mezquita del arrabal de la Arrixaca, y la de San Benito, que al otro lado del río sucede a la mezquita y el cementerio de Alhariella.

Una vez sacralizada la ciudad mediante la ocupación de los antiguos centros religiosos islámicos y el decrecimiento de las epidemias que socavaban la población murciana, las ermitas fundadas en el siglo XVII responden a las necesidades de cofradías u órdenes religiosas o a iniciativas devocionales privadas. Así, se crean las ermitas de San José, auspiciada por el Gremio de carpinteros, las del Calvario y Santo Sepulcro, gracias a la Hermandad de los Santos Pasos de Nuestro Salvador Jesucristo y Nuestra Señora de los Dolores y los religiosos del Convento de San Diego, o la ermita de San Antón, que se crea como hospitalillo regentado por los antoninos. La ermita de San José se levanta junto a la iglesia de Santa Eulalia para sustituir la antigua capilla de San José que allí se encontraba, mientras que las otras tres se ubican cerca del camino de Molina, extramuros de la ciudad. En definitiva, estas ermitas de la Contrarreforma tienden a emplazarse cerca de importantes centros religiosos, sean parroquias o conventos, de alguna manera como desarrollo de su actividad devocional y piadosa.

Sin embargo, la construcción de la ermita del Pilar responde a la iniciativa privada de Don Francisco Miguel de Pueyo y lugar elegido vino a conmemorar el hecho milagroso anteriormente reseñado, correspondiendo con una de las partes de la ciudad, lo que indica que aún entonces el perímetro de la ciudad sigue siendo el emplazamiento prioritario de las ermitas, tal como ya se estableció desde la Edad Media.

Los últimos siglos de la Edad Media y los primeros de la Edad Moderna coinciden con un tiempo donde lo milagroso y esotérico se mezclaba con la vida cotidiana, de ahí que la devoción a santos protectores contra epidemias, la necesidad de amuletos personales y el temor a posibles castigos divinos o malignos si no se cumplía con las tradiciones era la tónica predominante en la sociedad de la época. Partiendo de esta idiosincrasia, es más que comprensible el establecimiento de las ermitas, en su mayoría dedicadas a una función protectora, dentro del entorno urbano de la ciudad.

Los caminos que entran y salen de las ciudades son tomados como las puertas de entrada de epidemias y desgracias en la misma, por ello la protección de estas vías de contagio se convierte en algo prioritario. En Murcia, debido a su morfología marcada por la antigua muralla árabe, este rasgo se va a ver acentuado. Así, es común la ubicación de una ermita, una hornacina o una imagen<sup>492</sup> en las diferentes puertas de entrada a la urbe o en a lo largo del camino de entrada. El camino a Molina es la vía de entrada desde Castilla y, a su vez, la comunicación entre ésta y el importante puerto de Cartagena. Por tanto, no es de extrañar que ésta fuera arteria principal de las comunicaciones de la ciudad y consecuentemente se de la mayor concentración de ermitas, más que en cualquier otro punto de la ciudad. De hecho, pueden contabilizarse hasta siete ermitas a lo largo de esta vía, a las que habría que sumarle la ermita de San Benito al otro lado del río, también junto al camino de Cartagena. Esta disposición de las ermitas va a provocar que parte de la población de las afueras y de la huerta fuera aglutinándose cerca de

---

<sup>492</sup> Las hornacinas con esculturas o altares con pinturas es una nota común en las calles de Murcia y sobre todo están dedicados a la Virgen. De hecho, en la actualidad todavía se conservan algunas de estas imágenes. Dentro de esta categoría también podría entrar las esculturas de San Miguel y San Rafael que estuvieron a ambos lados del Puente Viejo a mediados del siglo XVIII. Cercano a él se ubicaba, y ubica, un templete con la imagen de la Virgen de los Peligros (DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El Puente Viejo de Murcia*. Murcia, 2001).

ellas, aunque la gran expansión de la ciudad se produjo en los siglos posteriores en dirección contraria.

Otro aspecto de la repercusión de las ermitas en la configuración urbana viene representado por los espacios adyacentes a las mismas, particularmente los correspondientes a los cementerios. Esto sucede, por ejemplo, con la ermita de San Ginés de la Jara, cuyo cementerio se encontraba entre ésta y la iglesia de San Antolín.

Las ermitas, a pesar de ser centros con menor peso específico y poder económico que las iglesias parroquiales o conventos, también van a convertirse en referentes del arte local, en particular por haber reunido obras de un alto valor artístico en la retabística, la pintura o la escultura. Así, resulta frecuente que los artistas de primer orden de cada época sean los encargados de realizar las tallas que ornaban los altares, los retablos del altar mayor o las pinturas que decoran los techos, pechinas y capillas de estos templos, a pesar de que estas obras son poco abundantes, limitándose en ocasiones al retablo del altar mayor donde sólo se ubicaba la pintura o la imagen del santo titular. Los escultores Nicolás de Bussy, Nicolás Salzillo y su hijo Francisco Salzillo, los pintores Villacis y Pablo Sistori o los retablistas de la familia Caro son artífices de bastantes de las obras artísticas que conforman el catálogo que engalanaban, y engalanan todavía en algunos casos, las ermitas murcianas. En definitiva, éstas también fueron campo para el desarrollo del arte de la ciudad, hasta del gran arte, como las creaciones antes mencionadas, aunque en ellas predomina más bien un arte discreto y poco relevante, incluso popular, sobre todo en sus edificios y fábricas, apegados a una arquitectura muy tradicional y sencilla, sin duda por falta de recursos y por el uso relativo de estos pequeños templos, que no eran objeto del culto frecuente de iglesias parroquiales y conventuales. Cuando había recursos, estos se orientaban frecuentemente a la adquisición de una imagen y su exorno, ya que en ella estaba la verdadera razón de ser de la ermita, su auténtico signo de identidad. Por ello, ese contraste entre imágenes de primera fila y arquitectura popular y como tal muy tradicional.

Respecto a la arquitectura, la mayoría de las ermitas responde a un esquema básico que se repite una y otra vez a lo largo de los siglos, aún cuando sus estilos puedan ir desde el mudéjar al barroco o al neoclasicismo, si bien su incidencia es más bien epidérmica sin modificar lo sustancial del plan

generalizado. Éste responde a una planta longitudinal de nave única terminada en una cabecera con ábside semicircular o recto, coro alto sobre la única puerta de entrada a los pies, aunque en ocasiones hay más de una, y nichos a modo de capillas en el muro o bien altares compuestos de una mesa de altar y, sobre ésta, imágenes, cuadros o pequeños retablos. Algunos edificios disponen de un pequeño crucero con capillas colaterales, como en el caso de San Antón, que en realidad se trata de un leve retraimiento de los muros laterales bajo la cúpula, en el espacio del antepresbiterio, debido a la necesidad de dar cabida a los arcos torales de dicha cúpula, una solución que muchas veces se puso en práctica en iglesias de época barroca, cuando se adoptó esa solución de nave única con cúpula en el tramo antecedente al altar mayor. El presbiterio puede destacarse elevándolo sobre el nivel de la nave, por lo general a través de un par de gradas, como es el caso de Santiago, San José o San Antón, si bien es el retablo mayor que en él se ubica lo que en verdad lo distingue, retablo que puede incorporar un pequeño camarín, como en el Pilar o la propia de San Antón, resaltándose éste con dorados o pinturas, a la vez que se cubren con bocaportes de lienzo pintado.

Las cubiertas presentan dos variantes; por un lado, se cubrían con un artesonado de madera de herencia mudéjar y, por otro, con una bóveda de medio cañón con arcos fajones apoyada sobre los muros laterales. Las techumbres de madera provocaban que los incendios fueran demoledores y que los reparos en la misma estuvieran a la orden del día. Las ermitas que disponía de un pequeño crucero o simplemente algunos presbiterios se cubrían con cúpulas con o sin linterna sobre pechinas, como sucede en San Antón o San José, respectivamente.

Las fachadas se resuelven en paños lisos con apenas decoración, enlucidos en blanco la mayoría de las veces, aunque con algún que otro toque de color, siendo el amarillo el más utilizado. Un nicho con escultura o un relieve del santo titular y, en ocasiones, algún escudo de los promotores constituyen el único ornato sobre la única puerta de entrada. Esta fachada se completa con una espadaña para ubicar la campana, aunque también había en otras una pequeña torre para este menester.

En cuanto a la decoración de la arquitectura, la sobriedad que preside las fachadas, se traslada al interior, donde los muros lisos son predominantes y sólo en ellos sobresalen las cornisas y pilastras, cuyas molduras se resaltan con un color

diferente, de amarillo o gris. Excepcionalmente, una decoración pintada puede enriquecer las cubiertas, tal como sucede en la ermita de San José, donde la cúpula ofrece unos encintados mixtilíneos en azul, conforme a una moda dieciochesca de la ciudad, que en la iglesia de las Anas tiene uno de sus ejemplos más relevantes, derivando de diseños del Rococó francés, como los de Berain. Esta misma ermita de San José se enriquece también con lienzos enmarcados en molduras de yesería, todo lo cual la distingue especialmente en este sentido.

Como se ha comentado anteriormente, el ornato interior más importante, sobre todo en el presbiterio, es el retablo del titular. Hoy día no se conserva completo ninguno de los retablos de estos altares mayores, ni siquiera en las ermitas que todavía subsisten, ya que los retablos que lucen estos templos son obras muy recientes que se colocaron allí tras los reparos llevados a cabo en los mismos durante el siglo XX. Aunque si que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Murcia parte de las tablas pintadas que formaron el retablo del altar mayor de la ermita de Santiago.

Pero esta carencia de ejemplos bien conservados de la retablística en las ermitas murcianas no es óbice para que se valoren dichas obras, ya que las descripciones de siglos anteriores, así como los contratos para su realización y su dorado, da muestras de su valor artístico y de la categoría de los artífices. De hecho, las noticias sobre la construcción de estas obras suelen ser las más frecuentes que existen de estas ermitas, del mismo modo que las descripciones de viajeros y eruditos de pasado insisten ente estos retablos como uno de los valores principales de los templos.

Gracias a esto se puede asegurar que los grandes retablistas y escultores del momento no menospreciaron estos santuarios, y así artistas consagrados como Juan de Vitoria, Ginés Escobar, Andrés de Llanos, la familia Caro o Francisco Salzillo, van a intervenir en la realización de los retablos de Santiago, San Antón o San Ginés de la Jara entre otros. Dichas obras muestra una gran diversidad, ya que son de cuerpo único o de varios, de una o tres calles, cubren el ábside o llegan hasta la cornisa, de estilo gótico, renacentista, barroco, rococó e incluso neoclásico, de orden dórico, corintio o compuesto, con columnas salomónicas o estriadas, con pintura o escultura, etc.

Esta variedad también se puede aplicar a los retablos en los altares y capillas de los muros laterales, si bien estos suelen responder a un tamaño menor con un sólo cuerpo con nicho central para ubicar una talla.

Aunque la mayoría de las obras de pintura y escultura se destinan al retablo mayor y representan al santo titular, el resto de la ermita también suele estar adornada con otras advocaciones en los nichos, capillas y altares de los muros laterales y asimismo en las pequeñas sacristías. Estas obras recogen un amplio repertorio de devociones que tienen que ver o no con el titular, siendo una temática muy rica tanto en pintura como en escultura.

Para realizar estas imágenes también se recurre a grandes artistas como los escultores Nicolás de Bussy, Nicolás Salzillo o, nuevamente, Francisco Salzillo y pintores como la escuela de Juan de Juanes, Villacís o Pablo Sistori. Aunque también hay multitud de obras de artistas desconocidos y de baja calidad.

La mayor adquisición de obras pictóricas y escultóricas se va a dar principalmente en los siglos XVII y XVIII, o sea en coincidencia con la promoción devocional de la Contrarreforma y con el apogeo barroco de la ciudad.

En cuanto al ajuar suntuario, es difícil conocer las piezas que lo componían, así como los artistas que lo llevaron a cabo, donde la destrucción de muchos de estos templos y la pérdida casi completa de su ajuar. Sólo se conserva o se conoce una mínima parte de dicho ajuar suntuario, como es el caso del cáliz de plata con el escudo de la Ciudad en la ermita del Pilar, las coronas y rostrillos de la Virgen de la Arrixaca y el Niño, las coronas y una sierra de madera de la talla San José y el Niño, de la ermita de San José, o unas lámparas de plata que se hallaban en la ermita de San Sebastián.

A pesar de no conservarse piezas de platería y textil, si se sabe con certeza que existieron, tal como se constata en los inventarios de bienes de algunas ermitas. En ocasiones, esa dotación resultaba escasa, ya que es una nota común entre todas las ermitas las peticiones de ajuar litúrgico a ambos Cabildos que eran los responsables del mantenimiento de estos edificios.

De las catorce ermitas que protegieron espiritualmente a la ciudad de Murcia, serán tres las construidas en el siglo XVII y, por tanto, las que más corresponden a este estudio. Esto no quiere decir que durante dicha centuria el resto de las ermitas no sufrieran adaptaciones conforme a las directrices de

Trento, pero fueron menores y casi siempre se reducían a la adquisición de ajuar suntuario, ya que algunas de ellas no sólo no fueron mejoradas sino que fueron cedidas por el Cabildo o el Concejo a las distintas órdenes que llegaban de nuevo a la ciudad o que tenían que trasladar su ubicación por diferentes causas. Esto provocaba irremisiblemente la destrucción tarde o temprano del edificio de la ermita primitiva y su transformación en estancias del convento o en iglesia conventual. Murcia no es una excepción en esta circunstancia y tres ermitas serán cedidas a diferentes órdenes para la construcción de sus nuevos conventos, como son las ermitas de Santa María de la Arrixaca, San Blas y San Benito.

Santa María de la Arrixaca es cedida a finales del siglo XVI a los agustinos para trasladar a ella su convento. Estos religiosos se van a hacer cargo de ese edificio y de la ermita adyacente de San Sebastián, erigiendo sobre la primera la nueva iglesia de San Agustín y sobre la segunda la ermita de Nuestro Padre Jesús, junto con la cofradía del mismo nombre.

El traslado de sede de los trinitarios está motivada por los continuos destrozos que provocaban las crecidas del río Segura, siendo la ermita de San Blas la destinada por el Cabildo para realizar su nuevo convento. Así, dejan la ribera del Segura para ubicarse al norte, extramuros de la ciudad y, una vez emplazados allí, la ermita es convertida en iglesia conventual del nuevo complejo.

El tercer caso es la fundación del convento de carmelitas calzados, que arriban a finales del siglo XVI a Murcia. El Cabildo les va a ceder San Benito, una ermita de mediados del siglo XV que se encontraba, al otro lado del río. Allí la orden carmelita construirá el convento y la iglesia conventual, actual parroquia de Nuestra Señora del Carmen, sobre la antigua ermita.

Otra ermita relacionada con fundación de conventos, es la ermita de San Ginés de la Jara, que en 1616 acoge la comunidad de las agustinas descalzas del Corpus Christi. Dicha congregación, gracias a la donación de Doña Luisa Fajardo de su casa señorial que lindaba con la ermita de San Ginés, instala provisionalmente, entre marzo y junio de ese año, la comunidad formada por tres monjas y una novicia en esta casa de clausura, a la que se le habilitó el acceso al coro alto de la ermita desde la misma.

Por esta razón, para conocer los aspectos de las ermitas nacidas al amparo de la Reforma católica habrá que centrarse en la ermita de San José, de San Antonio Abad y de Nuestra Señora del Pilar.

*Ermita de San José.*

La ermita dedicada a San José, se ubicaba entre la actual parroquia de Santa Eulalia y las ruinas de la antigua muralla árabe, en la actualidad Museo de la Muralla. Fundada por el gremio de carpinteros de la ciudad de Murcia en 1658 fue dedicada al patrón de dicho gremio.

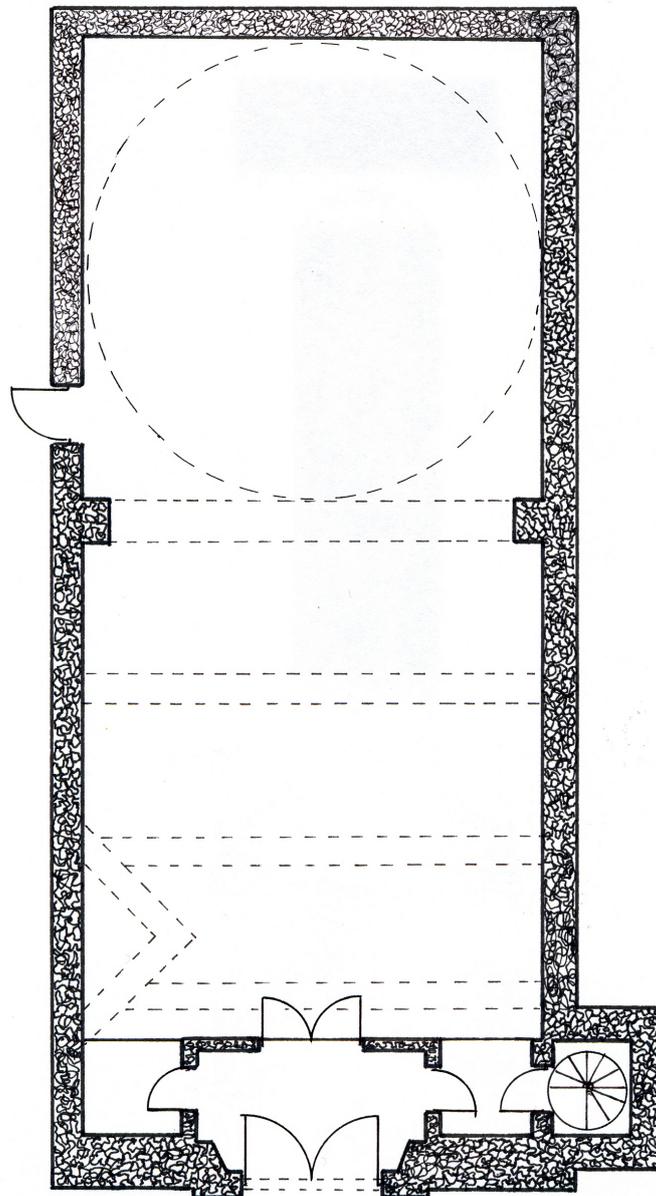


Ilustración 67. Planta de la Ermita de San José de Murcia

El culto a la figura del esposo de la Virgen María ha pasado de la ignorancia, incluso la burla durante la Edad Media, a un culto enardecido y fomentado por las más altas instancias eclesiásticas tras el Concilio de Trento. Este cambio radical en la devoción al santo carpintero descendiente de la dinastía del Rey David ha estado íntimamente relacionado con el culto a su esposa. Hasta el siglo XVII San José fue tomado por un simple acompañante de la santa pareja formada por Jesús y su madre, pero los continuos ataques a la virginidad de la Virgen y la milagrosa concepción del Salvador provoca que los teólogos ofrezcan la visión de un José cabal, bondadoso, justo y, sobre todo, casto, en definitiva el complemento ideal de María. Así, a la par que el culto a la Purísima Concepción se expande por la Cristiandad, la devoción a San José va a ir creciendo a un ritmo inusitado en el siglo XVII y gracias a los sucesivos apoyos de sumos pontífices como Gregorio XV, que en 1621 va a institucionalizar su fiesta el 19 de Marzo, y Pío IX, que en 1870 lo declara patrón de la Iglesia Universal. El amor al padre nutricio de Jesús fue tal que el papado tuvo que refrenarlo prohibiendo el culto al *Corazón de San José* o el *Ave José*, copias del *Sagrado Corazón de Jesús* y el *Ave María* respectivamente.

El patronazgo de San José fue adoptado por los carpinteros, debido a la profesión del santo, por los sin hogar, ya que encontró alojamiento en Belén, por los laicos, para mantener su castidad, y también para tener una buena muerte.

Al igual que su culto va evolucionando, su iconografía también. Si en la Edad Media se representaba como un anciano de avanzada edad, tras el Concilio de Trento se le rejuvenece y es representado como un hombre que acaba de sobrepasar la cuarentena. Sus atributos serán los útiles de trabajo en la carpintería o la vara florecida que lo convirtió en el esposo de la Virgen frente a los otros pretendientes. San José es representado sólo, con el niño Jesús o formando parte de la llamada *Trinidad jesuítica* (Jesús, María y José). También aparece en ocasiones representado con el hombre que lo sustituye al pie del Calvario, José de Arimatea<sup>493</sup>.

Su devoción en Murcia fue fomentada, sobre todo, por el mencionado Gremio de Carpinteros de la ciudad, que ya en el siglo XVI funda la Cofradía de San José honrando a su patrón en una capilla lateral de la antigua iglesia de Santa

---

<sup>493</sup> Sobre la vida de San José, su culto e iconografía ver RÉAU, L.: ob. cit., tomo 2, vol. 4, pp. 162-171. Asimismo VORÁGINE, S.: *La Leyenda...*, ob. cit., vol. II, pp. 962-963.

Eulalia tras trasladarse desde su originaria ubicación en el convento de la Merced. La imagen titular de la cofradía era una talla policromada casi de tamaño natural con el Niño Jesús cogido de la mano en peanas separadas. La obra fue realizada por el escultor Pérez de Arta en 1596<sup>494</sup>.



Ilustración 68. Hornacina central de la portada de la ermita de San José de Murcia

<sup>494</sup> MUÑOZ BARBERAN, M.: "Bosquejo documental de la vida artística murciana en los últimos del siglo XVI y primeros del XVII". *Murgetana*, nº 44. Murcia, 1976, p. 60.

Pero, tras la destrucción de esta capilla, la cofradía decide tener un templo propio dedicado al padre putativo de Jesús. Para ello, solicitan un terreno cercano a la parroquia, entre ésta y la antigua muralla. A finales de 1636, el mayordomo fabriquero de Santa Eulalia confirma la cesión de este solar a la Cofradía para la erección de la ermita. Sus obras, no obstante, tendrán que esperar unos veinte años. En efecto, es en 1658 cuando el gremio de carpinteros determina la construcción del templo. Para su sustento van a ir adquiriendo diferentes propiedades, bien casas lindantes con la ermita, bien diferentes solares producidos por las riadas acaecidas durante este siglo XVII y XVIII<sup>495</sup>.

En 1669 la Cofradía de San José contrata al carpintero Francisco Cañadas, mayordomo de dicha cofradía, la construcción del coro de la ermita por 150 reales<sup>496</sup>.

Dos años después se le entregan 3000 reales al maestro de albañilería Blas López por distintos trabajos realizados en la ermita de San José<sup>497</sup>.

Una vez terminada, la Cofradía será la única responsable de su mantenimiento, así como de los diferentes cultos que en ella se celebraban. A pesar de ello, a principios del siglo XVIII, se autoriza a la Congregación de San Felipe Neri la utilización de la ermita como oratorio, aunque los derechos sobre propiedad y privilegios de la misma seguirían en manos de la Cofradía<sup>498</sup>. Así, durante más de un siglo, hasta la Desamortización, la ermita será sede de los filipenses en Murcia, una fundación realizada a instancias del Cardenal Belluga, lo que justifica las donaciones del prelado.

En 1813 se destruye la última puerta de la muralla adyacente, con lo que la pared lateral de la ermita quedó visible.

Desde su fundación se celebraran en el templo cuatro funciones religiosas importantes cada año, como son los Desposorios de San José, la festividad del titular, el patrocinio y la octava del Corpus Christi. Estos cultos se llevarán a cabo sin interrupción hasta que en 1836, por orden de la Junta de Enajenación de

---

<sup>495</sup> Como ejemplo de este acaparamiento de solares y tierras de cultivo las más de 110 tahúllas adquiridas en 1712 en Santomera (AHPM, Prot. 3671, año 1712, s/f.) o la compra este mismo año de unas casas en Murcia (AHPM, Prot. 3671, año 1712, ff. 198-199)

<sup>496</sup> AHPM, Prot. 1924, año 1669, s/f.

<sup>497</sup> AHPM, Prot. 983, año 1671, f. 373.

<sup>498</sup> La fundación de la Congregación de San Felipe Neri se da en 1710 (AHPM, Prot. 2797, año 1710, ff. 170-188).

edificios y efectos de la Iglesia y Conventos, se le incautan todos los bienes a la ermita y queda clausurada. Esta situación se va a prolongar hasta 1839 cuando, gracias a la intervención del Cofradía de Carpinteros ante la Junta Incautación, se consigue que vuelva a abrirse al culto así como la devolución de las fincas incautadas para el mantenimiento de la misma a sus legítimos propietarios.

El edificio que hoy día se conserva responde a una iglesia de nave única cubierta con bóveda de medio cañón con arcos fajones, coro alto con ventana al exterior sobre la puerta de entrada, dos grandes nichos en los muros laterales y un presbiterio cuadrado que se eleva tres escalones del nivel de la nave y cubierto con una gran cúpula rebajada sobre pechinas y anillada por ventanas ovales. Entre las pechinas de los muros laterales se abren sendas ventanas y tanto las pechinas como el arco sobre el nicho del altar mayor están decorados por lienzos con marcos ovalados de estuco. El plan de la ermita es muy típico del siglo XVII, tanto por la sobriedad de su arquitectura, en la que sólo se resaltan los moldurajes de las cornisas, como por la propia disposición del edificio con esa conjunción de nave rectangular y cabecera cuadrada, aunque en esa organización se puede ver una herencia de la tradición mudéjar, incluso en los robustos machones que separan nave de cabecera y que ahora sirven para soportar el primer arco de la cúpula. En definitiva, se trata de una característica revisión seiscentista de un plan muy tradicional.

Al exterior, la fachada está alineada con la vecina parroquia de Santa Eulalia. Se organiza como un muro liso con un zócalo de un metro de altura y esquinas reforzadas de piedra, a manera de cadena de sillares. La puerta se abre bajo sencillísimo arco de medio punto y sobre ella un pequeño nicho ubica la imagen moderna de San José con el Niño Jesús. En el mismo eje, y sobre la vertical del nicho, monta la ventana que da al coro. Aparece enmarcada entre pilastras cajeadas de orden toscano con dintel de arquitrabe arqueado y remate de frontón curvo partido. La apariencia de esta ventana es claramente dieciochesca con la esbeltez de sus pilastras y la configuración de sus demás elementos, lo cual indica que hubo una intervención en esta fachada en el siglo XVIII, que también puede justificar las cadenas de sillar, todo ello en correspondencia con las obras de la vecina parroquia. Del Seiscentos, no obstante, se mantiene la sencilla puerta de medio punto, cuya rosca y molduraje son propios de la esquemática arquitectura

de esta centuria. Culminando la fachada hay una espadaña que aparenta ser moderna.

Pero dicha fachada no fue siempre así, pues ha sufrido diversos cambios a lo largo de su historia. El aspecto que presentaba a finales del siglo XIX era el siguiente:

*“...una puerta adintelada con una imposta que sirve de coronación al hueco, y sobre dicha imposta hay en la pared un nicho guarnecido con ligeros adornos del gusto de Luis XV, en donde está colocada una estatua de 0m. 71, regular escultura que por lo bien movida pudiera ser de Salcillo (padre), representa al Santo Patriarca sosteniendo con ambos brazos al niño Jesús echado, al que mira cariñosamente dejando caer su cabeza hacia el hombro derecho. Sobre el nicho está la ventana que dá luz al coro y a la iglesia. A los 2m. 00 del lado derecho de la puerta, hay un repison con dos mensuras para sostener una barandilla de hierro con seis faroles, como así mismo destacan dos palomillas laterales para otros dos, y a la altura conveniente vuela de la pared un cobertizo de defensa de aguas; entre él y la repisa se vé una decoración mural pintada con pésimo gusto imitando un pórtico apilastrado del orden jónico, y en el centro un cuerpo saliente como un armario con jamba y cornisamento, sostenido por dos querubines de talla que sirven de mensuras; las puertas que como todo el dicho armario son de madera, tienen cada una tres tableros con los atributos marianos, la palma, cedro, pozo, fuentes, J.H.S. y M. pero abiertas dichas dos hojas de puerta en las grandes festividades, déjase ver tras de una vidriera un lienzo de 1m. 08 de altura por 0m. 87 de ancho, copia exacta del grupo de Nuestra Señora de Belén. Entre las mensuras de la repisa, en un tablero figurado, se lee “El Excelentísimo Señor Cardenal Belluga Obispo de Cartagena, concedió cien días de indulgencia a todos los que rezaren una Salve delante de esta imagen de Nuestra Señora de Belén/Se pintó año de 1832” Encima de la abigarrada pintura mural, en la parte superior de ella, hay este letreo con color azul “Se reedificó este nicho por el devoto Antonio Martínez. Año 1867”<sup>499</sup>.*

---

<sup>499</sup> FUENTES Y PONTE, J.: *España...* ob. cit., parte II, p. 115.

Como ha sucedido en el exterior, el interior también ha sufrido diversas modificaciones tras las incautaciones en 1836 y el devenir de los años. Así, las paredes otrora decoradas con los escudos del Cardenal Belluga, lienzos enmarcados con ricas molduras y esculturas, hoy son muros lisos pintados de blanco y nichos vacíos en amarillo. Pero la mayor modificación se ha producido en altar mayor, donde el primitivo retablo barroco y el tabernáculo neoclásico que se añadió posteriormente ha desaparecido, al igual que el camarín pintado y su bocaporte. Actualmente, el nicho del altar mayor presenta un retablo de madera en su color, que debió formarse cerca de mediados del siglo XX, entre las reposiciones y renovaciones que se llevaron a cabo en la Posguerra. Su único cuerpo está centrado por un esbelto arco entre columnas pareadas de orden compuesto adelantadas, que sobre ellas tiene un entablamento partido coronado con pirámides sobre bolas sirve de ático un edículo pilastras y frontón triangular, que hoy alberga un cuadro de la Purísima. A los lados de dicho retablo, dos marcos también de madera en su color y del mismo estilo, que se caracterizan por sus aparatosos coronamientos con óvalos entre motivos vegetales. Ambos marcos incorporan sendas pinturas sobre lienzo, que representan la *Huida a Egipto* y la *Muerte de San José*, de claros modelos barrocos, aunque muy repintados.

Si se recurre nuevamente a la descripción del historiador Fuentes y Ponte, el aspecto que presentaba el altar mayor a fines del XIX era la siguiente:

*“...en el centro está la mesa de celebración, con sagrario y tres gradas, todo ello de gusto sencillo y moderno, alzándose sobre ellas el tabernáculo en forma de rotonda con ocho columnas estriadas, cornisamento y cúpula, cuyo orden es el compuesto: sobre cuyo cornisamento hay dos niños ángeles de 0m. 25 de altura, rematando la cúpula con un cordero con cruz y bandera sobre el libro místico, todo lo cual está circundado por una aureola de nubes y ráfagas. La pared, en la zona que corresponde a la longitud de la mesa de altar, está guarnecida de una gran ornamentación que consiste en un basamento mensurado y con pedestales, con cuatro columnas salomónicas del orden compuesto, en el mas lamentable estilo barroco, cargados todos los miembros decorativos con pámpanos, frutas, querubines, cortinajes y otras extravagancias artísticas. El segundo cuerpo es análogo al primero, y en su centro se ve un cuadro en lienzo de 0m. 93 de alto y 0m. 68 de ancho, La*

*Purísima, cuya figura va ascendiendo entre nubes al pisar el dragón, la media luna y tres querubines a cada lado de su cabeza, llenos de gozo, aletean y contemplan el divino rostro de la Madre de Dios. Como remate de este cuadro y de la decoración general, se ve un escudo, en cuyo centro destacan enlazados una sierra de carpintero y un compás. El sitio principal del intercolumnio está ocupado por un boca-porte con barandilla y un cuadro de 2 m. 57 de altura, por 1m. 64 de ancho, representando a San José pintado por el presbítero D. Manuel Sánchez: movido el lienzo por un artificio, deja descubierto un camarín con mal pintadas paredes, alzándose en el centro de dicho camarín una mesa-zócalo y un bellissimo trono de procesión admirablemente tallado y dorado, correspondiente al mejor gusto de la época de Luis XV, en que está puesta la imagen de vestir o de devanaderas de 0m. 87 de altura, que se dice ser obra del escultor murciano D. Francisco Salcillo”<sup>500</sup>.*

El repertorio de esculturas y pinturas que presentó la ermita fue muy variado, sobre todo en el siglo XVIII, el siglo de su mayor esplendor. Así, el aspecto que presentaban los muros, hornacinas y altares en esta centuria era el siguiente, partiendo desde la izquierda de la puerta de entrada a los pies del templo:

- *Altar del Señor de la Clemencia*, compuesto por una mesa de altar y sobre ésta un hueco en el muro donde estaba colocado un Crucifijo italiano del Señor de la Clemencia, realizado en mármol rosa veteado, que envió desde Roma el Cardenal Belluga, imagen que todavía se conserva en la vecina parroquia de Santa Eulalia<sup>501</sup>. Sobre la mesa de altar y bajo el Crucificado se encontraba un busto de la Virgen de las Lágrimas<sup>502</sup>.

---

<sup>500</sup> FUENTES Y PONTE, J.: *España...* ob. cit., parte II, p. 117-118.

<sup>501</sup> Sobre esta insigne escultura marmórea ver LÓPEZ JIMÉNEZ, F.: “En el tercer centenario del nacimiento del cardenal Belluga: noticias inéditas de su vida. El Cristo siciliano de la iglesia de la Congregación de San Felipe Neri, de Murcia”. *Boletín de la Diputación Provincial de Murcia*, I, Murcia, 1962, pp. 219-220, A. MARTÍNEZ RIPOLL, “Poder y forma urbana en la Murcia barroca: la actuación de los obispos Luis Belluga y Juan Mateo”. *Vescovi e Città nell’Epoca Barroca*, vol. I. Galatina, 1995, p. 20, y AA.VV.: *Huellas*. Murcia, 2002, p. 236.

<sup>502</sup> La devoción a la Virgen de las Lágrimas tuvo al Cardenal Belluga a un ferviente defensor, por ello no es extraño que esta imagen se encuentre en la iglesia que eligió el prelado para su enterramiento en la ciudad de Murcia. Sobre la Virgen de las Lágrimas en la ermita de San José y su culto en Murcia ver IBÁÑEZ GARCÍA, J.J.: *Rebuscos...*, ob. cit., pp. 265-274.

- Lienzo de los *Desposorios de la Virgen y San José*. El cuadro llevaba una inscripción en la propia pintura, que recogía la autoría de la obra por parte de Antonio de la Fuente<sup>503</sup>. Cerca del cuadro, desde la cornisa pendía un sombrero o capelo del Cardenal Belluga, al igual que en el mismo lugar del muro de enfrente.

Asimismo, el Altar Mayor tuvo un retablo barroco con columnas salomónicas, cuya realización no debió andar lejos de la fundación filipense en la ermita, en 1710, aunque nada permite afirmar que la congregación fuera la responsable de su ejecución. Posiblemente pudo ser realizado por alguno de los miembros de la familia Caro, que dejaron bastantes muestras de su actividad en la propia ciudad de Murcia, incluso Antonio Caro participó en el retablo de la vecina parroquia de Santa Eulalia en 1708<sup>504</sup>. Un siglo después se completó con un tabernáculo neoclásico rotondo, formado por ocho columnas, emulando sin duda los templetos que en época de la Ilustración se dispusieron en algunas iglesias de Murcia, como la de San Juan Bautista<sup>505</sup>. El retablo en cuestión se encajó en el nicho del testero, lo mismo que el actual, quedando por encima de él un anchuroso arco, al que se acoplaron tres lienzos ovales, contemporáneos del retablo barroco. Estos lienzos todavía subsisten en su lugar y representan, de izquierda a derecha, a *Judit y Holofernes*, los *Desposorios de Nuestra Señora y David con la cabeza de Goliat*. La representación de David vencedor ante el gigante Goliat se justifica por la descendencia de San José de la estirpe real de rey israelita, y su carácter heroico se completa con la heroína equivalente del Antiguo Testamento, Judith. Los Desposorios tienen también sentido en cuanto es una escena que vincula a la Virgen y a San José. Su estilo los emparenta con Senén Vila y su taller.

En las pechinas hay otros lienzos de formato y tamaño similares dedicados a *Nuestra Señora del Rosario con Santa Catalina de Siena y Santo Domingo*, la *Magdalena*, *San Mateo* y, por último, *San Jerónimo*. Estas pinturas corresponden a diferentes artistas barrocos, aunque no se conoce su autoría, adaptadas al marco y no realizadas para las pechinas exprofeso. La diversa temática que mezcla uno de

---

<sup>503</sup> La inscripción dice: "Antonio de la Fuente faciebat. Año 1720".

<sup>504</sup> En 1707 Antonio Caro realiza el retablo del Altar Mayor que se completó con la escultura del titular realizada por Nicolás Salzillo veinte años después. Este retablo fue sustituido tras la reforma de la iglesia a mediados de este mismo siglo (DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El Retablo...*, ob. cit., p. 208).

<sup>505</sup> Entre 1789-1790 se realiza el tabernáculo en el Altar Mayor de la iglesia de San Juan Bautista (PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *El retablo...*, ob. cit., pp. 100-107).

los Padres de la Iglesia, un Evangelista, que formarían parte de sendas series, y dos devociones relacionadas con los dominicos, puede deberse a que estas obras son ubicadas en la pechinas tras la restauración de la cúpula para sustituir la anteriores y que su procedencia sea de diferentes colecciones recuperadas tras la Desamortización<sup>506</sup>. Quizá cabe relacionar la pintura de la Virgen del Rosario, lo mismo que de la Magdalena, con el pintor Francisco Martínez Talón.

En cuanto a la escultura, la más importante era la realizada por Francisco Salzillo del titular de la ermita. San José aparece representado con la vara florida en una mano y en la otra al Niño Jesús que porta una rica sierra de carpintero. Las imágenes se completan con dos ricas coronas de plata y joyas, al igual que la sierra. La devoción a esta imagen continúa en la parroquia de Santa Eulalia, a donde se ha trasladado.

A la izquierda y a la derecha del altar mayor hubo unas credencias de estilo Luis XV, rematadas por un querubín. En la de la izquierda, dentro de una hornacina, había un busto escultórico de San Felipe Neri. Sobre esta vitrina un lienzo de la *Virgen de las Lágrimas*. En la de la derecha, en urna sin cristales, otro busto de San Carlos Borromeo. El lienzo que montaba sobre ella tenía a la *Virgen con el Niño* y a sus pies San Miguel y San Gabriel. En el marco de este cuadro aparecía el escudo de armas del Cardenal Belluga.

Continuando por el muro de la derecha, lienzo de San Nicolás de Bari, junto al sombrero episcopal que pende de la cornisa como ya se ha dicho con anterioridad, que en este caso se corresponde con un sobrino del Cardenal Belluga, don José Alcaraz y Belluga<sup>507</sup>.

En un hueco del muro, una urna con vidriera alberga un busto de *Ecce-Homo*. Sobre él, un lienzo de la *Virgen del Rosario*.

---

<sup>506</sup> La adaptación de obras pictóricas a nuevos templos tras la devolución de los bienes incautados durante la Desamortización no es un hecho excesivamente extraño, ya que en el convento de San Esteban de Cehegín se da un ejemplo similar, con la adaptación de unas pinturas provenientes de una población de Ciudad Real (AGÜERA ROS, J.C.: "Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000): Pintura". *El Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000): historia y arte*. Murcia, 2000, pp. 497-549.).

<sup>507</sup> Marcar el enterramiento de Don José Alcaraz y Belluga que queda indicado por un mármol negro en el presbiterio donde una leyenda dice "Aquí yace el Ilmo. Sr. D. Joseph Alcaraz y Belluga que, renunciando el obispado de Tarazona, volvió a esta congregación año 1763 y murió a 26 de Enero de 1785".

En la sacristía también había tres grandes cuadros, figurando la *Coronación de Nuestra Señora*, una tabla de la *Santísima Virgen* y la *Santa Cena*, que perteneció al refectorio de los Padres de San Felipe Neri.

Sobre las artes decorativas sólo se conocen las coronas y la sierra que completaban la imagen de San José, así como los distintos vestidos utilizados para estas imágenes. Al margen de ello, en esta ermita se utilizó el ajuar del Oratorio de los filipenses, que al extinguirse se llevó a la parroquia de San Pablo de Abarán, donde todavía se conservan importantes casullas y ornamentos litúrgicos bordados, incluso una casulla romana regalada por el Cardenal Belluga<sup>508</sup>.

Entre 1978 y 2002 la ermita ha sufrido diferentes restauraciones y reparaciones tanto en el interior como en la fachada. La ermita fue pintada y acondicionada como sala de reuniones hace pocos años, y es el aspecto que presenta en la actualidad.

#### Ermita de Nuestra Señora del Pilar.

La ermita del Pilar, como su nombre indica, está dedicada a Nuestra Señora del Pilar, patrona de Aragón. La devoción a la Virgen del Pilar está íntimamente relacionada con la devoción a Santiago el Mayor. Según la tradición piadosa, en el año 40 d.C. Santiago y sus ocho seguidores llegan a Zaragoza en su predicación por tierras hispanas y, estando el día 2 de enero descansando junto al río, el apóstol oye unos cánticos celestiales que dicen "*Ave, María, gratia plena*" y se le apareció la Madre de Dios, en carne mortal, sobre un pilar de mármol, y le ordenó que construyera un templo dedicado a ella, el cual perduraría hasta el fin de los siglos. El apóstol y sus seguidores alzaron ese templo dándole el nombre de Santa María del Pilar<sup>509</sup>.

La devoción a la Virgen del Pilar ha sido a lo largo de los siglos uno de los estandartes de la fe hispánica, sobre todo a partir del reinado de Fernando el Católico. En efecto, la piedad a Santa María del Pilar se hizo una constante en todo el país, y los templos dedicados a ella van a salpicar la geografía española. Así, en

---

<sup>508</sup> La colección de textiles que se llevaron a Abarán fue importante y de gran calidad algunas de sus piezas como el caso de la casulla antes comentado. Estas piezas han sido estudiadas en profundidad por PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *El arte...*, ob. cit.

<sup>509</sup> Para saber más de la relación del apóstol Santiago el Mayor y la Virgen del Pilar mirar RÉAU, L.: ob. cit., tomo 2, volumen 5, p. 170.

1680, el Concejo de la ciudad de Murcia funda la ermita del Pilar, que quedará a su amparo tras la cesión de precursor D. Francisco Miguel de Pueyo. Su festividad es el 12 de octubre.



Ilustración 69. Ermita del Pilar de Murcia

La fundación de este templo también está cargada de un tinte milagroso, ya que su construcción está determinada por un acontecimiento acaecido a su benefactor. En 1680, Don Francisco Miguel de Pueyo era un corregidor muy competente de la ciudad, tanto que había conseguido aplacar duramente la delincuencia, lo que le granjeó las enemistades de los malhechores. Una noche, haciendo la ronda por la Puerta de los Vidrieros, fue presa de una emboscada, recibiendo un trabucazo pero uno de los proyectiles fue repelido por el relicario de la Virgen del Pilar que llevaba en el pecho<sup>510</sup>. Tras este acontecimiento sufragó la construcción de la ermita dedicada a Santa María del Pilar y un hospitalillo anexo para hospedar peregrinos y viajeros. Igualmente asignó una cantidad para celebrar una misa diaria, que hoy día continua, y trajo una réplica de la Virgen del Pilar desde Zaragoza<sup>511</sup>.



**Ilustración 70. Retrato del Corregidor Pueyo de Nicolás Villacis en la ermita del Pilar de Murcia**

---

<sup>510</sup> Los relicarios de plata u otro metal, así como otros adornos como llaveros o medallas con la imagen de la Virgen del Pilar u otras advocaciones era una constante de la época (NADAL INIESTA, J.: "La platería en el ámbito doméstico murciano (1700-1725)". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 268-269).

<sup>511</sup> Para saber más sobre la fundación de la ermita del Pilar acudir a FUENTES Y PONTE, J.: *España...*, parte I, pp. 118-119.

Posteriormente, en 1683, el corregidor Pueyo es trasladado a Toledo y la ermita queda a cargo del Concejo.

La fundación de la ermita del Pilar, como ya se ha comentado anteriormente, aparece envuelta en halo sobrenatural ante el hecho milagroso acaecido a su benefactor D. Francisco Manuel de Pueyo. Pero más allá de la particular circunstancia de su origen, en las actas capitulares del Concejo queda reflejada su fundación en 1680<sup>512</sup>.

En 1684 una talla réplica de la escultura de la Virgen de Zaragoza, encargada por el corregidor en la ciudad maña, es trasladada la ermita en solemne procesión, a la que acuden las dos máximas autoridades, como son el Cabildo y el Concejo. La asistencia del Concejo a la procesión que se celebra en la ermita del Pilar el día de su onomástica, el 12 de octubre, será una constante a lo largo de su historia<sup>513</sup>.

En 1688 se contrata al retablista Antonio Caro para la realización de un retablo y talla para la ermita, actuando como testigo el pintor Villacis<sup>514</sup>.

En 1722 las obras que se están llevando a cabo en la parroquia de San Nicolás dan lugar a que la nueva imagen de ese santo sea llevada a la ermita del Pilar para que pueda proseguir allí su culto.

La ermita del Pilar responde al modelo constructivo habitual en este tipo de edificios y revelando su arquitectura interior su origen en la parte final del siglo XVII, como manifiestan sus esquemáticas pilastras, sus cornisamentos y sus rigurosos placados geométricos de sencillo y vigoroso dibujo. Es una única nave longitudinal cubierta con bóveda de medio cañón, marcando sus tramos robustos pilastras, entre los que se forman nichales de medio punto, sobre los que discurre un moldurado cornisamento, arranque de la bóveda. La cabecera se estrecha y eleva respecto a la nave mientras que en los pies se eleva un coro. En el lado de la epístola, sobre los altares, hay una tribuna. Todo ello se caracteriza por una

---

<sup>512</sup> AMM, Actas Capitulares. Leg. 2740. Año 1681. Por el contrario, FUENTES Y PONTE, J.: *España...*, parte I, p. 118, sitúa el acontecimiento sucedió en la Puerta de Vidrieros que da pie a la construcción de la ermita en 1683.

<sup>513</sup> Este hecho de asistir a la procesión queda reflejado en multitud de actas capitulares, ya que en las actas anteriores y posteriores a la festividad aparece primeramente la invitación por parte de la Cofradía del Pilar o del cura de la ermita, así como la aceptación por parte del Concejo. Y, posteriormente, queda constancia del transcurso de la festividad y de la asistencia al mismo por el órgano municipal.

<sup>514</sup> La referencia de dicho contrato (A.H.P.M., Prot. 1567, ff. 274) es dada por AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., p. 289.

solemne sencillez, lo que distingue a esta ermita como una de las más monumentales de la ciudad. Sale a la calle de su nombre con una hermosa fachada, que de nuevo sirve para distinguir a este templo de los demás de su clase. En efecto, se trata de un proyecto arquitectónico dignamente resuelto y con el aparato exigido por el patronato del Ayuntamiento, cuyo arquitecto titular, Gerónimo Ros Giménez, se hizo cargo de la cimentación de la obra<sup>515</sup>. Construida a raíz de suprimirse la vecina Puerta de Vidrieros en 1863, manifiesta un elegante trazado de estilo neoclásico, aunque se estructura general deriva de las soluciones seicentistas con dos cuerpos superpuestos y frontón triangular de remate, que incorpora óculo. El primer cuerpo tiene robusta, pero sencilla, puerta adintelada encuadrada por pilastras con ménsulas en el coronamiento. La sobriedad de este cuerpo contrasta con el mayor abigarramiento del segundo, ya que en éste se incorporan algunos de los antiguos escudos de la Puerta de Vidrieros, del siglo XVII, que aún así no logran ocultar la idea de sobriedad y empaque de abolengo neoclásico. En torno a estos tres escudos se organiza el cuerpo, con tres calles. La central también incorpora una ventana semicircular mientras que las laterales llevan sobre los escudos unos cajeamientos con elegantes textiles colgantes. Con esta composición y ornato, la fachada es una de las más interesantes de la arquitectura religiosa del siglo XIX en Murcia.

En el interior hubo siete altares, además del mayor. Estos, partiendo desde la entrada y a la izquierda, se ubicaron así, siguiendo la disposición descrita por Fuentes y Ponte a finales del siglo XIX<sup>516</sup>:

- *Altar de la Concepción*: Está compuesto por una mesa sencilla y una grada. La titular del altar aparece representada en un lienzo (1'02X0'84 m.).

- *Altar de la Purísima*: La imagen de Nuestra Señora de la Concepción está situada en una hornacina sobre el altar liso con gradas. Esta talla de apenas 0'67 m. de altura se alzaba sobre un trono de nubes con cinco querubines pertenecientes al sacristán D. Luis Senac.

- *Altar de San Patricio*: Se realizó para acoger la imagen que antes estaba en el Dara-Xarife o Casa de los Corregidores. Se componía de una mesa de altar, donde estaba tallado el escudo de la ciudad, sobre la que se alzaban dos columnas

---

<sup>515</sup> NICOLÁS GÓMEZ, D.: *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX en Murcia*, Murcia, 1993, p. 197.

<sup>516</sup> FUENTES Y PONTE, J.: *España...*, ob. cit., parte I, pp. 119-122.

salomónicas de orden compuesto que sostenían un frontón quebrado, completándose el altar con una decoración de vegetación y otros adornos barrocos. En el nicho se hallaba la escultura de San Patricio, que era sacada en procesión el día del Corpus y también es llevada el 17 de marzo a la Catedral acompañada del Ayuntamiento en pleno<sup>517</sup>.

- *Altar Mayor*: Era un sencillo altar con una mesa, dos gradas, un tabernáculo y un camarín, destinado a la imagen de la titular traída desde Zaragoza en el año de la fundación de la ermita<sup>518</sup>.

- *Altar de Nuestra Señora de la Victoria*: Compuesto por una mesa, una grada y frontispicio de orden compuesto construido en el siglo XIX. En el nicho central se ubicaba la imagen de la titular, que era una imagen de vestir, que no alcanza los 70 cm. de altura, con un Niño Jesús, también de vestir, en el brazo izquierdo.

- *Altar de San Luis Gonzaga*: Se reducía a una sencilla hornacina con la talla del santo. Sobre ella había un lienzo del fundador de la ermita D. Francisco Miguel de Pueyo realizado por Claudio Coello, según Fuentes y Ponte.

- *Altar del Patriarca San José*: Sobre dos sencillas gradas se hallaba instalada la imagen de San José y el Niño bajo un doselete de tela.

- *Altar del Santo Cristo de la Agonía*: Se ubicaba bajo el coro alto. Sobre una mesa embutida en el arco de la pared había un Crucificado de cartón con la cabeza articulada para figurar el ejercicio de las Siete Palabras el Viernes Santo, cuando era traslado a la iglesia de San Miguel. La imagen se trajo de la extinguida ermita de San Ginés de la Jara.

En la actualidad la ermita depende de la Parroquia de San Antolín y se sigue celebrando el oficio religioso los domingos. Fue restaurada a mediados del siglo pasado y el exterior presenta un aspecto deteriorado por la suciedad y las pintadas. Su interior está bien conservado, pero despojado de la mayor parte de su antiguo patrimonio. En él destaca el retablo mayor, que ajustado a modelos de estirpe neoclásica se llevó a cabo en la referida reforma de mediados del siglo XX.

---

<sup>517</sup> San Patricio obispo es nombrado patrón de Murcia y Lorca el 1 de abril de 1452, ya que el 17 de marzo de ese mismo año, día de San Patricio, las tropas de ambas localidades vencieron en la batalla de los Alporchones. Por ello, el día del santo el Concejo acompaña la imagen en procesión a la Catedral.

<sup>518</sup> En la descripción de Fuentes y Ponte no se menciona ningún tipo de retablo, aunque es de suponer que el primitivo altar mayor si contara con un pequeño retablo que en posteriores arreglos fuera retirado.

Del antiguo patrimonio escultórico de la ermita, subsiste la imagen del titular, realizada conforme al característico modelo de la Virgen del Pilar de Zaragoza. Su bella policromía original delata su hechura en los finales del siglo XVII. La corona imperial que posee es propia de los plateros Senac, lo mismo que el nimbo con potencias del Niño Jesús.

Hoy también recibe culto en la ermita una imagen de *Cristo a la columna*, que destinada a la procesión del Lunes Santo, de la Cofradía del Perdón, hizo el escultor José Sánchez Lozano en 1946<sup>519</sup>.

En cuanto a pintura, destaca el retrato al corregido Pueyo, promotor de la ermita, realizado por Villacis en 1684, que todavía se conserva en la ermita<sup>520</sup>.

#### Ermita de San Antón.

San Antón o San Antonio Abad nace en el Alto Egipto a mediados del siglo III y prontamente se convierte en eremita. Durante su retiro será tentado en innumerables ocasiones por el diablo adoptando diversas formas e infringiéndole dolorosos castigos, pero siempre fue auxiliado por Dios gracias a su profunda devoción. Entre sus milagros se cuenta la exorcización de la esposa y los hijos del rey de Cataluña. A pesar de acompañar a los distintos mártires que bajo el emperador Maximiliano perecieron, no murió martirizado, es más tuvo una vida longeva y murió con 105 en el 356.

Bajo su patronazgo se funda la orden de los Antoninos en el siglo XI en Francia, que va a fomentar la devoción a San Antonio Abad. Esta orden hospitalaria se expandirá con gran rapidez creando multitud de encomiendas en diferentes zonas de Europa y adquiere una gran fama al encargarse de la curación de enfermedades contagiosas como *el fuego de San Antonio*, la peste o la sífilis. San Antón se convierte en el santo protector contra la peste más reclamado junto a San Roque y San Sebastián. El mantenimiento de los hospitales de la orden se financiará con la cría de cerdos que pastaban libremente por campos y ciudades, siendo reconocidos por una esquirla o campanilla que llevaban colgada. Esta actividad provoca que San Antón sea patrón de los porcinos no en vano el

---

<sup>519</sup> LÓPEZ GUILLAMÓN, L.: *José Sánchez Lozano, o la continuidad de la imaginería murciana. Una aproximación a su obra*. Murcia, 1990, p. 77.

<sup>520</sup> Esta obra, al igual que la figura de Villacis, ha sido ampliamente estudiada por AGÜERA ROS, J.C.: *Pintura...*, ob. cit., pp. 323-325 y *Pintores...*, ob. cit., pp. 289-290.

cochinillo se convierte en uno de los símbolos iconográficos que identifican al santo en las diferentes manifestaciones artísticas.

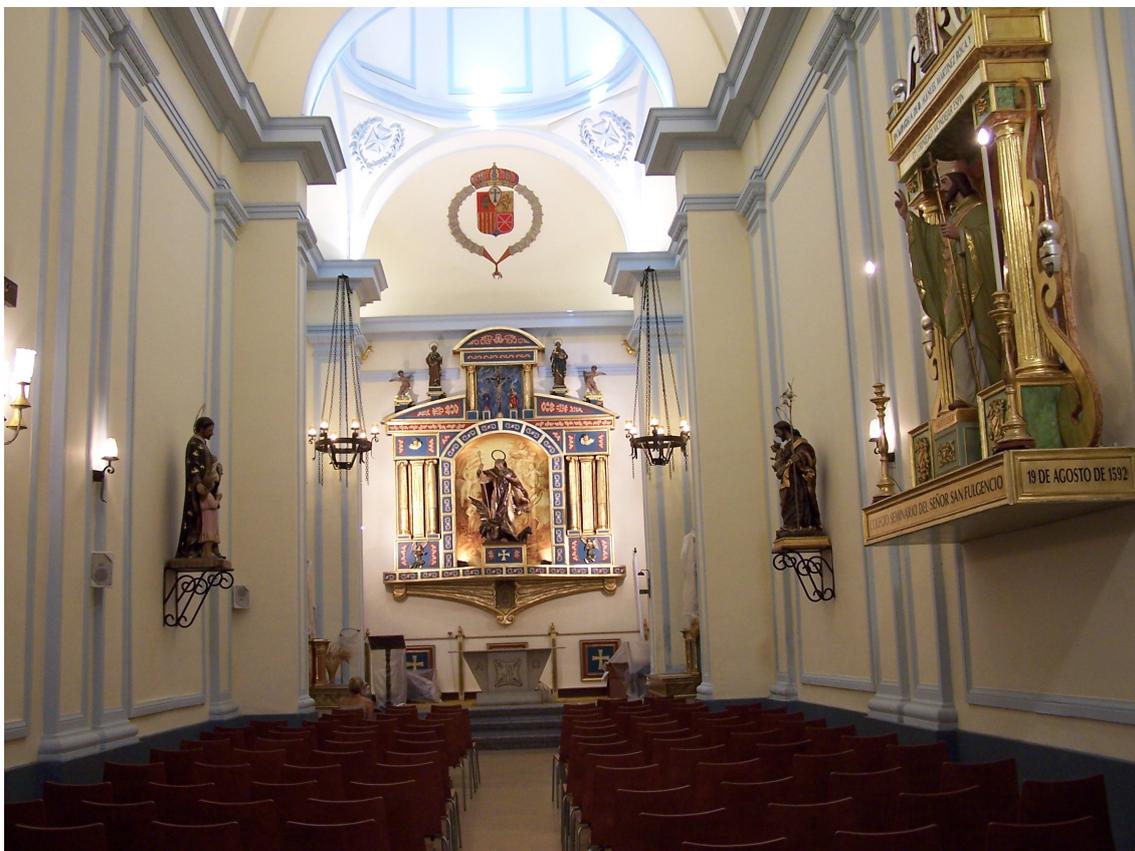


Ilustración 71. Interior de la ermita de San Antón

También se convierte en patrón de los cesteros, debido a que el santo trenzaba cestos en sus retiros espirituales. Además comparte patronazgo de sepultureros y enterradores con San Lázaro, ya que enterró a San Pablo ermitaño, y copatrono de los caballos con San Eloy.

A la hora de representarlo aparece como un anciano barbudo con la túnica propia de los monjes de su orden, con la *tau* o *tao*<sup>521</sup>, la esquila, las llamas del *fuego de San Antonio* y el cerdo anteriormente mencionado<sup>522</sup>. Su festividad se celebra el 17 de enero.

<sup>521</sup> *Tau* o *tao*: Esta cruz potenziada es el símbolo utilizado en el antiguo Egipto como símbolo de la vida futura.

<sup>522</sup> Sobre la vida y milagros de San Antón ver VORÁGINE, S.: *La Leyenda...*, ob. cit., vol. I, pp. 107-111 y sobre su iconografía y representaciones artísticas RÉAU, L.: *Iconografía...*, ob. cit., tomo 2, vol. 3, pp. 108-123.

En el momento de su construcción, la ermita dedicada a San Antonio Abad quedó ubicada extramuros de la ciudad, muy próxima a la llamada Puerta de Molina de Segura o de Castilla, al borde del camino hacia la localidad murciana que da nombre a esta puerta y a menos de un centenar de metros de la ermita de San Roque y el convento de San Diego.

En la actualidad, está inserta en el casco urbano, encajada entre dos edificios modernos frente al Jardín de la Seda, en la calle San Antón.

La construcción de la ermita junto al camino a Molina extramuros de la ciudad fue promovida por el Cabildo Catedralicio en el siglo XVI, pero las obras se pararon frecuentemente por falta de medios, arruinándose en ocasiones lo ya construido.

La construcción definitiva, que hoy día se puede contemplar, se comenzó en 1694, siendo más acentuado el trabajo en el segundo cuarto del siglo XVIII, hasta su conclusión en 1746. Una vez finalizada, la ermita se utilizó en su origen como Casa Hospital de San Antonio Abad.

La decoración interior de la ermita se llevará a cabo en ese segundo cuarto de siglo XVIII. Así, en 1730 se comienza la realización del retablo del altar mayor destinado a la imagen del titular<sup>523</sup>. De igual modo, en 1735 se van realizando diferentes retablos descritos por Hermosino como *retablos modernos de varios colores de jaspes*<sup>524</sup>. En 1745 se comienzan los retablos laterales del crucero, colocando en el izquierdo, una vez concluido, un Cristo<sup>525</sup>.

En 1746 el insigne escultor Francisco Salzillo realiza la talla policromada del titular para el altar mayor, representando al abad derrotando al diablo en forma de dragón con una lanza que lleva la TAO en el extremo.

En 1752 se terminan los altares colaterales y Salzillo realiza una talla de San Andrés para el altar derecho del crucero.

La ermita de San Antón mantuvo su aspecto originario hasta el siglo XX, cuando los acontecimientos se precipitaron en julio de 1938 con el estallido de la Guerra Civil y las revueltas provocaron un destrozo muy considerable en el patrimonio del templo. De hecho, sólo se pudo salvar la imagen del titular realizada por Salzillo, perdiéndose otra de las imágenes realizadas por el imaginero

---

<sup>523</sup> AHPM, Prot. 3302, 1730, f. 196-198.

<sup>524</sup> AMM, [Hermosino (?)], *Apuntes de Murcia*, c. 1735, sig. 1-J-3, f. 145 v.

<sup>525</sup> AHPM, Prot. 2929, 1752, f. 28.

murciano y un Cristo atribuido a Nicolás de Bussy. En 1940 se destruye el retablo barroco del altar mayor.

Una vez terminado el conflicto bélico, la ermita presentaba un aspecto lamentable fruto de las atrocidades cometidas. Así, en 1942, es reconstruida por el arquitecto José Luis León, y nuevamente pudo celebrarse el oficio religioso y la festividad de su santo patrón. Su mantenimiento en la actualidad depende de la cercana parroquia de San Francisco Javier-San Antón, celebrándose misa los domingos por la mañana. Asimismo ha sido enlucida y pintada hace pocos años.

Actualmente, el templo está adornado por obras escultóricas que fueron llevadas allí desde otras iglesias tras su reconstrucción, sustituyendo las antiguas obras pictóricas colocadas entre las pilastras por imágenes de Santa María de la Arrixaca, San Fulgencio<sup>526</sup>, San José y el Niño<sup>527</sup>, un Crucificado, Niño Jesús y un Belén dentro de una vitrina. Los primitivos retablos de las capillas colaterales del pequeño crucero han sido reemplazados por dos pequeños neogóticos, realizados tras la reconstrucción, dedicados a la Virgen y al Sagrado Corazón de Jesús. El primero con una imagen de la Virgen Inmaculada en el nicho central y dos imágenes menores de la Virgen de Lourdes y Fátima a cada lado. La capilla dedicada al Sagrado Corazón de Jesús sigue el mismo esquema dispuesto en el retablo anterior, mostrando la imagen titular de mayor tamaño, flanqueada por dos menores en los nichos laterales de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús.

Como ha sucedido con toda la ermita, el retablo del altar mayor actual también fue realizado a mediados del siglo pasado. Tiene cuerpo único con un nicho central flaqueado por pequeñas columnas y pilastras. Sobre éste se alza un ático con un Calvario entre columnas de orden compuesto, flanqueado por dos santos y dos ángeles. En las tablas de las calles laterales se representan querubines en la parte superior y ángeles músicos en la inferior. El nicho central del retablo conserva la única obra originaria de la capilla, la talla policromada de San Antón, realizada por Francisco Salzillo en 1746. En la parte inferior del retablo, embutido en el muro, hay un pequeño sagrario de bronce.

---

<sup>526</sup> Esta imagen procede del Colegio Seminario de San Fulgencio y fue donada por Don Manuel Martínez Roca y Trinidad Mondéjar Espín como reza una inscripción en el pequeño retablo que alberga la escultura moderna.

<sup>527</sup> Obra de mayor calidad que las anteriores que tiene una estética salzillesca.

Después de su terminación a mediados del siglo XVIII, el edificio ha sufrido diversas modificaciones, debido a los distintos deterioros provocados por el tiempo o episodios fortuitos durante épocas de inestabilidad, incluso no se puede ver exenta, como era su estado originario, sino que está embutida entre dos edificios, restándole vistosidad.

Para ver las evoluciones que ha sufrido a lo largo de su historia se puede partir de la descripción que el historiador Fuentes y Ponte ofrece a finales del siglo XIX y la imagen que hoy día da el templo<sup>528</sup>. Así, en *España Mariana* está descrita como una iglesia de planta de cruz latina, con portada de pilastras a los pies, nicho sobre ella, donde se representa al Santo con un cochinillo y una espadaña por campanario<sup>529</sup>. Hoy esta fachada responde a la reconstrucción de mediados del siglo XX, manteniéndose en la tendencia historicista de entonces.

El interior, que no ha sido modificado en lo sustancial, muestra una única nave longitudinal, crucero de escasos brazos, marcado por grandes machones, y coro alto sobre la puerta de entrada. Las paredes están resaltadas con pilastras que enmarcan los diferentes altares, imágenes y cuadros.

La ermita de San Antón desde mediados del siglo XVIII contó con tres retablos, uno, el más importante y valioso, en el Altar Mayor, y dos de menor tamaño en las capillas colaterales del crucero<sup>530</sup>.

El retablo del Altar Mayor fue el primero en realizarse, a partir de 1730. El 26 de septiembre de ese año, el presbítero y comendador de la Casa Hospital Real de San Antonio Abad Fray Andrés Prieto Ruiz y Simón Delgado, mayordomo de la Cofradía, contratan a Jacinto Perales y Nicolás de Rueda para el diseño y la realización del retablo, tabernáculo y sagrario, adjudicando la tarea escultórica a Francisco Salzillo. Para ello se les entregan en tres plazos 6850 reales de vellón y

---

<sup>528</sup> Una descripción exhaustiva de la ermita a finales del siglo XIX aparece en FUENTES Y PONTE, J.: *España...*, ob. cit., parte III, pp. 143-147.

<sup>529</sup> El Cardenal Belluga labró su escudo en la fachada como símbolo de su protección, pero dicho escudo se tuvo que retirar a lo largo del siglo XIX, ya que en la descripción de la fachada que realiza FUENTES Y PONTE, J.: *España...*, ob. cit., parte III, p. 144, no menciona ningún tipo de escudo.

<sup>530</sup> Todo lo referente a la realización de los retablos de esta ermita ha sido ampliamente estudiado por DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El Retablo...*, ob. cit., pp. 278-279 y 362. Otras fuentes relevantes para el conocimiento de estas obras retablísticas son FUENTES Y PONTE, J.: *España...*, ob. cit., parte III, pp. 144-146, TORMO MONZÓ, E.: *Levante*. Madrid, 1923, p. 358 y SÁNCHEZ MORENO, J.: *Vida y obra de Francisco Salzillo (una escuela de escultura en Murcia)*. Murcia, 1983, pp. 88-89, 139 y 167.

se concreta la finalización de la obra para la festividad del santo de 1732. Años más tarde, el 25 de abril de 1746, se contrata al madrileño Manuel Rodríguez para el dorado de la obra en no más de nueve meses, y para ello se le pagan 7050 reales de vellón<sup>531</sup>.

Una vez concluido, el retablo se presenta como una obra de pequeñas dimensiones que se adapta al reducido espacio del presbiterio, con un solo cuerpo con tres calles delimitadas por columnas salomónicas de estilo compuesto y pilastras en los extremos. En la hornacina central se ubicó la escultura del San Antón realizada por Salzillo, que en ocasiones se cubría con un bocaporte donde también se representa al titular de la ermita. A los pies de la escultura se elevaba un gran tabernáculo entre fragmentos del frontón y coronado por un águila bicéfala<sup>532</sup>. En las calles laterales hubo sendos lienzos con San Pablo ermitaño y San Antón, a la derecha, y San Simeón Estilita, a la izquierda. El ático se decoraba con un medallón de la Inmaculada en relieve, sostenido por ángeles, el escudo de armas reales y dos jarrones en los extremos.

Cuando se acaba la construcción del retablo mayor y un año antes de ser dorado, comienzan las obras de los retablos de las capillas colaterales del crucero, haciendo conjunto con aquel. Para ambos retablos se va a seguir el mismo modelo con mesa de altar en jaspe rojo y sobre la misma un cuerpo único de estilo churrigueresco y orden compuesto. El nicho central se alzaba sobre un zócalo con sagrario. En uno de los altares se colocó un Cristo, obra de Nicolás de Bussy, procedente del grupo antes ubicado en la ermita del Calvario, y, que tras pasar por la iglesia de San Andrés, acabó siendo venerado en esta ermita. En el otro retablo había una talla de San Andrés realizada por Salzillo.

---

<sup>531</sup> AHPM, Prot. 3320, 1746, ff. 161-162 v. La realización del dorado queda corroborada con la inscripción en la parte superior del retablo anteriormente reseñada.

<sup>532</sup> El contrato para la realización del tabernáculo puede dar una visión aproximada de su aspecto. Dicho documento ha sido recogido por DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo...*, p. 278, y dice lo siguiente: "...bastezido todo de rripia entera con una puerta dividida en dos ojas las que se an de ocultar, talladas de medio relieve, en la partte ynterior se a de formar un trezavo el qual a de estar en forma de camarin aziendo tres arcos y por cupula a de azer media naranja con sus pilastras y cornizas y basamento correspondiente y en los llanos se a de guarnecer de espejos medianos rrepartidos en la mejor forma y en la frontera de un espejo solo para mayor ermosura. Y enzima de cada arco se a de poner un aderezo de talla bien travajado y en las pilastras unos colgantes de flores y se a de azer una tramoia con la qual se a de subir y bajar el sacramento...".

En 1752 se volvió a recurrir a Manuel Rodríguez para realizar el dorado de ambos retablos, como ya había sucedido con el altar mayor. Para ello se le entrega 3000 reales de vellón y la obra debería estar concluida en un máximo de tres meses.

Son al menos cinco imágenes y dos grupos de esculturas de las que se tiene noticia que adornaron a la vez la ermita de San Antón antes de su funesto expolio en el inicio de la Guerra Civil, quedando únicamente el santo titular hoy día en el templo.

La imagen del titular, como ya se ha dicho anteriormente, es una talla policromada realizada por Salzillo en 1746, mostrando a San Antonio Abad con el hábito de San Antón con la *tau* en el pectoral venciendo al diablo en forma de dragón con una lanza, en cuyo extremo aparece la palabra TAO.

Otras obras realizadas por el insigne escultor murciano, fueron el San Andrés de una de las capillas colaterales del crucero, realizado en 1752, y una Virgen para una capilla del crucero izquierdo. Esta última fue cambiada por la imagen de vestir de Nuestra Señora de la Esperanza de la capilla del Patrocinio de San Andrés, llevada allí tras exclaustación del Convento de San Diego. El lugar que ocupaba esta imagen fue ocupado por San Pedro de Alcántara, otra obra de Salzillo, figurando con un pie sobre el globo, vistiendo hábito y con un libro y pluma<sup>533</sup>.

El otro gran escultor que tuvo obra en San Antón fue Nicolás de Bussy, cuyo Cristo, se trasladó allí desde la ermita del Calvario. Esta escultura se veneraba en la otra capilla colateral del crucero<sup>534</sup>.

La colección escultórica del templo se completa con una Santa Lucía de gran devoción, dentro de una urna semihexagonal, un grupo de San José y el Niño en brazos en un nicho acristalado y otro grupo de Nuestra Señora de las Angustias.

---

<sup>533</sup> Sobre la obra de Salzillo en la ermita de San Antón ver FUENTES Y PONTE, J.: *España...*, ob. cit, parte III, pp. 144-146, BAQUERO ALMANSA, A.: *Catálogo de los profesores de Bellas Artes murcianos, con una introducción histórica*, Murcia, 1913, pp. 216,219 y 243, SÁNCHEZ MORENO, J.: *Vida y obra de Francisco Salzillo (una escuela de escultura en Murcia)*, Murcia, 1983, pp. 88-89, 139 y 167 y BELDA NAVARRO, C.: "Escultura...", ob. cit., pp. 509.

<sup>534</sup> La grupo escultórico del Calvario fue encargado para la ermita del Calvario (A.E., *Títulos de la Devota e Ilustre Hermandad de Nuestra Señora de los Siete Dolores y los Santos Pasos*, ff. 83-86 v.) y una vez demolida este templo, el Cristo fue llevado a la ermita de San Antón. Tanto la procedencia de esta obra como su estudio pormenorizado han sido tratados por IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: "D. Nicolás de Bussi". *Estudios Bibliográficos*, Murcia, 1928, pp. 1-71y AA.VV., *Nicolás...*, ob. cit., p. 178.

## CAPÍTULO 5: LAS COFRADÍAS.

Un factor de la consolidación de las cofradías fue la Reforma Católica, que estimuló su formación y su culto, frecuentemente vinculadas a los conventos de religiosos y a la posibilidad que ofrecían de una mejora y continuidad del culto. Esta aplicación de la Contrarreforma da lugar al estímulo de prácticas religiosas eucarísticas y devocionales nuevas o renovadas, como la procesión del Corpus Christi, el rosario callejero, el vía crucis o la procesión pasionaria. Así, durante la segunda mitad del siglo XVI la procesión del Cuerpo de Cristo fue enormemente realzada dentro de las celebraciones propias del Corpus Christi, como medio de mejorar el culto divino y de catequizar a la población. Asimismo, se estimuló la fundación de nuevas cofradías que sirvieran de transmisión de la doctrina referente a los sacramentos, como medio de difundir su práctica y de enaltecer el culto litúrgico y de fomentar la devoción de la Virgen María y de los santos.

Y, como sucede con otros aspectos propuesto por Trento, serán los obispos mediante sus sínodos diocesanos los encargados de llevar a cabo este cometido. En lo que respecta a la Diócesis de Cartagena, la cuestión sobre las cofradías será tratada desde finales del siglo XVI en el sínodo del primer obispo eminentemente contrarreformista que se sienta en cátedra murciana, el obispo Jerónimo Manrique de Lara. Así, en el libro tercero, capítulo tercero, del consabido sínodo de 1583 establece la obligación de los párrocos de visitar las propiedades de las cofradías, como también de ermitas y hospitales, de tomar sus cuentas, así como de procurar que se hiciera en ellas beneficencia y de que no hubiera desórdenes, deshonestidades, ni malos ejemplos. Además, se les ordenó tener un libro en el que registraran todas las procesiones, propiedades y tributos o rentas, con testimonio de las escrituras que constituyeran títulos de tales derechos y con indicación de los escribanos y las fechas en que se otorgaron. Del mismo modo, dispuso que los mayordomos de las cofradías tuvieran que dar cuenta anual al provisor, visitador o persona que el obispo designase. Y, por último, se decidió que no se fundaran más cofradías sin licencia y que las ya instituidas no fueran válidas sin estar confirmadas por el obispo<sup>535</sup>. Todas estas directrices llevan a pensar que Trento no

---

<sup>535</sup> IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Constituciones...*, ob. cit., p. 316.

fue un mero estímulo generalizado hacia las cofradías, sino dentro de un orden, es decir, erigiéndolas mediante constituciones aprobadas por el obispo. Es posible que esta pretensión fuera el motivo de que cofradías ya existentes, puesto que las más antiguas de la ciudad se remontan al siglo XV, formalizaran su organización mediante constituciones a finales del siglo XVI y a principios del XVII, como sucede con las cofradías penitenciales de la Preciosísima Sangre de Cristo y de Nuestro Padre Jesús Nazareno, cuyas constituciones fueron aprobadas por el obispo Sancho Dávila<sup>536</sup>.

Así, al principio del siglo XVII, la ciudad de Murcia cuenta con un gran número de cofradías gremiales, devocionales o pasionarias.

Las cofradías gremiales surgen en el seno de las asociaciones corporativas urbanas a mediados del siglo XV<sup>537</sup>, como es el caso de la Cofradía de San Eloy fundada por los herreros de la ciudad<sup>538</sup>, la Cofradía de San José de los carpinteros que tenían su sede en la ermita dedicada al padre putativo de Jesús<sup>539</sup>, la Cofradía de Santa Lucía promocionada por los sastres<sup>540</sup>, la Cofradía de San Antonio de Padua de los zapateros ubicada en el convento del mismo nombre<sup>541</sup>, la Cofradía del Ángel de la Guarda de los albañiles que se estableció en San Bartolomé<sup>542</sup>, la Cofradía de Nuestra Señora de la Caridad perteneciente a los abogados en el Convento del Carmen<sup>543</sup> o la Cofradía de Santa Cecilia de los músicos del Concejo, que tuvo capilla en el Convento de las agustinas<sup>544</sup>. Normalmente, estas cofradías están asimiladas a alguna parroquia, aunque hay algún caso relacionado con conventos, y su día de mayor significación es el Corpus Christi, gracias a la participación en su procesión.

---

<sup>536</sup> AGM, FR, CD-280/9, *Constituciones del año 1600 de la Cofradía de Jesús de Murcia*.

<sup>537</sup> MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. *La industria del vestido en Murcia (ss. XIII-XV)*. Murcia, 1988, p. 249.

<sup>538</sup> TORRES FONTES, J.: *Estampas de la vida en Murcia en el reinado de los Reyes Católicos*, Murcia, 1982, p. 92.

<sup>539</sup> AHPM, Prot. 998, Año 1636, ff. 475-503.

<sup>540</sup> ARCG, Leg. 2238, Año 1619, nº 15.

<sup>541</sup> AHPM, Prot. 706, Año 1638, f. 3331.

<sup>542</sup> AHPM, Prot. 2801, Año 1720, f. 226.

<sup>543</sup> AMM, Ac. Cap., 1618-19, Año 1619, ff. 289v-290v.

<sup>544</sup> MONTOJO MONTOJO, V.: "Las cofradías pasionarias de Murcia en la Edad Moderna". *Revista murciana de antropología*, nº 2. Murcia, 1995, p. 231.

Las cofradías devocionales se fundan con una finalidad muy clara, la de realizar un culto religioso determinado<sup>545</sup>. La primera en aparecer de este tipo en la ciudad es la del Corpus Christi ubicada primeramente en la parroquia de San Miguel<sup>546</sup> y, posteriormente, en la capilla del mismo nombre en la Catedral<sup>547</sup>. A continuación hay que citar las relacionadas con el culto mariano<sup>548</sup>. Entre estas últimas destacan la Cofradía de la Virgen del Rosario en el Convento de Santo Domingo<sup>549</sup> y la Cofradía de la Concepción en el Convento de San Francisco<sup>550</sup>.

Por último, están las cofradías pasionarias, que si bien son las más tardías, prontamente se convierten en las más numerosas. Dichas cofradías se fundan, al igual que sucede con las marianas, habitualmente relacionadas con los distintos conventos. Entre las mismas destacan la Cofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo, que primero se establece en el convento de los trinitarios y posteriormente en el convento de los carmelitas<sup>551</sup>, la Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el convento de los agustinos y la Cofradía del Resucitado en el Convento de los trinitarios<sup>552</sup>.

### 5.1.- Cofradías pasionarias.

La creación de cofradías pasionarias estuvo fomentada por el Concilio de Trento para que sirvieran de vehículo de desarrollo del culto y de la devoción, conforme a la atención prestada a la celebración de la pasión, puntal clave de la piedad y espiritualidad de la Contrarreforma. Entre los requisitos a cumplir por estas asociaciones, era fundamental la disposición de una capilla donde guardar sus pasos y llevar a cabo las celebraciones litúrgicas. Esta necesidad de un espacio en las iglesias propició acuerdos preferiblemente con conventos, lo que no siempre

---

<sup>545</sup> DÍAZ CASSOU, P.: *Pasionaria murciana: La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*. Murcia, 1980.

<sup>546</sup> AGM, PLANERO, 6/57, Bula de indulgencia de Sixto V a la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Iglesia de San Miguel de Murcia, 15-12-1585.

<sup>547</sup> RUBIO GARCÍA, L.: *La Procesión del Corpus en el siglo XV en Murcia*. Murcia, 1987.

<sup>548</sup> TORRES FONTES, J.: "Devoción medieval murciana a María". *Estudios Románicos*, vol. 6. Murcia, 1990, pp. 1785-1797.

<sup>549</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo...*, ob. cit.

<sup>550</sup> RIQUELME OLIVA, P.: *Iglesia...*, ob. cit.

<sup>551</sup> DÍAZ CASSOU, P.: *Pasionaria...*, ob. cit.

<sup>552</sup> INIESTA MAGAN, J. "La Archicofradía de Cristo Resucitado: Orígenes y Constituciones". *Libro Conmemorativo del Cincuentenario de la Refundación de la Archicofradía de Cristo Resucitado (1948)*. Murcia, 1996.

fue tarea fácil y de ello da muestra los numerosos cambios de ubicación de las cofradías y los pleitos para conseguir su propiedad plena. En dichos acuerdos también son frecuentes los términos referentes a la decencia, el lustre y el adorno tanto de la capilla como motivos de su restauración.

En cuanto a los cofrades, el acceso a las cofradías era controlado por los hermanos o por los oficiales, que lo decidían por votación secreta, aunque se admitía la sucesión hereditaria de padre a hijo en alguna de ellas. Su número total no era excesivamente alto, como signo, elitista y no se da un aumento sustancial hasta la segunda del siglo XVIII<sup>553</sup>. Esta significación elitista provoca la atracción de los notables de la ciudad por pertenecer a las asociaciones de prestigio y esto a su vez aumentaba el valor de dicha cofradía y favorecía su sostenimiento económico, ya que dicha economía se basaba en las aportaciones de los cofrades, aunque también dispusieron de la petición de limosnas.

Otro de los atractivos de las cofradías eran sus funciones asistenciales, las llamadas obras de caridad o de misericordia, como la visita y ayuda material y espiritual a los enfermos y encarcelados, así como la oración y misas por los difuntos. Estas acciones era uno de los puntos en común con los conventos y que favorecían el asentamiento de dichas cofradías en las iglesias conventuales, ya que los religiosos tenían gran interés en este carácter asistencial, de tal modo que estimulaban otras iniciativas, como la Hermandad o Congregación de Caridad, por parte del Convento del Carmen, que se intentó formar con abogados para defender y asistir a los presos de la cárcel<sup>554</sup>. Del mismo modo, otra de las actividades llevadas a cabo por las cofradías en este ámbito conventual es la celebración de misas por los cofrades difuntos.

Como ya se ha citado con anterioridad, dos de las cofradías que destacan durante el siglo XVII son la de la Preciosísima Sangre de Cristo y la de Nuestro Padre Jesús Nazareno, precisamente las dos cofradías con mayor apoyo social y de mayor repercusión, incluso a día de hoy, que siguen recorriendo las calles de Murcia el Miércoles Santo y el Viernes Santo. Por tanto, para tratar de forma más

---

<sup>553</sup> ALEMÁN ILLÁN, A.: "Sociabilidad, muerte y religiosidad popular: Las cofradías de Murcia durante el siglo XVIII". *La Religiosidad popular*, t. 2. Barcelona, 1989, pp. 361-383.

<sup>554</sup> AMM, Ac. Cap. 1618-19, Año 1619, fs. 289v-290v.

pormenorizada como eran las cofradías pasionarias se va a analizar a los *coloraos* y a los *moraos*.

*Cofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo.*

La fundación de la Real, Muy Ilustre, Venerable y Antiquísima Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo de Murcia se sitúa en 1411 por los seguidores de San Vicente Ferrer, movidos por sus predicaciones en la ciudad el Viernes Santo<sup>555</sup>. Así, la cofradía surgiría de una devoción no institucionalizada muy relacionada con la Eucaristía y que encontró en los seguidores del predicador valenciano un medio de difusión.

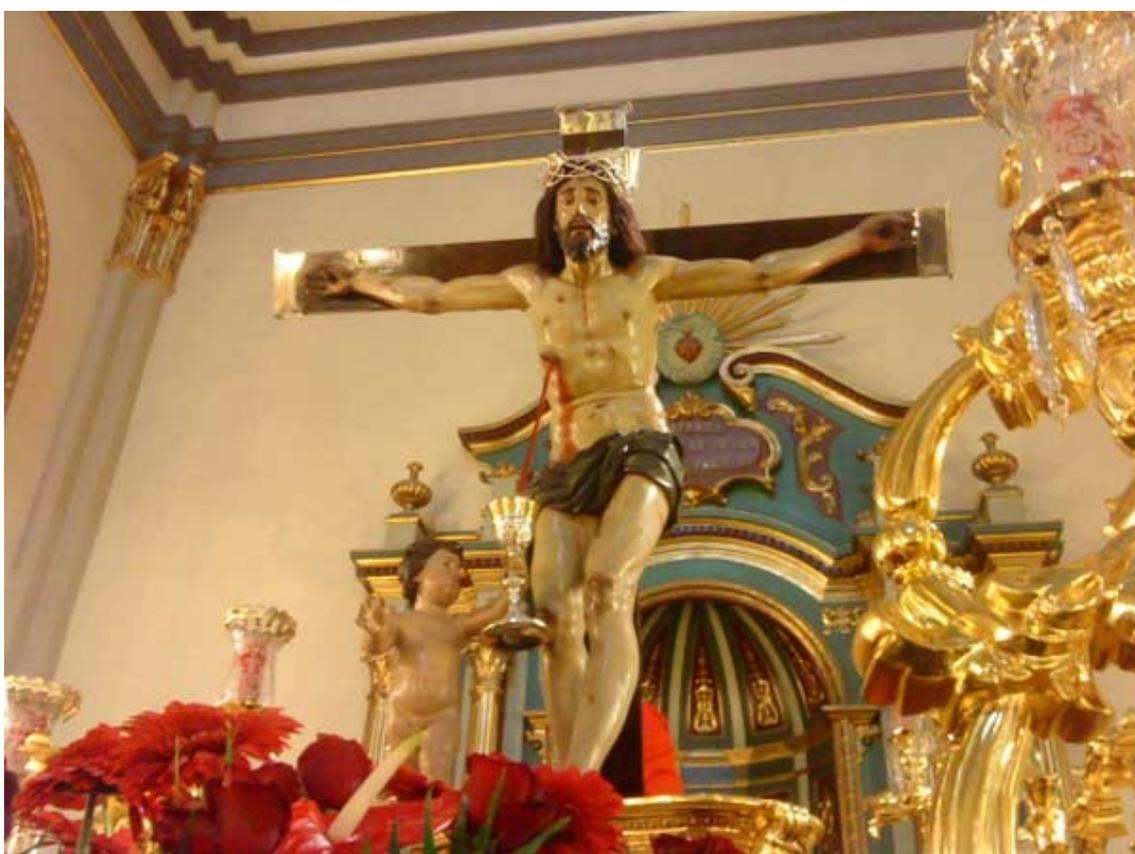


Ilustración 72. Cristo de la Sangre de Nicolás de Bussy

Por tanto, a principios del siglo XV, la nueva cofradía se establece en la iglesia de Santa Olalla de los catalanes, hoy conocida como parroquia de Santa Eulalia, donde tuvo su capilla hasta mediados del siglo XVI. En su origen pudo tener

---

<sup>555</sup> ZARCO CUEVAS, J.: "Sermón predicado en Murcia por San Vicente Ferrer". *La Ciudad de Dios*, nº 148. El Escorial, 1927, pp. 122-147.

por titular un Cristo del Amparo o de la Esperanza muy venerado en aquél templo y cuya fama de milagroso, y el elevado número de enfermos que lo visitaba, dio lugar a la construcción, por el año 1500, de un hospital junto a la Iglesia. Pasado el tiempo, en 1555, la cofradía se traslada a la vecina iglesia conventual de la Santísima Trinidad, durante más de tres décadas, hasta su establecimiento definitivo en la también iglesia conventual de los carmelitas calzados en 1589 donde ha permanecido hasta la actualidad.

Una vez en su definitiva ubicación, la Cofradía tuvo que cumplir con los preceptos de Trento, que obligaba a dichas instituciones a tener unas Constituciones sancionadas por el obispo de la diócesis. Así, en 1603, el prelado Alonso Coloma aprobó las primeras constituciones que por desgracia no se conservan; no así las de 1625, en las que se establecía que la procesión saldría la tarde del Viernes Santo tras el acto del Desenclavamiento. El día del desfile penitencial de los cofrades fue variando, ya que más tarde pasó al Jueves Santo hasta que, finalmente, cambió a primera hora de la tarde del Miércoles Santo, junto a la Hermandad de Labradores del partido de San Benito y su imagen de la Virgen de la Soledad, tal como sucede desde finales del siglo XVII a nuestros días.

Será precisamente en este momento de finales de siglo XVIII cuando la cofradía afronte el cambio de la imagen del titular. Así, en 1688, el escultor Nicolás de Bussy recibe un adelanto para realizar el Santísimo Cristo de la Preciosísima Sangre tras entregar a la Cofradía los dibujos preparatorios<sup>556</sup>. Dicha obra, finalizada en 1693, representa a Cristo clavado por las manos a la cruz caminando mientras que de su costado brota su sangre que es recogida por un angelote en un cáliz de plata. No se tienen referencias de esculturas sobre este tema anterior a ésta, pero si se sabe de la gran repercusión que tuvo puesto que, posteriormente, fue imitada numerosas veces incluso por escultores de renombre como Francisco Salzillo en la obras para Albudeite y Calasparra<sup>557</sup>. El incremento del patrimonio escultórico de la cofradía continuó por esos años y, tras el éxito de la imagen del

---

<sup>556</sup> SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "La etapa murciana de Nicolás de Bussy". *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*. Murcia, 2006, p. 110.

<sup>557</sup> AA.VV.: *Nicolás.*, ob. cit., p.116.

titular, Bussy realizó hasta 1703 tres pasos más para los coloraos, como son la *Negación de San Pedro*, el *Ecce Homo* y *Nuestra Señora de la Soledad*<sup>558</sup>.

En 1701, a causa de una riada que se llevó el puente de madera que unía el partido de San Benito, actualmente conocido como Barrio del Carmen, con la ciudad y también a desavenencias y entre los frailes y los cofrades se trasladaron las imágenes desde el convento carmelitano a la parroquia de Santa Eulalia y el cercano convento de San Antonio y, posteriormente, a la iglesia conventual de la Merced, donde permanecieron varias décadas hasta que se redactaron unas nuevas Constituciones por los que los cofrades vieron reconocidos sus derechos y la capacidad de gobierno de la institución<sup>559</sup>.

#### *Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.*

Para situar el origen de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia hay que retroceder al 2 de agosto de 1600, fecha del Decreto Fundacional y de la aprobación de sus Constituciones, durante el obispado de Sancho Dávila<sup>560</sup>. En dicho documento se establecía como fin primordial el de tributar a Jesús Nazareno obsequios y ofrendas piadosas, conservar sus imágenes, promover el culto y la veneración hacia dicha advocación como a los demás *pasos* sobre la Pasión de Nuestro Señor durante la solemne Procesión del Viernes Santo.

---

<sup>558</sup> SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "La etapa...", ob. cit., pp. 110-111.

<sup>559</sup> MONTJOJO MONTJOJO, V.: "La Cofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, en la ciudad de Murcia. Notas sobre su historia en la Edad Moderna". *Vid Salvífica: actas de las VI Jornadas Nacionales de Cofradías Medievales de la Sangre de Cristo*. Calasparra, 2010, p. 153.

<sup>560</sup> AGM, FR, CD-280/9. *Constituciones del año 1600 de la Cofradía de Jesús de Murcia*. Asimismo, sobre el origen de la cofradía ver LUNA MORENO, L.: "Sobre los orígenes y características de las cofradías de Jesús Nazareno". *Nazarenos (Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno)*, 9. Murcia, 2006, 74-78 y MONTJOJO MONTJOJO, V.: "En el origen de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús: El Convento agustino de Murcia". *Murgetana. Revista de la Real Academia Alfonso X el Sabio*, nº 105. Murcia, 2001, p. 31-56.



Ilustración 73. Iglesia de Nuestro Padre Jesús de Murcia

Los promotores de dicha fundación fueron los padres agustinos del Convento de Santa María de la Arrixaca en colaboración con algunos seglares de distintas parroquias de la ciudad de Murcia, entre los cuales se contaba Francisco de Peralta, artesano textil, que fue el primer mayordomo. Y, por tanto, la primera sede de esta cofradía pasionaria fue una capilla de la iglesia de dicho convento, donde serán guardadas sus imágenes entre la que destaca la talla del titular, escultura cuanto menos controvertida a la hora de atribuir su autoría y procedencia. Ya el doctoral La Riva dice que fue traída por los propios frailes agustinos desde el Convento de San Ginés de la Jara cuando llegaron Murcia y fue realizada en Roma según alegaron los agustinos en el siglo XVIII. No obstante, se trata de una obra local y se sabe de la existencia de un recibo de 1601 donde aparece los nombres del escultor Juan de Rigusteza y el pintor Melchor de Medina<sup>561</sup>, si bien el documento no es clarificador en cuanto a si se trata de una

<sup>561</sup> Sobre el escultor valenciano Juan de Rigusteza poco se sabe, si bien también se le atribuye la realización del Cristo del Consuelo de Cieza en cartón-piedra, Crucificado originalmente realizado en 1602 para la Cofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo de Murcia y, posteriormente enviado a Caravaca, fue adquirido por la Cofradía tras perder a

obra nueva o de un arreglo de una escultura anterior<sup>562</sup>. Lo que si queda fuera de toda duda es la devoción de los fieles hacia esta imagen de mirada huida y ausente que fue milagrosamente salvada en la riada de San Calixto y que es la única que sigue procesionando a día de hoy del viejo cortejo del siglo XVII<sup>563</sup>. Dicho cortejo, que comenzó a desfilarse en 1601, estuvo formado al principio de dicha centuria por San Juan, la Verónica, la Soledad y la imagen del titular. Poco a poco se van haciendo con más obra escultórica, tanto que debió ampliarse su capilla con la adyacente de la Once mil Vírgenes que fue donada por sus propietarios en 1626<sup>564</sup>.

Pero con la funesta riada de San Calixto se perdieron casi todas las imágenes y el patrimonio acumulado en su medio siglo de existencia, conservándose únicamente la imagen del titular, junto con el acta fundacional y las Constituciones, que fueron copiadas en 1653. Tras este desastre, se hace un esfuerzo para la obtención de nuevas imágenes y también en 1676 se decide construir una iglesia propia para guardarlas, dando lugar al actual templo de Jesús. Veinte años después, la cofradía se traslada al nuevo templo, a pesar de los problemas suscitados con los padres agustinos.

Asimismo, en el tránsito entre el siglo XVII y XVIII se realizaron obras arquitectónicas y escultóricas para la Cofradía por importantes artistas del momento como Nadal Clemente, Escalante ó Nicolás Salzillo, al que en 1700 se le encarga un paso dedicado a la Santa Cena. Y será precisamente en este momento cuando el referido Nadal Clemente obtiene la subasta pública de 1690 para la realización el retablo camarín para albergar la imagen del titular de la cofradía. Por desgracia, dicha obra se perdió cuando fue sustituida por el templete que hoy se conserva realizado por Julián Hernández en 1803. Los escasos testimonios conservados de la obra seicentista la refieren como una planta circular, compartimentada por pilastras y *“entre pilastra y pilastra la bobeda todo aquello*

---

su titular, también obra de Rigusteza, en la Guerra Civil. Existe un tercer Crucificado realizado por fechas similares por dicho escultor para la parroquia de San Miguel de Murcia (MARÍN CANO, A.: *El Santo Cristo del Consuelo de Cieza (1612-2012)*. Murcia, 2012). En cuanto al pintor lorquino Melchor de Medina se sabe de su filiación con el taller de Artús Tizón y su actividad como policromista (BELDA NAVARRO, C.: *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia, 2001, p. 132).

<sup>562</sup> BELDA NAVARRO, C.: *Francisco Salzillo...*, ob. cit., p. 132.

<sup>563</sup> BELDA NAVARRO, C.: *Francisco Salzillo...*, ob. cit., pp. 132-133.

<sup>564</sup> MONTOJO MONTOJO, V.: “La donación de la capilla de las once mil vírgenes (1626), primer argumento de la independencia de la Cofradía de Jesús”. *Nazarenos: Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, nº 9. Murcia, 2006, pp. 104-108.

que le tocare desde el rebanco arriba a de ir vestido de unos trofeos de talla y las pilastras que correspondan arriba de los mazicos de las pilastras de abajo bestidas de unos colgantes de talla y zerafines”<sup>565</sup>.

El siglo XVIII fue una época de esplendor de la Cofradía y se da una renovación completa de las imágenes procesionales, excepto la del titular, con la adquisición de las obras encargadas al insigne escultor murciano Francisco Salzillo. Dichos pasos sobre la Pasión de Nuestro Señor son los que hoy día siguen desfilando por las calles de Murcia todos los Viernes Santos por la mañana y representan:

- La Cena del Señor
- La oración en el huerto
- El Prendimiento
- Jesús en la columna
- La Verónica
- La caída
- San Juan
- La Dolorosa

Según lo expuesto, esta cofradía desde su creación en 1600 se establece en la iglesia conventual de San Agustín, aprovechando una capilla<sup>566</sup>, que se ampliará con el añadido de otra en 1626<sup>567</sup>. Está claro que el auge que va adquiriendo la cofradía conforme avanza la centuria hace que cada vez más predices de un lugar espacioso y propio para la celebración de su culto. De esta manera, se va haciendo con terrenos exteriores hasta que en 1676 tienen el espacio suficiente para iniciar la construcción de una iglesia dedicada al Nazareno, cuya obra se prolongará durante veinte años, siendo terminada y bendecida en 1696. Pero dicha construcción no estuvo exenta de inconvenientes, ya que antes de iniciar la obra, en 1675, se plantean por primera vez los conflictos entre los agustinos y la

---

<sup>565</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El Retablo...*, ob. cit., p. 180.

<sup>566</sup> Dicha fundación de la Cofradía queda reflejado en sus Constituciones en AGM, FR, CD-280/9. *Constituciones del año 1600 de la Cofradía de Jesús de Murcia*. Sobre dicho fundación ver MONTOJO MONTOJO, V.: “En el origen de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús: el convento agustino de Murcia”. *Murgetana*, nº 105. Murcia, 2001, pp. 31-55.

<sup>567</sup> MONTOJO MONTOJO, V.: “La donación...”, ob. cit., pp. 104-108.

Cofradía, que se extenderán durante todo un siglo<sup>568</sup>. No debe olvidarse que el templo, anejo al convento, pero con entrada propia, va conferir mayor independencia a la cofradía respecto a los padres agustinos. En definitiva, la iglesia significa una reafirmación de la cofradía.



Ilustración 74. Portada de la Iglesia de Nuestro Padre Jesús de Murcia

Durante los veinte años que duró la construcción del nuevo templo, se sucedieron diversas etapas, siempre conforme a las disponibilidades económicas de dicha cofradía. Así, ya en 1679 se encontraban terminados la totalidad de sus muros y recinto, a falta tan sólo de la portada, pues en dicho año se verificó su entrega a la Cofradía, figurando en el inventario de los mayordomos Fernando

---

<sup>568</sup> Sobre la relación del Convento de San Agustín y la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, así como de los pleitos mantenidos entre ambas instituciones ver MONTORO MONTORO, V.: "El pleito de la Cofradía de Jesús con el convento agustino de Murcia en su fase inicial". *Murgetana*, nº 115. Murcia, 2006, pp. 65-85.

Costa y Francisco de Arteaga la aceptación y posesión de dicha obra<sup>569</sup>. Para la finalización de la portada que remataría la obra, la Cofradía recurre a los maestros de arquitectura y cantería, Pedro de Escalante y Blas López a fin de redactar las bases de un concurso para adjudicar dicha obra, donde se especificaban medidas, formas, calidades y tiempo de realización, así como un boceto de planta alzada con el dibujo de todas sus características generales. Prontamente se dirimió el ganador de la adjudicación, que recayó sobre Francisco de Hontiyuelos<sup>570</sup>.

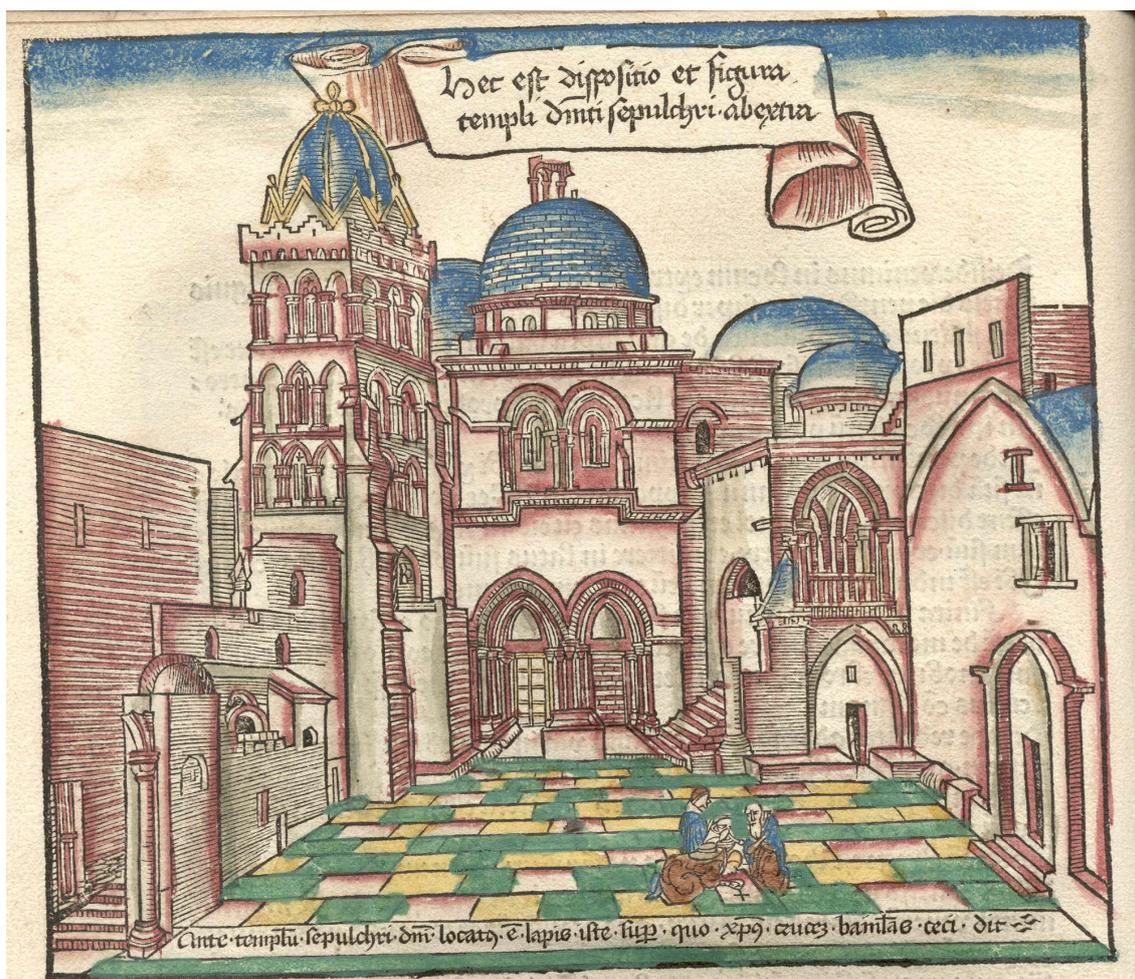


Ilustración 75. Ilustración de la entrada a la Iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalem de Erhard Reuwich en el BERNHARD VON BREYDENBACH, B.: *The Peregrinatio in Terram Sanctam or Sanctae Peregrinationes*. Mainz, 1486

La fachada quedó conformada según dicho contrato como una estructura a manera de arco de triunfo con la gran puerta de entrada en arco de medio punto

<sup>569</sup> TORRES FONTES, J.: "La portada de la Iglesia de Jesús". *Murgetana*, nº 13. Murcia, 1960, p. 26.

<sup>570</sup> Dicho concurso adjudicatario, así como el boceto del alzado fue publicado en TORRES FONTES, J.: "La portada de la Iglesia de Jesús". *Murgetana*, nº 13. Murcia, 1960, pp. 27-29.

abocinado sobre pilastras dóricas. Sus laterales se articulan de forma semejante con dos columnas estriadas paralelas de orden corintio con ménsula entre ellas y todo ello continuado con un entablamento, sobre el que montan frontoncillos curvos con una venera en su interior. El ático ofrece otro arco con venera, similar a lo ya dicho, sujetado con sendas pilastras acanaladas pareadas de orden dórico. Entre éstas se encuentra una hornacina, donde es colocada en septiembre de 1696 la imagen de Nuestro Padre Jesús. En fin, esta portada con tal estructura de arco de triunfo sirve de enlace entre las realizaciones que se llevaron a cabo en la ciudad en el Renacimiento, como la portada de la iglesia de San Esteban, y las portadas barrocas del siglo XVIII, para lo que basta con seguir la secuencia de los ejemplos que ofrecen la propia iglesia de Jesús, la Merced y Santa Ana<sup>571</sup>.

En cuanto a la iglesia, se organiza como una planta central rotonda con el espacio principal cubierto con una gran cúpula sobre tambor y las capillas situadas de forma radial en la nave que circunda dicho espacio. La peculiar elección de la planta centralizada es cuanto menos singular, ya que fue comenzada en el último cuarto del siglo XVII cuando dicha planta no había sido utilizada en ningún templo de la ciudad anteriormente. De hecho habrá que esperar a la centuria siguiente para encontrar otra iglesia de planta central, en este caso la iglesia del hospital de San Juan de Dios que se organiza como una planta ovalada donde el altar y la puerta de entrada están situadas en el eje menor y que fue realizada por el maestro alarife de la Catedral Martín Solera en 1742<sup>572</sup>. El único referente previo a la iglesia de Jesús en cuanto a la utilización de la planta central no se trata de otra iglesia sino de una capilla gótica de finales del siglo XV, la capilla de los Vélez de la Catedral, aunque dicha construcción no es un templo exento y su planta difiere en grado sumo de la ermita referida.

Por tanto, careciendo de antecedentes previos en la ciudad, la elección de dicha planta debe responder posiblemente a una finalidad simbólica. Para ello, hay que pensar en los promotores de dicha iglesia y la finalidad de la misma. Así, la financiación de dicha obra procede de una cofradía penitencial, que desde el siglo

---

<sup>571</sup> RIVAS CARMONA, J.: "Las iglesias barrocas de la ciudad de Murcia: consideraciones sobre su significación y arquitectura". *Imafronte*, nº. 19-20. Murcia, 2008, pp. 395-410.

<sup>572</sup> Sobre la figura de Martín Solera ver DE LA PEÑA VELASCO, C.: "La biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras del siglo XVIII en Murcia". *Imafronte*, nº 1. Murcia, 1985, pp. 73-86.

XVII es la agrupación protagonista del Viernes Santo con su espléndida procesión y que guardará su patrimonio en dicha iglesia. Puesto que, antes de la realización de los famosos pasos de Francisco Salzillo, su padre Nicolás y otros escultores ya habían conformado una colección importante de pasos sobre la pasión de Cristo, cuya obra principal era la imagen titular de dicha cofradía, una talla de vestir del Nazareno. Dicha procesión recorría en los primeros años el interior del Convento, hasta que progresivamente se fue convirtiendo en un vía crucis callejero y, al igual que sucede hoy día, la procesión ocupará las calles de Murcia desde primera hora de la mañana del viernes y volvía a su templo a medio día para encerrar los pasos procesionales, entre ellos la consabida imagen de Jesús. Curiosamente, el encierro del titular cofrade coincide aproximadamente con la hora de la muerte de Cristo, la hora novena (las tres de la tarde) según las escrituras<sup>573</sup>. Por tanto, el recogimiento de la imagen en la iglesia podría interpretarse como el momento de la muerte de Cristo y su posterior sepulcro. Si buscamos el referente de la tumba de Cristo, obviamente, se debe mirar a Jerusalén y a la iglesia del Santo Sepulcro donde descansó el cuerpo del Salvador; desde luego, no hay que obviar una cita al Calvario, sea o no sea el Santo Sepulcro, pues la ubicación en el borde de la ciudad, asomando al campo y huerta, es un claro signo de esta significación.

Dicho referente arroja una serie de similitudes respecto al templo murciano, ya que si se toma como ejemplo los grabados e ilustraciones que de dicha iglesia que circulaban por España durante la Edad Moderna se observan como muestran un templo de planta centralizada con una fachada de dos cuerpos con arcadas y sobre ella sobresale la gran cúpula sobre tambor escalonada<sup>574</sup>. Modelo que reproduce la iglesia murciana y que hace pensar en dicha simbología para explicar el por qué de la elección de una planta tan singular en ese momento en la capital del Segura y de la fachada que con tanta minuciosidad se describió en el concurso adjudicatario.

---

<sup>573</sup> Mateo 27, 45-46, Marcos 15, 33 y Lucas 23, 44.

<sup>574</sup> Ejemplo de dichas ilustraciones sobre la iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén es el famoso libro de viajes de realizado a finales del siglo XV por un clérigo de la Catedral de Mainz y que tuvo una gran difusión por Alemania, Francia y España durante el siglo XVI (BERNHARD VON BREYDENBACH, B.: *The Peregrinatio in Terram Sanctam* or *Sanctae Peregrinationes*. Mainz, 1486, con las ilustraciones de Erhard Reuwich).



Ilustración 76. Imagen de Nuestro Padre Jesús de Murcia

De hecho dicha simbología se acrecienta al observar la disposición de los pasos en las capillas radiales de la iglesia y la transformación que se realiza en el templo a principios del siglo XIX, cuando en 1803 se propone un gran templete central de Julián Hernández donde se situará la imagen del titular<sup>575</sup>, si bien su localización definitiva no fue bajo la cúpula en un extremo del recinto, en ángulo recto a la puerta de entrada. Con todo no es un caso único. Por ejemplo, la capilla de Jesús Nazareno en el antiguo convento franciscano de Priego, construida en el curso del siglo XVIII, ofrece una planta central con cúpula, abierta a espacios adyacentes, incluso en origen se dispuso un templete central para alojar al Nazareno como en un trono<sup>576</sup>. Por tanto, parece que esta disposición no deja de estar relacionada con tal advocación y todo lo que significa.

En el siglo XX se hicieron nuevos arreglos en la Iglesia de Jesús y en los pasos de Salzillo para conformar el Museo Salzillo, que abrió sus puertas en 1960.

<sup>575</sup> DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El Retablo...*, ob. cit., p. 180 y PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*. Murcia, 1995, p.

<sup>576</sup> TAYLOR, R.: *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez Rueda*. Salamanca, 1978.

## 5.2.- Cofradías marianas.

En cuanto a las cofradías marianas en la ciudad de Murcia, se tratará de las dedicadas a las advocaciones marianas contrarreformistas por excelencia, la Virgen del Rosario y la Inmaculada Concepción, que estuvieron impulsadas por dos grandes órdenes religiosas, los dominicos y los franciscanos. A ello se le une la especial rivalidad durante este periodo entre esas comunidades en defensa de dichas advocaciones y conseguir la prevalencia de una sobre otra, conforme a las características circunstancias históricas de ese tiempo.

Pero antes de tratar dichas cofradías, hay que hacer un apunte sobre las dos patronas de la ciudad como son la Virgen de la Arrixaca y la Virgen de la Fuensanta, que como ya se ha dicho con anterioridad, la Contrarreforma propició un redescubrimiento durante el siglo XVII de las vírgenes locales de origen medieval buscando su actuación taumatúrgica, como es el caso de las dos imágenes murcianas<sup>577</sup>.

### *Virgen de la Arrixaca.*

La devoción a la Virgen de la Arrixaca arranca previamente a la Reconquista de la ciudad en 1255, puesto que a la entrada del futuro Alfonso X ya se hace alusión a su ermita y a sus milagros en sus famosas *Cantigas*<sup>578</sup>. Si bien, otras teorías abogan por la llegada de la imagen a la ciudad con el propio rey.

Independientemente de la llegada anterior o posterior de la imagen, si se puede afirmar la existencia de una ermita en el arrabal de la ciudad dedicada a la Virgen de la Arrixaca y junto a la ermita de San Sebastián que permanecerán allí hasta la construcción del convento de San Agustín, como ya se ha comentado con anterioridad.

---

<sup>577</sup> Esta cuestión ha sido puesta de relieve en los estudios de RAMALLO ASENSIO, G.: "El deseo y la necesidad de una imagen mariana antigua y milagrosa en la catedral de Murcia durante el siglo XVII". *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 265-274 y RAMALLO ASENSIO, G.: "La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa: imágenes con vida, imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco". *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010, pp. 37-102.

<sup>578</sup> En la cantiga nº 169 de las *Cantigas de Santa María*, el rey Alfonso X hace una loa a las virtudes de la Virgen de la Arrixaca y sus milagrosas intercesiones.



Ilustración 77. Cúpula de la Capilla de la Arrixaca en la Iglesia de San Andrés de Murcia

Desde 1255 hasta 1731, la imagen de la Virgen de la Arrixaca será considerada la patrona de la ciudad y durante el siglo XVII la talla medieval de pequeño tamaño sufre una transformación para adaptarse a las modas barrocas y fue vestida con ricos ropajes y joyas. La iconografía va a evolucionar hacia una imagen de vestir de mayor tamaño con el niño en el brazo izquierdo tal y como es representada en el grabado que se realiza a mediados del siglo XVIII en la fachada de la iglesia parroquial de San Andrés, antigua iglesia conventual agustina.

Asimismo, a principios del siglo XVII se inicia la construcción de una capilla dedicada a la imagen mariana que viene a sustituir a la ermita derruida<sup>579</sup>. Por distintos avatares, dicha capilla tardó casi un cuarto de siglo en ser concluida, aunque fue completada con un hermoso tabernáculo, andas y peana donde colocar la imagen<sup>580</sup>. Estas piezas fueron finalizadas en 1628 por el platero cordobés Juan

<sup>579</sup> En referencia a la antigua ermita de la Arrixaca y de la nueva capilla ver PÉREZ CRESPO, A. y LABORDA PEÑALVER, S.: *Un huerto árabe en la Arrixaca*. Murcia, 2002.

<sup>580</sup> ANTÓN HURTADO, J.: *De la Virgen de la Arrixaca a la Virgen de la Fuensanta*. Murcia, 1996, p. 39.

Bautista de Herrera<sup>581</sup>. La riada de San Calixto, de 1651, afectó gravemente a esta capilla, al igual que al resto del convento de San Agustín. De aquí que fuera de nuevo envuelta en obras avanzado el tiempo cuando se resuelvan distintos problemas de patronato<sup>582</sup>; de hecho, la capilla que se ve en la actualidad responde a un barroco decorativo, con destacadas yeserías de aristado tratamiento, que delatan claramente su fecha en torno a los primeros años del siglo XVIII.



Ilustración 78. Altar de la Capilla de la Arrixaca en la Iglesia de San Andrés de Murcia

Pero a pesar de los esfuerzos del Concejo de la ciudad por revitalizar la devoción hacia la antigua patrona de Murcia, durante el siglo XVII esta devoción virará hacia un imagen mariana ubicada a la afueras de la ciudad, en un pequeño santuario de un monte cercano dedicado a la Virgen de la Fuensanta. Precisamente,

<sup>581</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Platería y plateros seicentistas en Murcia*. Murcia, 2005 y PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "El maestro platero de la Catedral de Murcia". *Estudios de Platería*. San Eloy 2005. Murcia, 2005, p. 434.

<sup>582</sup> Sobre dicho conflicto ver PEÑAFIEL RAMÓN, A.: "Un patronato complicado: la capilla de la Virgen de la Arrixaca, de Murcia". *Estudios románicos*, nº. 6. Murcia, 1989, pp. 1749-1762.

el auge de ésta a finales del Seiscientos puede ayudar a comprender la riqueza y decorativismo de la capilla barroca de la Arrixaca, cuyas yeserías de comienzos del siglo XVIII debieron ser la respuesta a este incremento de la otra advocación, como un intento de mantener una posición.



**Ilustración 79. Detalle yesería de la Capilla de la Arrixaca de la Iglesia de San Andrés de Murcia**

#### *Virgen de la Fuensanta.*

El origen de la devoción a la Virgen de la Fuensanta es más tardío que el de la Virgen de la Arrixaca. Si bien algunos autores lo remontan a la época de invasión musulmana los testimonios más documentados lo sitúan en el siglo XVI cuando comenzó a aumentar la devoción a una talla en su pequeña capilla en la falda de la

Sierra de Carrascoy<sup>583</sup>. Dicha imagen posiblemente era en su origen una Virgen de la Encarnación trasladada desde la Catedral a este enclave en la montaña para fomentar la devoción en la huerta que circundaba la ciudad. Esta hipótesis parece estar confirmada por el hecho que la escultura de la actual patrona de Murcia está compuesta por partes de dos o tres esculturas, la cabeza y el pectoral donde se pueden observar trabajos para rebajar el abultado estomago de una imagen propia de la Encarnación y la parte inferior del cuerpo correspondiente al siglo XVII, época en la que se demandan imágenes más altas y de vestir según la moda barroca para sacarlas en procesión<sup>584</sup>. Aunque la talla que actualmente recorre cuatro veces al año la ciudad en procesión ha sufrido diferentes modificaciones y restauraciones desde el siglo XVII hasta darle el aspecto de hoy día.



Ilustración 80. Virgen de la Fuensanta

<sup>583</sup> ANTÓN HURTADO, J.: *De la Virgen de la Arrixaca a la Virgen de la Fuensanta*. Murcia, 1996, p. 60.

<sup>584</sup> RAMALLO ASENSIO, G.: "El deseo y la necesidad de una imagen mariana antigua y milagrosa en la catedral de Murcia durante el siglo XVII". *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, p. 269.

En cuanto al cambio de patronazgo de la ciudad de Murcia, las circunstancias que llevaron a la decisión definitiva en 1731 se darán durante la centuria anterior y estarían propiciadas, primeramente, por el declive durante este siglo de la devoción hacia la Virgen de la Arrixaca a pesar de la construcción de su nueva capilla y por el auge de la devoción a la Virgen de la Fuensanta entre la población cercana a la ciudad. En segundo lugar, la lucha de poder que se produce entre el Cabildo catedralicio y el obispo Medina Chacón propició la sustitución de imágenes. A finales del siglo XVII, la ciudad y el obispo ordenó al Cabildo sacar en procesión la talla de la Arrixaca como rogativa por la falta de lluvia. El Cabildo, para afirmar su titularidad de la imagen, se niega a sacar la Virgen custodiada en el convento agustino y sacó en procesión a la Virgen de la Fuensanta desde su capilla en el monte que también de la que también era titular<sup>585</sup>. Esta procesión en enero de 1694 tuvo gran éxito y llovió y nevó copiosamente pero sin perjuicio para el campo, lo que provocó que ese mismo año se demoliera la antigua capilla y se iniciara la construcción de un gran santuario para acoger a la Virgen.

El templo es finalizado en 1705 con la fachada obra del arquitecto Toribio Martínez de la Vega y responde a una típica iglesia de nave central con seis capillas laterales y crucero cubierto con cúpula, el modelo que entonces era el característico de los templos de la ciudad. La fachada, realizada con piedra similar a la fachada catedralicia, se articula mediante un arco de medio punto flanqueado por pilastras escalonadas de orden dórico y sobre dicho arco dos angelotes con trompeta, que sostienen el escudo del Cabildo de la Catedral de Murcia con una cornisa volada sobre la que está la hornacina central con la imagen de la Virgen de la Fuensanta de Jaime Bort. A los lados se sitúan las estatuas de San Fulgencio y San Patricio. La fachada se completa con dos torres simétricas a ambos lados.

---

<sup>585</sup> La titularidad de la capilla de la Virgen de la Fuensanta en el monte por parte del Cabildo catedralicio está constatada por el escudo catedralicio de un jarro y una azucena tal y como atestigua LA RIVA, J.A.: *Historia de Nuestra Señora de la Fuensanta*. Murcia, 1892, cap. IX.



Ilustración 81. Santuario de la Fuensanta de Murcia

*Cofradía de la Virgen del Rosario.*

El origen de las cofradías marianas se remonta en muchos casos a la Edad Media y en algunos se encuentra en relación con la Reconquista. Pero no será hasta bien entrado el siglo XV cuando el culto al Rosario se establezca definitivamente en

los reinos de Castilla y Aragón, hasta generalizarse completamente a finales del siglo siguiente, tras la victoriosa Batalla de Lepanto. Aunque su difusión y asentamiento se da en ese período, será en el siglo contrarreformista por excelencia, el siglo XVII, cuando se produce la etapa de mayor esplendor de estas cofradías dedicadas a la Virgen del Rosario, como bien lo confirma el caso de la de Murcia.

En cuanto al establecimiento del culto a la Nuestra Señora del Rosario en Murcia, habrá que retrotraerse a mediados del siglo XIII, cuando las tropas cristianas toman definitivamente la ciudad y con ellas llegan diferentes órdenes religiosas, entre las que se encontraba la de los dominicos, que se convertirán en los grandes defensores del culto a la Virgen del Rosario. Pero no va a ser hasta mediados del siglo XV cuando se cree la Cofradía del Rosario como tal<sup>586</sup>. A pesar de que el libro más antiguo del que se tienen noticias de dicha cofradía está fechado en 1537, de éste se desprende que se trata de una Archicofradía plenamente consolidada en la ciudad<sup>587</sup>. Por tanto, como ya aventuró el profesor Agüera Ros, se puede datar su origen en la segunda mitad del siglo anterior<sup>588</sup>.

La significación adquirida por la cofradía hizo que ésta acometiera la construcción de una iglesia-capilla adecuada para el culto a la Virgen del Rosario, eligiéndose para su emplazamiento un espacio perpendicular a la cabecera de la iglesia de Santo Domingo, dando a la plaza del mismo nombre.

Para ello se recurre a la arquitectura propia de su momento con una nave rectangular cubierta con bóveda de mediano cañón rebajada dividida en tres tramos y terminada en un presbiterio de trazado poligonal y cubierto con un cuarto de esfera. Esta nave queda flanqueada por capillas laterales y en una de las cuales se sitúa la puerta de acceso. La Capilla y la Iglesia de Santo Domingo estuvieron separadas por una verja y coro alto, eliminados al reedificar el nuevo templo dominico en el siglo XVIII. A ambos lados del presbiterio de la Capilla del Rosario, se encuentran dos tribunas, con balcón y reja.

---

<sup>586</sup> Sobre la devoción a Nuestra Señora del Rosario en Murcia y el origen de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario en Murcia ver AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo...*, ob. cit.

<sup>587</sup> Dicho libro se trataba de un Libro de Acuerdos de la Cofradía referido por IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: "La imagen titular de la Archicofradía del Rosario". *Rebuscos*, t. VI, f. 122, Diario La Verdad, Murcia, 1913, que tuvo acceso al ya desaparecido Archivo de la Cofradía a principios del siglo XX.

<sup>588</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo...*, ob.cit., p. 20.

La portada de acceso en la singular plaza de Santo Domingo responde a un modelo clásico de arco de triunfo flanqueado con dos semicolumnas estriadas que sostienen el entablamento y el frontón partido sobre el que se abre una hornacina con la escultura de la Virgen con el Niño, reforzando así la finalidad de exaltación mariana del templo.

La labor constructiva comenzó, según Ibáñez García, en 1543<sup>589</sup>. Entonces se formó un templo menor que el actual, que se acomodaba al terreno del que se disponía, y para financiar el mismo tuvo que recurrirse a las cuotas de los cofrades, pero sobre todo a las limosnas de los mismos en forma de dinero, joyas, seda o cualquier bien susceptible de ser vendido para acometer dicha empresa. Si bien es cierto que la obra, atribuida a Juan Rodríguez, comenzó con un gran énfasis constructivo, no en vano ya a finales de 1549 se plantea la construcción de la portada y la colocación de las puertas para el buen uso de la capilla, esta celeridad se vio detenida en las décadas sucesivas debido a problemas de índole económico<sup>590</sup>. Así por los años 50 y 60 son frecuentes las noticias referentes a conflictos con los trabajadores empleados en la obra ante la falta de liquidez de la cofradía, al igual que quedan de manifiesto los problemas que tenían que abordar los mayordomos para que las obras continuaran<sup>591</sup>. Cuando se llega a la década de los 70 no está claramente definido el estado de la obra, aunque se debe pensar que no habría progresado mucho, ya que el 7 de octubre de 1571 se da la victoria en la Batalla de Lepanto con la milagrosa intervención de la Virgen del Rosario<sup>592</sup>, pero no hay noticias de que este hecho grandioso se conmemorara en la capilla de dicha advocación. Aunque este hecho si debió provocar una reacción constructiva, ya que cuatro años después es consagrada la capilla de Nuestra Señora del Rosario<sup>593</sup>.

---

<sup>589</sup> Sobre la construcción de la Iglesia-capilla de Nuestra Señora del Rosario ver GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento...*, ob. cit., pp. 487-491. También IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: "La traslación...", ob. cit., p. 284, La Verdad, 6-X-1917 y AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo...*, ob.cit.

<sup>590</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: "La traslación...", ob. cit., p. 284.

<sup>591</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo...*, ob.cit., pp. 27-28.

<sup>592</sup> La intervención en la Batalla de Lepanto por parte de la Virgen del Rosario es uno de los hechos milagros más importantes de los atribuidos a esta advocación. Tras este acontecimiento, el Papa Gregorio XIII instituye la festividad del Rosario como obligatoria en todos los templos. Anteriormente sólo estaban obligados aquellos que tenían una capilla o imagen de dicha advocación (AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo...*, ob.cit., p. 28).

<sup>593</sup> Se sabe de la consagración de la Capilla por una inscripción que había en una tablilla en el interior de la portada recogida por FUENTES Y PONTE, J.: *España...*, ob. cit., p. 105, y dice así: "En el año de 1543 se reedificó esta iglesia de María Santísima del Rosario, a expensas de

Pero, a pesar de la consagración la iglesia-capilla, ésta todavía no estaba concluida totalmente, ya que en 1589 se van a cubrir las pequeñas capillas laterales para ser usadas como enterramientos por los cofrades más distinguidos y también se va a acabar el coro<sup>594</sup>. Dos años después queda concluida esta iglesia-capilla y con ello se procede al traslado de la imagen de Nuestra Señora del Rosario el 6 de octubre<sup>595</sup>, aunque en 1594 se procede a la apertura de una puerta exterior que da a la llamada Plaza del Mercado, actual Plaza de Santo Domingo<sup>596</sup>.

Tras la conclusión de la obra arquitectónica, y coincidiendo con la primera parte del siglo XVII, se acometerá la decoración interior de la capilla, incluyéndose un primer retablo con pinturas, trazado por Juan Bautista Estangueta en 1621. Unos cuarenta años después se completará el adorno con un importante ciclo de pinturas de los Gilarte, además del cuadro de la Batalla de Lepanto de Juan de Toledo<sup>597</sup>.

Con la llegada del siglo XVIII se afronta una renovación de la capilla tanto en sus aspectos arquitectónicos como decorativos. Por este motivo, el retablo realizado en el siglo anterior, se sustituye por otro, obra de José Caro, lo que provoca a su vez la ocultación de unos frescos anteriores y la decoración del cascarón del ábside y de las bóvedas<sup>598</sup>. Este retablo se hace en función del camarín proyectado en 1710.

Al compás de todas esas realizaciones artísticas se irá formando el ajuar de platería de la cofradía, ilustrando también los sucesivos episodios de la historia de la capilla.

---

*los Archicofrades, en el sitio de la antigua iglesia; y en 5 de abril de 1575 se consagró por el Ilmo. Sr. D. Pedro Corderos, Obispo Christopolitano, sufragáneo de Valencia, siendo Obispo de Cartagena el Ilmo. Sr. Don Arias Gonzalo”.*

<sup>594</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: “La traslación..., ob. cit., nota 26, p. 285.

<sup>595</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: “La traslación..., ob. cit., nota 26, p. 285.

<sup>596</sup> Si bien se habla de la apertura de una entrada al mercado en IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Notas I*, en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia, p. 49, es posible que la realización de la portada fuera iniciada por Pedro Monte en 1591 (GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento y...*, ob. cit., p. 488.

<sup>597</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores...*, ob. cit., pp. 323 y ss.

<sup>598</sup> AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo...*, ob.cit., p. 85. Para el retablo del siglo XVIII ver también DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El Retablo...*, ob. cit., pp. 225 y ss.



Ilustración 82. Altar Mayor de la Capilla del Rosario de Murcia

Una vez concluida la misma comienza a hacerse patente la necesidad de aprovisionarse de importantes piezas de plata, como algo fundamental para la devoción y el culto de la titular. En efecto, las primeras noticias sobre el ajuar de platería de la Virgen datan de 1600, cuando se hacen diversas donaciones para

realizar una corona la titular. No se sabe con exactitud cuando se lleva a cabo ésta, aunque consta en las cuentas correspondientes a los años de 1627 a 1630 que se acaba de pagar una corona de oro con la entrega de 672 reales, al tiempo que registran esas mismas cuentas unos cetros de plata valorados en 1440 reales. Por entonces también se proyecta la realización de unas andas de plata para las procesiones de la Virgen, para lo que dona don Jaime García, en nombre de su hermana doña Leonor, una cadenilla de oro con veinticuatro piedras grandes rojas y blancas<sup>599</sup>. Esto ocurría en 1628 y un año después la propia cofradía acuerda labrar las andas, que se llevan a cabo en Cartagena, según una información de 1632<sup>600</sup>. Su realización estaba finalizada en 1638, tal como delata el pago de 2538 reales en ese año al platero Miguel Blas<sup>601</sup>, que además hizo una vara de guión<sup>602</sup>. En estos años también recibe la cofradía unos candeleros, específicamente cuatro grandes y dos pequeños, por donación de Baltasar Espín<sup>603</sup>.

Así, la cofradía fue conformando un importante ajuar, que según las escrituras de entrega de bienes efectuada entre mayordomos en 1644 comprendía todo lo expuesto, salvo la corona de oro, además de dos lámparas, una grande y otra pequeña, todo lo cual revela el interés por magnificar en ese tiempo de la Contrarreforma a la propia imagen, su iglesia y su procesión, todo un esfuerzo por parte de la cofradía, ya que ese ajuar no era entonces su único empeño, ya que asimismo se vio embarcada en otras empresas artísticas, como el retablo de pinturas de 1621.

Este proceso de incremento continuará durante la segunda mitad del siglo XVII, coincidiendo además con una gran reforma del interior de la iglesia y su decoración, que según lo expuesto incluyó la serie de cuadros pintados de los Misterios del Rosario, de Gilarte. Precisamente, por entonces, exactamente en 1656 unos plateros cordobeses proporcionan cuatro grandes candeleros, que se adquieren a cambio de varas piezas viejas, como unos candeleros, una lamparilla y

---

<sup>599</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Notas I...*, ob. cit., p. 72.

<sup>600</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Notas I...*, ob. cit., p. 73.

<sup>601</sup> Este platero queda recogido en algunos documentos de la época relacionados con la compra y venta de objetos de plata como lo constata D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*. Madrid, 1950, p. 23.

<sup>602</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Notas I...*, ob. cit., p. 78.

<sup>603</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Notas I...*, ob. cit., p. 74.

un cetro, además de pagarse 1244 reales<sup>604</sup>. Otros cuatro candeleros se incorporan en 1667, siendo mayordomos de la cofradía Gaspar de Orozco y Pedro Villanueva. Un año antes se fecha una lámpara, bajo la mayordomía de Juan Lucas y Bartolomé Fernández. De esta manera se llega al inventario de 1672, en el que destacan los frontales de los altares de la Virgen del Rosario y los laterales de San Lorenzo y San Juan Evangelista. Aquel también tenía una cruz de plata, que lógicamente se sumaría a todos los candeleros antes mencionados<sup>605</sup>.

De especial relevancia para las piezas de plata y el ornato de la capilla el encargo de una custodia que se le realiza el insigne escultor Nicolás de Bussy en 1669 y para cuyo proyecto contó con la colaboración de los plateros Marcos Mariscoti y José Benardi. Dicha obra provocó una agria polémica entre el escultor y la Cofradía que desembocó en un pleito resuelto en la Real Chancillería de Granada en 1690<sup>606</sup>.

El siguiente inventario de 1709 resulta fundamental, ya que recoge todo lo que logró acumularse en el siglo XVII y sobre todo el importante incremento de la última parte de esta centuria, que lógicamente se corresponde con los esplendores barrocos<sup>607</sup>. En este sentido, precisamente, hay que citar las tres grandes lámparas que en él se registran como colgando delante del altar de la Virgen. Una de ellas es la mencionada de 1666, a la se le agregará otra en 1675, hecha por el platero Pedro Navarro, que por ella recibió 4.872 reales. Esta lámpara, con la inscripción “*se izo*

---

<sup>604</sup> Las piezas de plata que se le entregan a los plateros cordobeses ya aparecían recogidas en la entrega de bienes efectuada entre mayordomos en 1644. De hecho, los candeleros son aquellos cuatro candeleros grandes donados por Baltasar Espín y el cetro es uno de los dos pagados entre 1627-1630.

<sup>605</sup> El inventario consta de: Unas andas para N. S. del Rosario con 29 campanillas, unos frontales para el altar de N. S. del Rosario y laterales para San Lorenzo y San Juan Evangelista, unos candeleros, seis candeleros de ordinario, una lámpara grande, una cruz de altar, unos cetros de martillo, unos pebeteros, una caja y vinajeras, un cáliz con patena y unas arañas (IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Notas I...*, ob. cit., p. 86).

<sup>606</sup> INIESTA MAGÁN, J. y BELDA NAVARRO, C.: *Nicolás de Bussy y la Archicofradía del Rosario. Las claves de un pleito*. Murcia, 2006.

<sup>607</sup> El inventario de plata forma parte de uno más amplio donde se recogen todos los objetos pertenecientes a la cofradía y que se encontraban en la sacristía de la capilla del Rosario. Dicho documento fue encargado por el sacristán y es realizado ante notario, actuando como tasador de platería el maestro Juan Rubio, que fue desempeñó el cargo de fiel marcador de plata de 1707 a 1715 como recoge TORRES-FONTES SUAREZ, C.: “El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII”. *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 455-456. Este *Inventario de objetos de la Sacristía de la ermita del Ntra. Sra. del Rosario de Murcia* fue transcrito y publicado por AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo...*, ob.cit., pp. 193 y ss.

siendo mayordomos *d<sup>o</sup> franc.<sup>o</sup> Tudela y Pedro Escamez año de mill seiscientos y setenta y siete*", ocupaba el lugar central y más destacado. La propia cofradía también encargará dos atriles, realizados en 1700, cuyo peso alcanzaba las 17 libras y 11 onzas y media.

La labor desempeñada por la archicofradía en la adquisición de piezas se verá complementada en estos finales del siglo XVII con una importante serie de donaciones, que curiosamente llaman la atención por centrarse en especial en este periodo, lo que da idea de la devoción adquirida entonces por la Virgen. Así, se sabe que en 1667 se regalan a la Virgen y también para el servicio del culto unas vinajeras grandes por parte de D<sup>a</sup> Catalina de los Vélez. Tres años después, D. Juan Tomás Montijo, natural de Lorca, aumenta el ajuar de plata destinado al altar mayor con una cruz grande de pie. Sin embargo, hay un benefactor que sobresale de los demás, don Pedro Carrasco Marín, natural de Murcia y caballero de la orden de Santiago, que va a regalar a la Virgen del Rosario unas vinajeras pequeñas de 24 onzas y media, un ostiario con hijuela de 7 onzas de peso y un cáliz con patena de dos libras y tres onzas. Esta última pieza fue labrada en el Nuevo Mundo, concretamente en México, donde dicho señor residía, lo que indica que la devoción hacia la Virgen del Rosario fue tan fuerte entre los murcianos que incluso cuando se encontraban alejados de su tierra natal siguen teniendo presente esta devoción mariana.

Pero la devoción de este gran mecenas de la cofradía del Rosario no termina con las piezas mencionadas sino que ya dentro del siglo XVIII, en 1710, va a enviar desde México nuevamente dos coronas de oro, una para la imagen de la Virgen y otra para el Niño Jesús, ambas realizadas en la ciudad azteca. De dichas piezas se conserva documentación referente a su traslado desde América hasta la ciudad de Murcia, ya que para ello primeramente Pedro Carrasco le confía las piezas a Francisco Algarra que las lleva hasta Cádiz, donde son recogidas por el dominico Fray Miguel del Castillo para traerlas hasta la capilla murciana<sup>608</sup>.

A principios de este siglo XVIII, en el inventario de bienes del testamento de D. Domingo Ferro aparecen dos cartelas de plata que pertenecen a la cofradía de

---

<sup>608</sup> En sendos poderes notariales queda registrado la entrega de las piezas primeramente de Pedro Carrasco a Francisco Algarra (AHPM, Prot. 4020, ff. 63-64v.) y de este al dominico Miguel del Castillo (AHPM, Prot. 4020, ff. 95-95v.).

Nuestra Señora del Rosario<sup>609</sup>. Asimismo se podrían añadir una lámpara mediana regalada por Dionisio Jinoino y dos bujías de una libra de peso entregadas por Antonio Salvador de los Cobos para Nuestra Señora de los Desamparados. Ambas donaciones aparecen en el inventario de 1709 aunque no se especifica el año de su entrega.

Ajuar tan bien abastecido durante el siglo XVII, no precisará de nuevas incorporaciones durante el Setecientos, al menos los documentos conocidos no dan un particular indicio de actividad en este sentido. Salvo el cetro de oro, que se documenta en 1737, no hay nada más que señalar. Sin duda, la obra del camarín de la Virgen y del nuevo retablo dieciochesco acapararán fundamentalmente la atención de la cofradía y, por lo que parece, sólo ocasionalmente se hizo algo, como otro cetro de plata dorada que se conserva y sigue utilizándose en la imagen. El panorama, no obstante, cambiará a finales de la centuria, cuando se produce una nueva renovación del ajuar de platería, en correspondencia con el ambiente de esplendor que el arte de la plata conoce entonces en la propia ciudad de Murcia. De hecho, los principales maestros plateros que contribuyeron a ese auge de la platería murciana en los finales del siglo XVIII son los que figuran como responsables del abastecimiento de piezas, en particular Carlos Zaradatti y Antonio Ruiz Funes. Esta nueva fase se inicia en 1783 con el cambio de arañas del camarín, obra que lleva a cabo el platero José Cutillas<sup>610</sup>. En 1789 el citado Ruiz Funes se encarga de hacer un cetro de oro y un ramo de azucenas de plata para la Virgen, al tiempo que Antonio Morote<sup>611</sup> hace también para la imagen diversas alhajas de oro, plata y aljófara así como un anillo con diamantes<sup>612</sup>. Carlos Zaradatti, por su parte, se ocupará en 1793 de dos coronas y un rostrillo. En definitiva, estos encargos de finales del Setecientos se destinaron prioritariamente a la renovación de los aderezos de la imagen titular, que también es retocada ella misma por entonces, explicándose así toda esa demanda de objetos de exorno, sin duda en función de esa reforma. Algo, además, muy característico de la Murcia de ese tiempo, pues se conocen otros ejemplos semejantes de Vírgenes, que también

---

<sup>609</sup> AHPM, Prot. 3666, f. 79.

<sup>610</sup> El platero José Cutillas realizó obras para diferentes parroquias murcianas tal y como aparece en CANDEL CRESPO, F.: *Plateros...*, ob. cit., pp. 86-87.

<sup>611</sup> Antonio Morote trabajó en Murcia durante la segunda mitad del siglo XVIII y fue marcador de la ciudad (CANDEL CRESPO, F.: *Plateros en la...*, ob. cit., pp. 216-217).

<sup>612</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Notas I...*, ob. cit., p. 122.

enriquecen su ajuar y adorno, entre otros el de la propia patrona la Virgen de la Fuensanta, que se engalana en 1781 con las coronas del platero valenciano Ramón Bergón<sup>613</sup> o el de la Virgen de la Candelaria, para la que el citado Zaradatti labra una preciosa corona imperial<sup>614</sup>. Por este tiempo se renovaron igualmente las lámparas del altar mayor, sustituyéndose en 1803 las tres antiguas del siglo XVII por dos nuevas, que costaron 11.073 reales y pesaron 553 onzas.

Este último abastecimiento marca, en realidad, el gran final de la historia del ajuar de la Virgen del Rosario, ya que después de ese tiempo nada moderadamente importante se hace. Existen noticias de que en 1855 se adquiere un incensario, valorado en 1.509 reales, y por entonces también el platero Marcos Gil<sup>615</sup> reforma las coronas de la Virgen y el Niño, ocupándose el propio platero en el arreglo de un cáliz pocos años después. En suma, unas labores de mantenimiento que distan de las grandes obras del pasado. Ciertamente, las obras que se conservan del siglo XIX no representan nada especial, como la media luna con cartela central o un rostrillo, piezas que quizá de ese Marcos Gil o de otro platero murciano de la segunda mitad de la centuria.

En cuanto al ajuar de la Cofradía del Rosario, la colección de piezas de plata perteneciente a la cofradía se fue conformando durante siglos, atendiendo las distintas necesidades aparejadas al culto y a la devoción de la imagen titular. En este sentido, el ajuar de platería de la cofradía de la Virgen del Rosario de Murcia resulta ejemplar, ilustrando perfectamente el repertorio de obras que precisaba una cofradía mariana de gran devoción y prestigio, a saber el propio ornato de la imagen y su joyel, los enseres de la procesión, los elementos decorativos de la capilla, y, por último, el servicio de objetos litúrgicos para la celebración del culto.

La imagen titular ya se fue abasteciendo desde principios del siglo XVII de un ajuar digno de una de las devociones más importante de la Murcia del momento. En la primera parte de esta centuria se realizará una corona de oro de tipo imperial, demostrando que este tipo de pieza será fundamental en su aderezo,

---

<sup>613</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Algunas precisiones sobre la obra de los maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia". Murcia, *Estudios de Platería. San Eloy 2001*, 2001, p. 205.

<sup>614</sup> Para la corona de la Virgen de la Candelaria ver AA.VV.: *Huellas...*, ob. cit., p. 337.

<sup>615</sup> Marcos Gil, hijo del platero almanseño Pascual Gil, fue discípulo de José Esbri en Murcia y trabajó para la reconstrucción, tras el robo, del ajuar de la Virgen de la Fuensanta, patrona de la ciudad (CANDEL CRESPO, F.: "Plateros...", ob. cit., pp. 121-122).

tanto que se sucederán varias desde entonces, sobre todo en el siglo XVIII, cuando ya sea mediante donaciones de particulares o adquisiciones de la propia cofradía vayan aumentando las coronas en número, variedad y calidad de las piezas. Durante este periodo es dotada con dos coronas de la donación del ya mencionado Pedro Carrasco, a las que hay que sumarles más tardíamente otras del platero Zaradatti, además de la de Ruiz Funes que se conserva. Tan características del aderezo de la imagen como las coronas son otras piezas acopladas a ella y a su atuendo, como los rostrillos, cetros y ramos de flores. Aunque algunas de estas piezas se documentan en el siglo XVII, la mayoría de las conocidas datan del XVIII, lo mismo que ocurre con las coronas, lo que da idea de su importancia en ese tiempo, en el que tanto se cuida la rica apariencia de la imagen dentro del contexto de lo barroco y lo rococó. También se hace la característica media luna dispuesta a los pies de la Virgen, que ya se encuentra registrada en el inventario de 1709. A todo ello hay que sumarle las alhajas que engalanaban y enriquecían la propia imagen, que llegaron a configurar un verdadero tesoro, según se adivina en el inventario de joyas de 1709<sup>616</sup>.

Pero la imagen no sólo contó con un ajuar de plata que mostrar en su capilla, sino que cuando salía en procesión se revestía con todo el boato necesario y para ello se hacían imprescindibles otro tipo de piezas de platería, como pueden ser las andas. La cofradía tuvo en principio unas primeras andas de madera cuando, pero tan pronto como se pudo son sustituidas por unas de plata realizadas en Cartagena en el primer tercio del siglo XVII y completadas por una vara de guía. Una vez que se contaba con un trono digno de la Virgen va a acometerse la realización de la otra pieza significativa en la procesión, como es el caso del estandarte que estará coronado con una cruz de plata. Las piezas de platería que completan el ajuar dedicado a la procesión serán los cetros de los mayordomos, de los cuales hay varios ejemplos realizados en plata o en oro.

Si bien la imagen debe lucir todo su esplendor durante la procesión, la capilla del Rosario será su lugar de devoción durante la mayor parte del año y, por tanto, el adorno de la misma es imprescindible. De este modo, la platería viene a completar la pintura y los textiles que engalanaban paredes y techos de la mencionada capilla. Este exorno estaba compuesto, sobre todo, por piezas de

---

<sup>616</sup> AHPM, Prot. 2678, 30-XII-1709.

iluminación, como son los candeleros, las lámparas y las arañas. Los ejemplos de candeleros van a ser muy frecuentes durante la historia de la cofradía. Ya sea por donación, por nueva adquisición o por intercambio, la colección de candeleros va a ir aumentando y renovando continuamente. Esto sucedió también con las lámparas y las arañas encargadas de iluminar el altar mayor y el camarín, las cuales representaron un capítulo fundamental de la platería de la cofradía, que siempre las tuvo como algo importante, según lo ya señalado.

La posesión de una capilla por parte de la cofradía lleva aparejado dos funciones principales con relación a la imagen de la titular; por una parte, la devoción a la misma mediante su exposición en el altar mayor o en la procesión y, por otra, la celebración de distintos actos litúrgicos relacionados con la cofradía, como pueden ser misas, funerales de cofrades, rezo del rosario, novenas,... Por tanto, para llevar a cabo estas celebraciones se hace necesario un ajuar litúrgico propio de la cofradía.

Este ajuar litúrgico se fue conformando a lo largo del tiempo y por los medios ya referidos con otras piezas, es decir mediante donaciones o adquisiciones propias. Así, los documentos e inventarios proporcionan noticias de los cálices con sus respectivas patenas, vinajeras con platillo, campanillas, una cruz de altar, varios atriles, un incensario, o sea del servicio necesario para las funciones del culto.

La utilización de objetos de plata por parte de la cofradía se hace extensible también a otras actuaciones propios de la misma, por lo que su ajuar es completado con las piezas precisas para las típicas demandas, realizadas tanto fuera como dentro de la capilla, para lo que se sabe que era utilizada una fuente pollera.

Como se ha constatado anteriormente, el ajuar perteneciente a la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario fue riquísimo y muy variado en sus tiempos de esplendor pero por desgracia hoy día apenas se conserva una parte de dicho patrimonio de platería. La pérdida de dicho patrimonio no sólo se produjo en determinadas circunstancias históricas sino también por la entrega o fundición de piezas viejas para la adquisición de otras nuevas. Una y otra vez hay constancia de ello, como es el caso de las lámparas de 1803 en las que se aprovechan la plata de

las lámparas del siglo XVII. Unos años antes ocurrió otro tanto con las coronas y el rostrillo de Zaradatti.

En la actualidad, subsisten fundamentalmente algunas piezas del exorno de la imagen, contándose entre dichos aderezos un cetro de plata dorada, datable en la primera parte del siglo XVIII, ya citado antes. Pero, sobre todo, destacan dos importantes coronas. Una de ellas pertenece al siglo XVII y se trata de una obra de calidad, de plata dorada con preciosos esmaltes ovales en blanco y verde. Tiene sobre aro una crestería calada muy decorativa, a base de envolutados follajes, de esquemática configuración. La pieza debió hacerse en el último cuarto del Seiscientos, ya que no figura en el inventario en 1672, apareciendo por primera vez registrada en 1709, especificándose sus esmaltes y pedrería. En 1855 el platero Marcos Gil hace los imperiales que hoy luce la corona, labor por la que cobró 1620 reales<sup>617</sup>. La segunda corona es una obra de gran gusto, fechable en los años finales del siglo XVIII. Lleva la marca RUYZ, que indica que su autor es el referido Antonio Ruiz Funes, que en 1789 se encarga de labrar un cetro y ramo de azucenas para la imagen<sup>618</sup>. El platero realizó una hermosa pieza de incipiente neoclasicismo, delatado en la configuración recta de la crestería, aunque la decoración repujada y cincelada de bellas flores y guirnaldas todavía participa de lo rococó.

#### *Cofradía de la Inmaculada Concepción.*

La segunda de las cofradías marianas a tratar es la dedicada a la Inmaculada Concepción de la Virgen<sup>619</sup>. La justificación sobre la creación de la misma es clara y ya con anterioridad se ha referido la importancia de la devoción a la Virgen tras la Contrarreforma y de la Inmaculada como una de las advocaciones más relevantes durante este periodo, la importancia de dicha devoción en la diócesis de Cartagena y la importante embajada del obispo Trejo en Roma para mediar en la obtención de la categoría de dogma, la creación de la capilla titular en el trascoro de la Catedral de Murcia y demás acciones y hechos que unen a la capital del Segura con la Inmaculada. A todo ello, hay que sumar la creación del Colegio de la Inmaculada y de la Cofradía dedicada a la misma advocación con un nexo de unión común, el

---

<sup>617</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Notas II...*, ob. cit., p. 12.

<sup>618</sup> IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.: *Notas I...*, ob. cit., p. 122.

<sup>619</sup> Sobre el origen de la Cofradía de la Inmaculada ver RIQUELME OLIVA, P.: *Iglesia...*, ob. cit.

Convento de San Francisco. Que todo ello se dé en un convento franciscano no extraña, ya que la orden francisca se erigió desde el principio como uno de los paladines en defensa del dogma de la Inmaculada.

En cuanto al origen de la Cofradía, algunas noticias lo datan en 1515<sup>620</sup>, aunque es complicado dar un año concreto de creación, puesto que no se conservan las Constituciones de dicha cofradía aprobadas por el obispo como disponía Trento. Aunque hay que pensar que su creación debió ser más tardía y estar unida con la creación del Colegio de la Purísima, que si bien no tuvo un edificio propio hasta principios del XVIII, su actividad comienza un siglo antes, asimilada al Convento de San Francisco. Así, Francisco Ruiz de Alarcón moría el 4 de julio de 1625 y en su testamento, que había otorgado el 22 de octubre de 1619, mandaba fundar en la casa donde vivía, en la parroquia de Santa Catalina, un Colegio dedicado a la Purísima Concepción y regentado por la Orden Franciscana, estando el sustento del mismo a cargo de los bienes del vínculo y mayorazgo por él fundado, según Real Cédula librada por Felipe III en San Lorenzo el 25 de agosto de 1618. Nombraba como primer patrono del Colegio a su primo Juan Antonio de Berastegui, señor del Palmar o Lugar de Don Juan<sup>621</sup>. Dicha construcción no se llevó a cabo en ese momento y pasados más de cuarenta años, concretamente en 1666, ante los destrozos provocados por las riadas de la década anterior, las dificultades para continuar la formación de los colegiales en las dependencias conventuales y la imposibilidad de construir el colegio en una ubicación distinta a la referida casa donada por manda testamentaria, se solicita permiso al Concejo para la construcción del mencionado colegio en la propiedad cedida en la parroquia de Santa Catalina<sup>622</sup>. Los rectores municipales se negaron a dicha construcción del colegio teológico dentro de los muros de la ciudad. En 1697, por fin, se consiguió la autorización para iniciar las obras junto al convento de San Francisco y que su *“fachada continúe con la esquina del camarín de Nuestra Señora de la Concepción que mira a la plaza de San Francisco”*<sup>623</sup>. Dicha fachada será realizada por Pedro Escalante que, en 1702, *“ara una portada de piedra labrada en*

---

<sup>620</sup> MONTOJO MONTOJO, V.: “La Cofradía...”, ob. cit., pp. 146.

<sup>621</sup> AGM, IAX, 1382/24, Expediente instruido para tomar posesión de los bienes que Francisco Ruiz de Alarcón dejó para fundar el Colegio de la Purísima. 1654.

<sup>622</sup> NIETO FERNÁNDEZ, A.: *Los Franciscanos en Murcia. San Francisco, Colegio de la Purísima y Santa Catalina del Monte (siglos XIV-XX)*. Murcia, 1996, pp. 223-224.

<sup>623</sup> NIETO FERNÁNDEZ, A.: *Los Franciscanos...*, ob. cit., pp. 229-230.

*la iglesia que se ha de hazer en el collexio que mando fundar el doctor don Francisco Ruiz de Alarcon, vezino que fue de esta ciudad, su invocación de la Purisima Concepcion de Ntra. Sra., dentro de tres meses contados desde hoy, dia de la fecha, de la altura, anchos y gruesos que se expresan en el dibujo echo por el dicho Pedro Escalante, con sus tres escudos de armas y nicho para la imagen de Ntra. Sra., y con las condiciones siguientes [...]*"<sup>624</sup>.

La actividad de la Cofradía se puede documentar desde el segundo tercio del siglo XVII. Entonces ya disponía de una capilla en el mencionado convento de San Francisco puesto que, en 1639, hay un pleito documentado entre la Cofradía de la Purísima y el pintor Lorenzo Suárez por impago de los trabajos realizados en su capilla del convento<sup>625</sup>. En fin, esto es una prueba contundente de que ya era una asociación plenamente establecida, con una capilla propia donde guardar la imagen de la titular o sus imágenes, y que pretendían darle la decencia y ornato necesario a su sede.

La relación entre la Cofradía y el Convento persistió, así como su relación con el Colegio. Muestra de ello es, que en el mismo año que se autoriza la construcción de la fachada de dicho colegio, en el mismo mandato, el Concejo da permiso para edificar un cuarto en *"el sitio que ay cortando una línea derecha hacia el carril desde en medio de la puerta del huerto de San Francisco de nueve varas, y desde ella asta el pretil de la puerta de la sacristía de dicha cofradía en que se incluye la caja del val en que se ha de hazer por su parte la voveda que se nezesitare, assi para el curso del agua como para que se pueda limpiar"*<sup>626</sup>.

Creo que sería bueno intentar dar una descripción de cómo era la capilla, poner una descripción si la hay del siglo XVIII o de Fuentes y Ponte. Indagar más en lo del pleito, donde también parece que está Orrente. También la relevancia social, sus miembros, etc.

---

<sup>624</sup> AHPM, Prot. 3741, Año 1702, f. 260.

<sup>625</sup> AGM, DIP, 6789/3, 1639, s/f.

<sup>626</sup> NIETO FERNÁNDEZ, A.: *Los Franciscanos...*, ob. cit., p. 230.

## **CONCLUSIONES**

En definitiva, tras el estudio y sistematización de las acciones artísticas que se llevaron a cabo en Murcia durante el periodo que comprende este estudio y del contexto en que se produjeron, tanto a nivel universal de la Iglesia como al propio local, se pueden desprender las siguientes conclusiones:

1. La Iglesia Católica se enfrentó a un gran desafío durante el siglo XVI, ya que estaba siendo atacada desde el exterior por los protestantes como reclamando desde el interior mediante las voces de religiosos que demandaban la necesaria adecuación y reforma, como Erasmo de Rotterdam, que al contrario que Lutero, no abandonó nunca la Iglesia a pesar de defender la necesidades de cambio dentro de la institución. Todos estos ataques protestantes y las voces reformadoras católica, sumadas a las presiones de monarcas católicos tan influyentes como el rey español Felipe II, llevaron a la celebración del Concilio de Trento entre 1545 y 1563. Durante dicho reunión se ponen los pilares básicos de lo que será la Iglesia Católica durante la Edad Moderna, entre otras cosas con una revisión exhaustiva de los sacramentos. Se van a enfatizar el culto a la Eucaristía y lo que ello significa, a la par que la devoción a la Virgen y los personajes cercanos a la misma y a los Santos, junto a sus reliquias, como modelos morales y de conducta. Con ello se opera además una reforma en la liturgia medieval para adaptarla a las nuevas necesidades, lo que determina la subordinación de las distintas disciplinas artísticas a dichas necesidades. Por tanto, tras el concilio trentino, el último tercio del siglo XVI y la centuria siguiente fue un tiempo para la adecuación y puesta en práctica de este nuevo modelo de Iglesia.

Para ello, la Iglesia Católica se va a apoyar en la máxima autoridad de las diócesis, los obispos. Serán los prelados los grandes impulsores de estas medidas y los encargados de velar por su cumplimiento. Los obispos postrentinos adquieren una mayor poder, pero al mismo tiempo tendrán mayores obligaciones. Primeramente, se establece la obligatoriedad de residencia de dichos prelados en sus respectivas diócesis intentando mitigar así los casos de obispos que no llegaban a ocupar físicamente su sede durante su episcopado al estar más preocupados de ocupar cargos políticos en las diferentes cortes o de promocionar

su carrera eclesiástica lejos de su puesto. Para favorecer dicha obligatoriedad de residencia, se establecen una serie de acciones periódicas que tienen que llevar a cabo como son las visitas y los sínodos, que si bien no se celebrarán con la asiduidad requerida por Trento si que tendrán lugar con la suficiente frecuencia para fijar la estancia del prelado y mejorar el control de la diócesis por parte del mismo.

Gracias a todo ello, el obispo se erige como el gran impulsor de las reformas y el defensor de la correcta aplicación de las mismas gracias a una serie de organismos e instrumentos ya mencionados que organizarán dicha actividad y revisarán tanto sus progresos como su cumplimiento. Ni más ni menos el obispo cumple un papel fundamental como mentor de la Contrarreforma en su diócesis, como bien se aprecia en el ejemplo de Murcia, donde una serie de prelados marcan decididamente su implantación, destacando al respecto Sancho Dávila y, sobre todo, fray Antonio de Trejo, cuyas actuaciones resultarán decisivas en todos los órdenes.

Los sínodos provinciales, que deben reunirse cada tres años, y los sínodos diocesanos, que deben hacerlo cada año, serán los grandes órganos rectores de las diócesis con los obispos a su cabeza y desde los mismos se marcarán las directrices a seguir para la implantación de la nueva liturgia y la adecuación de los templos y sus ajuares.

Aunque, el sínodo diocesano, dentro del derecho eclesiástico, es el escalafón más bajo, no es impedimento para que, junto con los concilios provinciales, sea uno de los máximos exponentes del derecho particular del que gozaba la Iglesia, y en consecuencia, queda exento de la jurisdicción civil. Por tanto, y aprovechando las advertencias realizadas en el Concilio de Trento, será utilizado por los prelados para afianzar su autoridad tanto eclesiástica dentro de los miembros de su diócesis como política frente a las autoridades públicas. Esto provocó una gran marea sinodal por las diferentes diócesis del mundo cristiano y son multitud los ejemplos de sínodos que se realizarán. La Península Ibérica no fue una excepción y muestra de ello son varios los textos todavía hoy conservados donde se recogen los diferentes sínodos que se llevaron a cabo en las diócesis españolas desde finales del siglo XVI y las centurias siguientes.

Y, como no podía de otro modo, en la diócesis de Cartagena también se van a celebrar sínodos postrentinos, si bien ese auge sinodal no embargó tan asiduamente la sede murciana. Aunque es cierto que en los primeros momentos se fue cumpliendo la recomendación conciliar de reunir un sínodo de forma anual, con el paso de los años fue disminuyendo el entusiasmo trentino, en gran parte por lo difícil y costoso de la organización de dichas reuniones. La celebración se va a pasar de ser ordinaria a un evento extraordinario ya a finales del siglo XVII.

Una vez llevadas a cabo estas reformas, el obispo se veía obligado a constatar que se cumplían, cuál era el estado real de su diócesis y que las instrucciones que se debían realizar se completaban según su mandato. Para ello, las *visitas diocesanas* se hacen imprescindibles, ya sean encabezados por el propio prelado o delegando en un visitador.

Asimismo, el obispo va a recibir en el concilio trentino mayor autoridad para asegurar la correcta realización de la visita y los dota de elementos sancionadores para ayudarlos en su función en el capítulo X. Esta medida fue acatada rápidamente por los obispos y, como estableció el Concilio, las visitas se hicieron más frecuentes que en siglos anteriores; de hecho en un principio se llevaban a cabo con la periodicidad que se recomendaba en la directrices trentinas, aunque poco a poco dicha temporalidad también se fue dilatando debido a la imposibilidad de visitar la completamente diócesis en el periodo de los cuatro años, por la escasa permanencia en el sede y, también, a cierto decrecimiento del impulso postconciliar con el paso de los años. La diócesis de Cartagena confirma esta situación las quince visitas realizadas durante el periodo comprendido entre 1583 y 1705 de las treinta que debían haberse llevado a cabo. De dichas visitas no quedan muchos testimonios excepto de la realizada por Sancho Dávila en 1592 donde se da una visión pormenorizada del estado de la diócesis con especial atención a la ciudad de Murcia y, sobre todo, a la Catedral.

Sin embargo, el Concilio de Trento no sólo se preocupó por investir de mayor autoridad a sus obispos, también determinó que la formación de los párrocos y de los sacerdotes en general debía ser mayor y para ello se hacía imprescindible la creación de seminarios de teología en las diferentes diócesis. En el caso de la diócesis de Murcia, todavía en el siglo XVI no disponía de un edificio destinado a ese colegio obligatorio para la formación de los religiosos y las

lecciones eran impartidas por dos preceptores de gramática en sus propios domicilios y sin unidad de criterios. Pero aprovechando el impulso conferido por Trento y su decreto "*De Seminariis Clericorum*" donde se establecía que el objetivo principal de los seminarios es el de educar, antes que instruir, a los futuros clérigos para proporcionar a la Iglesia unos servidores preparados y capacitados para dirigir las parroquias, encabezar las predicaciones populares, dirigir las catequesis y atender las confesiones, el obispo Sancho Dávila y Toledo funda en 1592 el seminario de San Fulgencio, aunque no será hasta una década después cuando se produzca la inauguración del nuevo edificio.

Asimismo, las órdenes religiosas también se verán afectadas por el Concilio de Trento y se producen las reformas de las mismas impulsadas y organizadas por las propias órdenes, siguiendo las directrices marcadas. Durante dicho concilio se dio un interesante debate sobre la organización de las órdenes religiosas, donde también se dirimieron cuestiones que van más allá del ámbito religioso y afectan al ámbito político, sobre todo a España y a los objetivos marcados por Felipe II.

Así, durante la reunión conciliar, los padres estudiaron las propuestas realizadas por el monarca español, así como otros muchos proyectos que proponen la supresión o fusión de diversas órdenes. También se discutió la posibilidad de ceder jurisdicción sobre los religiosos a los obispos cuando exista negligencia por parte de sus superiores. Todo ello dio lugar a una importante reforma de dichas órdenes. Y en este contexto se produce una revitalización de las mismas, con la cual contribuirán decididamente a la implantación de la Contrarreforma, como pilares fundamentales de ella. Este paso específico de las órdenes se pone bien de manifiesto en la ciudad de Murcia, donde abundan monasterios y conventos, entre masculinos y femeninos, de antigua y reciente fundación, contribuyendo así a dotar a la ciudad de un claro carácter conventual, determinante en su vida religiosa.

2. Los programas de la Contrarreforma y la aplicación de sus directrices tuvieron un claro impacto en el desarrollo de las artes, que de este modo se convirtieron en extraordinario vehículo de expresión de las concepciones contrarreformistas, colaborando muy eficazmente en su implantación y afianzamiento. Así lo manifiesta el ejemplo de la ciudad de Murcia con su catedral a

la cabeza, que se convertirá en modelo fundamental de referencia tanto para la propia ciudad como para el resto de diócesis.

La catedral gótica de Murcia fue objeto de diferentes intervenciones que llevaron a la configuración de una auténtica seo contrarreformista, gracias al impulso de distintos prelados, que muy particularmente centraron sus esfuerzos en la Capilla Mayor, como principal espacio litúrgico del templo y, por tanto, el más emblemático del mismo, confirmando así un proceder que fue característico de muchas catedrales españolas en ese tiempo. A la advocación principal de Santa María de Gracia, titular de la Catedral, se reafirmó el protagonismo de la Eucaristía, conforme al característico énfasis de la Contrarreforma. A ello responde el encargo de un nuevo sagrario por parte del obispo Martínez Zarzosa, pero sobre todo había que destacar la empresa protagonizada por fray Antonio de Trejo, quien verdaderamente acabó por configurar dicho espacio al abrir dos puertas laterales, destinadas a facilitar el acceso y la celebración litúrgica, a la par que propicia una adoración más universal de la Eucaristía, al poder aparecer visible desde más sitios de la Catedral. El propio Trejo incorporó en dicho recinto las imágenes de los Santos de Cartagena, santos emblemáticos de la diócesis, que así resaltan la santidad de la misma. Con ello vino a proseguir la labor de Sancho Dávila que previamente había ubicado en este lugar las reliquias de dos de esos santos, San Fulgencio y Santa Florentina. Por tanto, con todas estas actuaciones la Capilla Mayor se convierte en espejo privilegiado de las devociones contrarreformistas con la especial exaltación de la Eucaristía, la Virgen titular y los Santos locales y también en el colofón del eje espiritual de la catedral, tras su inicio en la propia entrada del templo, exactamente en el trascoro. En realidad, en este espacio se encuentra la empresa más personal del obispo Trejo en tanto que hizo del mismo una capilla, casi con rango de capilla mayor y como complemento de ella, dedicando tal sitio a la Inmaculada Concepción. Tal eje espiritual se culminó posteriormente con el relicario ubicado en el trasaltar mayor, en la girola, rematándose así un circuito que abarcó todo el eje longitudinal del templo, que a su vez se acompañó con las actuaciones en las distintas capillas catedralicias, que vinieron a reforzar el culto a la Eucaristía, la Virgen y los Santos.

Esta transformación del escenario catedralicio tuvo en paralelo una importante renovación del ajuar litúrgico, entre platería y textiles, que tuvo su

manifestación más señora en la custodia procesional del Corpus Christi, que una vez más expresa el énfasis eucarístico de esta reconversión contrarreformista de la Catedral, a la par que el auge de dicha fiesta, que en verdad alcanzó a ser la fiesta por antonomasia de la ciudad con todas sus implicaciones religiosas, sociales y artísticas.

3. Aunque la catedral significa el principal ejemplo de la típica aplicación de los programas contrarreformistas, su relevancia no debe hacer olvidar el importante papel de las parroquias, tanto por su revitalizado carácter pastoral y sacramental como por su protagonismo en los distintos barrios de la ciudad y también por su vínculo a importantes patronatos y consecuentemente a grandes familias de dichos barrios. Por todo ello, se buscó un modelo de templo que en su monumentalidad y grandeza reflejara esa significación religiosa y ciudadana, a la par que sirviera lo mejor posible a la celebración litúrgica y al culto devocional. Evidentemente, el modelo preferido fue el de cruz latina con nave acompañada de capillas, destacado crucero y capilla mayor, tal como se impuso en la parroquia de San Miguel de Mula, que de modo muy particular revela los ideales contrarreformistas por ser una obra impulsada por el obispo Trejo. En la ciudad de Murcia tal tipo de iglesia tiene una representación fundamental en la parroquia de San Miguel, cuya importancia se ve acrecentada al construirse en puente de enlace con el gran desarrollo de la arquitectura religiosa en el siglo XVII, que sistemáticamente adoptará tal clase de templo. Esta vieja parroquia acabó con esta configuración ante la necesidad de ser reconstruida desde una nueva planta, aunque en las demás iglesias parroquiales de la ciudad no sucedió lo mismo, ya que todavía siguieron conservando sus viejas fábricas, aunque evidentemente éstas procuraron acomodarse a las nuevas directrices de Trento con reformas o ampliaciones. Se buscó una nueva imagen de las mismas con la construcción de nuevas portadas que manifestara al exterior su relevancia religiosa y devocional, pero sobre todo los cambios afectaron a la capilla mayor, incluso en algún caso se construyeron de nuevo, aunque por lo común se enriquecieron con retablos que realzaran a sus titulares, al tiempo que sirvieron a la apoteosis eucarística.

4. Tras el Concilio de Trento se produce un gran auge de fundaciones conventuales en todo el mundo cristiano y la diócesis de Cartagena fue un ejemplo más de este entusiasmo. Este desarrollo será, sobre todo, más patente en las órdenes femeninas, que se vieron favorecidas por el Cabildo catedralicio, el Concejo, los obispos, los nobles de la ciudad e incluso por el propio rey dependiendo de los casos. Tampoco hay que olvidar la fundación de conventos masculinos de órdenes reformadas, como los franciscanos descalzos, que son el resultado de la espiritualidad y mística tan características de la centuria trentina y, por supuesto, las nuevas órdenes de la Reforma católica, entre ellos la Compañía de Jesús. Ciertamente, todas estas fundaciones propiciaron un importante capítulo de arquitectura y arte religioso. Incluso en la mismas se hizo una significativa contribución a la implantación del típico templo contrarreformista con gran nave entre capillas, como todavía sigue mostrando la antigua iglesia del convento de concepcionistas de San Antonio, que en sí representa un ejemplo temprano del mismo. Pero no sólo hay que contemplar las nuevas fundaciones, pues también los viejos conventos de la ciudad, de origen medieval, se vieron afectados por unas u otras obras de adaptación a los nuevos tiempos, hasta con la erección de nuevas iglesias, según manifiesta el caso del monasterio de Santa Clara la Real, de monjas clarisas, cuyo templo se edificó teniendo en cuenta la referencias de la Corte, ya con un modelo plenamente contrarreformista, en el que destaca el protagonismo de la cúpula en el crucero, a la par que una lucida fachada, como exponente del valor concedido a este elemento externo y de su papel en el entorno urbano como signo de sacralización. La nueva iglesia de Santa Clara se completó con un barroco templete destinado a la veneración eucarística, como epicentro del culto de dicha iglesia, que a su vez es exponente e que las obras emprendidas en los conventos no se limitaron a construcción y reforma de los edificios sino que asimismo abarcaron su amueblamiento y su ajuar, entre retablos, imágenes, pinturas y piezas de artes decorativas y suntuarias, todo ello en función de adecuar sus recintos a los ideales de Trento y al papel que en los mismos correspondía a las órdenes religiosas. Esta compenetrada relación entre Contrarreforma y las peculiaridades de las órdenes encuentra un ejemplo bien ilustrativo en el retablo mayor que entonces tuvo la iglesia de las dominicas de Santa Ana, donde el programa iconográfico exalta a la

titular, como madre de la Virgen, y sirve de glorificación de la orden dominica y de su santidad, sin olvidar el lugar central de la Eucaristía.

5. A parroquias y conventos hay que sumar las ermitas, pequeños templos dedicados a santos protectores impulsados por el Concejo, el Cabildo catedralicio, las cofradías o iniciativas privadas y que en buena medida fueron desapareciendo poco a poco al servir como lugar inicial de fundación de conventos o por caer en desuso. Esta pérdida no debe hacer olvidar su importancia, pues, acabaron por conformar una muralla espiritual de la ciudad, enclavadas cerca de sus puertas y entradas, también por su mayor vinculación a lo popular, todo lo cual hizo que en ellas se llevaran a cabo obras, incluso de relativa importancia, que en sí son el mayor testimonio de su relevancia devocional. Así lo siguen demostrando las ermitas conservadas, particularmente la de San José.

6. El desarrollo de la Contrarreforma no fue obra exclusiva de los eclesiásticos sino que los laicos también participan activamente de este nuevo impulso. Así, las cofradías gremiales, devocionales y pasionarias van a ser una muestra de la religiosidad murciana barroca, en tanto que la Reforma Católica estimuló la formación de dichas cofradías y su culto, estimulando prácticas religiosas y devocionales nuevas o renovadas, como la procesión del Corpus Christi, el rosario callejero, el vía crucis o la procesión pasionaria. Incluso ello, por su significación religiosa, será una cuestión planteada en los sínodos diocesanos. En lo que respecta a la Diócesis de Cartagena, la creación de cofradías será tratada desde finales del siglo XVI en el sínodo de Manrique de Lara, cuando se establece la obligación de los párrocos de visitar las propiedades de las cofradías y se les ordenó tener un libro en el que registraran todas las procesiones, propiedades y tributos o rentas, con testimonio de las escrituras que constituyeran títulos de tales derechos y con indicación de los escribanos y las fechas en que se otorgaron. Del mismo modo, dispuso que los mayordomos de las cofradías tuvieran que dar cuenta anual al provisor, visitador o persona que el obispo designase. Y, por último, se decidió que no se fundaran más cofradías sin licencia y que las ya instituidas no fueran válidas sin estar confirmadas por el obispo. Debido a esto las cofradías ya existentes, como la de Nuestro Padre Jesús Nazareno o la de la

Preciosísima Sangre de Cristo, formalizan su organización mediante constituciones a finales del siglo XVI y a principios del XVII. Estas dos cofradías revelan el importante papel que desempeñaron en la vida religiosa y social de la ciudad y en su caso manifiestan la relevancia del culto en torno a la celebración de la Semana Santa y sus procesiones, conforme a las directrices contrarreformistas, que ciertamente favorecieron tales manifestaciones como recurso clave del fomento de la piedad y la devoción. Toda la dimensión de esas cofradías se refleja claramente en la obras y encargos artísticos que propician, siendo particularmente destacado el ejemplo de Nuestro Padre Jesús Nazareno, que llegó a construir una de las iglesias más singulares de la Murcia barroca con una planta circular, que por sus propias connotaciones no deja de evocar la Jerusalem de la Pasión.

Junto a estas cofradías pasionistas, destacaron aquellas otras destinadas al culto a la Virgen, incluso alcanzaron a ser instituciones de especial rango social. Bien representativa es la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, establecida en el convento de los dominicos, donde construyó una magnífica capilla, casi una iglesia en sí, que fue muy bien adornada con numerosas obras de arte. También es representativa la cofradía de la Concepción, que en su caso se vinculó al convento de los franciscanos y que asimismo destacó por sus realizaciones artísticas. Sin olvidar tampoco el papel de la Virgen de la Arrixaca, como patrona de la ciudad hasta mediados del siglo XVIII y que contó primeramente con una ermita en el arrabal de la ciudad del mismo nombre, y tras su derribo, con una hermosa capilla en la iglesia conventual de San Agustín. Del mismo modo, cabe mencionar la Virgen de la Fuensanta, sustituta como patrona de la ciudad de la Virgen de la Arrixaca, que durante el siglo XVII vio crecer su devoción hasta propiciar la construcción de un hermoso santuario sobre su antigua ermita en la serranía cercana a la ciudad a finales del siglo XVII.

En resumen, la Contrarreforma fue un movimiento que va más allá de la religión, afecta a la sociedad, las costumbres y la cultura, transformando completamente la religión católica. Este espíritu reformador, de un modo muy especial, se hace patente en numerosos y diversos programas artísticos que así se manifiestan como espejo del mismo y de toda su significación. Y la ciudad de Murcia se convierte en un claro ejemplo de lo que supusieron las directrices trentinas en el orbe cristiano, aplicadas a su propio contexto y sus específicas

circunstancias. Ello, evidentemente, ha sido contemplado desde una necesaria amplitud de miras, interrelacionando unos aspectos y otros, o sea con una perspectiva interdisciplinar que ha permitido estudiar el fenómeno en toda su riqueza.



**ABSTRACT**

Before starting with this Doctoral Thesis, I had the opportunity to be involved as a research scholar in a great project named “Decorative, Sumptuary and Ephemeral Arts in the Spanish Cathedrals” with Professor Rivas as the main researcher as well as with Professor Pérez-Sánchez and Torres-Fontes Suárez (University of Murcia), Professor Nicolás Martínez y Torres Fernández (University of Almería) and Professor Heredia Moreno (University of Alcalá de Henares). In this context and taking into account the expectations created by the resulting researches of this project, as the essential influence of the Council of Trent, we realized the convenience of writing this Doctoral Thesis about “Art and Counter Reformation in the city of Murcia”. In the light of the issue and analysing the situation of the city, we found the necessity of beginning this Thesis, showing the global vision of the Counter Reformation impact in the Diocese of Cartagena, specifically in its capital Murcia, as the main model of such influence.

When the term Counter Reformation is used, it is referred to the changing process taken place in the Catholic Church after the Council of Trent and till the 18th century motivated by the religious changes and the church splits emerged during the mid-sixteenth century. This changing process affected every aspect of the Catholic Church due to the fact that it was undertaken a process of thoroughgoing review, reform and reaffirmation affecting institutional and doctrinal matters, devotion and liturgy. Thus, in a world where the main religion was Catholicism, this produced a great impact on the society, the culture and of course the art.

This latter aspect is the researched aim in this Thesis whilst bearing the sociocultural and religious context.

The religious art fulfils various aims in the Catholicism and should be subject to these aims. Therefore, the Architecture follows a symbolism and a practical function, the Sculpture and Painting carry out its doctrinal and decorative purposes and the Decorative and Sumptuary Arts are at the disposal of the liturgy and magnificence of worship.

That is why, after the Council of Trent, these Arts will be greatly influenced considering that both the liturgy is changed and very clear guidelines are laid down with regards to the religious sculptures in the session XXV. And then, many

ecclesiastics will develop more specific guidelines to be followed in the different arts. Some examples are the famous guidelines of Saint Carlo Borromeo, G. Paleotti or A. Possevino and in Spain, the ones decided by the bishops in the Diocesan Synods as for instance the archbishop of Valencia Isidoro Aliaga.

All these guidelines provide the rules to carry out the necessary reforms in order to make an adaptation of the art to the liturgy renovation. This will focus our attention on the Eucharist, placing it permanently on the Main Altar, either locked up in its sacarium or building magnificent chapels, at the same time splendid silver monstrances are made to be used in the Corpus Christi procession. The devotion to the Virgin and the Saints, above all to the local Saints and Martyrs implies the need of new paintings, sculptures, altarpieces, chapels and other artistic works.

But this liturgy renovation and devotional rise is not limited to the church walls, but the urban form is also modified. Thus, the building of new churches, specially convents, and the adaption of the existing ones are increased in the cities. Similarly, the religious celebrations take the city and the relevant personalities of the city want to take part in. Therefore, the Corpus Christi procession becomes not only a great exaltation of the body of Christ but also a great processional parade where canonry, town council and guilds show their social power. It is also included plenty of guild, devotional or passionate brotherhoods multiplied in the 17<sup>th</sup> century and being a great icon of power and social representativity.

Once these social implications have been studied, it is understable that every social classes want to take part in the development of this religious reform, but it will exclusively be handed by the clergymen. Since the Council of Trent the strong promoters of this reform will be above all the bishops, being responsible for promoting the proper adaption of the diocese through the synods and watching the correct making with their visits. The adequate training of the new clergyman should be encouraged by means of the building of new theology schools or seminaries in their diocese. The religious orders are not unconnected with these changes, but the responsibility lies on the corresponding superiors in charge of fostering the required reforms.

The justification for the choice of topic is motivated by the necessity of researching the artistic expressions in the 17<sup>th</sup> century from a more transversal

point of view, not analysing the works of art as an individual item but as an expression of a historic, social and religious context where new liturgy and devotional necessities were required. This approach is not new, as several researchers have studied art from this point of view. So, they can also be taken as references the studies of E. Male, W. Weisbach, S. Sebastián or A. Rodríguez G. de Ceballos but always from a broader perspective. In recent years, thanks to some research projects carried out in the University of Murcia and its History of Art department it has been revitalized the study of Spanish cathedrals and the influence of the Counter Reformation in those churches and their diocese. Consequently, several researchers have already shown interest in this topic, such as Professor Rivas Carmona in his studies related to the cathedral of Córdoba and Pamplona or Professor Ramallo Asensio related to the cathedral of Oviedo. These studies are very illustrative and useful to learn the reason of these artistic expressions but especially it has come to light the necessity of dealing with this issue more in depth and applied to the different Spanish diocese.

Thus, this project is intended to bridge the lack of a project about the different artistic expressions arisen in Murcia due to the needs of the time.

The different arts in the Murcia Baroque have already been dealt with but it has always been studied as papers by disciplines, that is, studies about painting as the one of Professor Agüera Ros, about sculpture as the studies of Sánchez-Rojas Fenoll or Belda Navarro, about the altarpiece of De la Peña Velasco, the cathedral of Hernández Albaladejo or Ramallo Asensio, other churches in the books of Gutiérrez Cortines or Segado Bravo and the decorative and sumptuary arts of Rivas Carmona or Pérez Sánchez.

Many years ago, in the encyclopaedia about history and art in the Region of Murcia the Professors Hernández Albaladejo and Segado Bravo related the art expressions in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century to the influence of the Counter Reformation, but covering the whole region and in a shorter way conditioned by the extension of the book.

Thus, a further investigation about the Baroque art in the Region of Murcia should be needed from a deeply and transversal point of view unifying history, society, culture, mentalities and religion.

As far as the methodology used is concerned, it can be divided into three stages. As in every scientific investigation, the first stage is based on establishing the starting point and collecting all the required bibliography. I started from some reference works about the target topic using studies from Emile Male, Santiago Sebastián, Werner Weisbach, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos among others. They were perfect guidelines to deal with the influence of Council of Trent in the seventeenth century Art as well as a help to understand how deep the aim of this study should be. After taking into account the above-mentioned global studies, it was required to focus on the specific context to be analysed and determine the previous information known about that period, how it was studied and what other aspects should be further analysed. Thus, the bibliography was related with the Diocese of Cartagena in the sixteenth and seventeenth century. Apart from the previously mentioned authors, studies from old historians and chroniclers as Francisco Cascales, Javier Fuentes and Ponte or José María Ibáñez were also considered relevant.

Once all this literature was gathered, it was possible to set the geographical area of the study and the time needed to be devoted, because it was essential not to lose sight of the end of the goal and to narrow the amount of existing information. So, the geographical area of this thesis is the Diocese of Cartagena, but particularly the city of Murcia as a reference for that Diocese. According to the timeframe, it began in 1583 when the first clear counter-reformist bishop arrived at the Diocese, the so-called Manrique de Lara and it finishes in 1705 when the bishop Belluga took position of the diocese, being his Episcopacy a period of new Counter-reform.

However, the collection of bibliography did not end when the geographical and time limits were settled. The complexity of the topic was extended beyond the limits of art studies. To deal with the target aim it was necessary to go further in literature and deal with topics related with theology, Ecclesiastical organisation, society, customs, economy and other arts like literature and theatre. So, the bibliography was extended with studies as H. Jedin about the Council of Trent, religious authors as Carlo Borromeo, Paleotti, Molano, Possevino, Erasmo from Rotterdam or the bishop Isidoro Aliaga and historians as G. Parker, Fernández Terricabras, H. Kamen, M. Jones or B. Bennassar. Related with the city of Murcia, it was included authors such as A. Peñafiel about culture and mindsets, R. Sánchez

about the sixteenth and seventeenth century theatre, A. Irigoyen and J.J. García Hourcade about synods of the dioceses, F.J. García about the visit of the bishop Sancho Dávila, P. Riquelme about religious orders, V. Montojo about brotherhoods and many others.

Considering the commented extensive bibliography growing through this nine years thesis, the second stage of the methodology started. It includes the searching of documents in different local, national and international files about the testimonies showing the different hypothesis arising about who, when and why the works were made. In the three first years of this thesis, a very extensive archival research was done in the city of Murcia, consulting the sixteenth and seventeenth files held by the Archives of the Cathedral, the Diocese Archives, the General Archive, the municipal Archives, the Archives of the Museum of Fine Arts, the parish Archives of San Nicolás, San Lorenzo, Santa Catalina, San Pedro, San Miguel, Archives of the Brotherhood of Nuestro Padre Jesús, Archives of the Brotherhood of the Preciosísima Sangre de Cristo and the Franciscan Archives in Cartagena Province. This task provided different results due to the files availability and conservation and the data contained. After analysing the local and regional archives, national archives and libraries were studied. Staying in the Alcalá de Henares, Almería University and others, it was researched in the General Administration Archives, General Archives of Simancas, National Historic Archives, National Library, Archives of the Academy of Fine Arts, Archives of Chancellery of Valladolid, Archives of Chancellery of Granada, Archives of Cathedral of Almería, Archives of Cathedral of Granada and Archives of the Augustinian Province of Valladolid. Regarding the international archives and libraries and staying in Rome, files were searched in the Vatican Apostolic Library, the Vatican Secret Archive, the library of the University Antonianum of Rome. Moreover, the task of searching information has been fulfilled using digital and Internet files without moving to those Archives. This archival work was at the same time devoted to the field work, that is, to the visit and field study of churches and monuments taking information and photographs as a base and starting point. It is true that this gathering has been necessarily incomplete since not every Counter-Reformation architectural and artistic works in Murcia are present nowadays. Even those transformations and changes could have been written later and this makes it difficult to appreciate

those counter-reform works. The cathedral of Murcia is a perfect example so that a lot of relevant changes were made during the Enlightenment and later in the middle of nineteenth century due to the disastrous fire that destroyed the main part of the church. Though the retrochoir provides us the Counter-Reformist concepts, all the area around the front of the church is substantially modified. Obviously, those difficulties are present leading us to take into account the old sources of information to really learn about it.

Finally, the third stage of the methodology consisted of a reflexion about the obtained data in order to organise the research clearly through a deep analysis and a systemized process. The thesis is organised in two different parts showing a general view of the phenomenon and considering the historic-religious context, its institutions, its concepts and programmes, the implementation and their staging.

On the one hand, in the first part it is analysed the influence of the Counter-Reformation in the city of Murcia, in its institutions and religious, devotional and worshiping aspects developing into two big sections. Firstly, it is seen the relevance of bishops in the Reformation process to be made, how they consider a range of instruments and organisms to carry them out, such as the visits, the Diocese synods and the theology school where the former clergy is trained. It is especially valued the importance of religious orders in this Reformation and how they are affected by the Council of Trent. And the second section is based on the Counter-Reformist programmes and its influence in the devotion and worship. This will obviously imply a renovation in the church and magnification of the liturgy.

On the other hand, in the second part it is analysed more precisely the artistic works made during the mentioned age. They are covered according to five big sections about the different religious buildings in the city. The first of them is the most outstanding: the Cathedral. This church is the biggest mirror of these buildings and the example the rest of churches will follow when the reformations and new actions have to be made. At the same time, it becomes in the leading showcase of the new programmes and objectives of the Catholic Church. Thus, the analysis of the different actions made in the cathedral has to be regarded properly. The rest of the sections are focused on the changes made in parishes, convents,

hermitages, and brotherhoods to check how the influence of the Counter-Reformation affected to each and every religious building in the city.

In short, after the study and systematization of the artistic actions carried out in Murcia during the period mentioned in this study and in the context where they were made, both universally and locally, the following findings can be revealed:

1. The Catholic Church faced a major challenge during the sixteenth century since it was being attacked from outside by the Protestants and claiming from within through the voices of religious leaders the necessary updating and reform. One example is Erasmus from Rotterdam, as opposed to Luther. Erasmus never left the Church despite the fact that he defended the need of change within the institution. All these Protestants attacks and the Catholic Reformist voices, together with the pressures by influential Catholic monarchs as the Spanish king Philip II, led to the Council of Trent between 1545 and 1563. During this council it is decided the basic pillars of how the Catholic Church will be during the Modern Age, especially conducting a comprehensive review of the sacraments. It will be emphasised the worship of the Eucharist and what it implies. At the same it will be emphasised the devotion of the Virgin, the characters closer to her and the Saints, together with their relics as moral and behaviour models. With this there was a reformation in the medieval liturgy to adapt it to the new needs, which means the subordinations of the different artistic disciplines to those needs. So, after the Council of Trent, the last third of the 16<sup>th</sup> century and the next century were a time to the adequacy and implementation of this new model of church. The Catholic Church will support the highest authority of the Diocese: the bishops. The prelates will be the major drivers of these actions and the people carrying its fulfilment. The bishops after the Council of Trent acquire a greater power, but at the same time they will have more commitments. Firstly, it is established the compulsory residence of these bishops in their corresponding Diocese trying to reduce the cases of bishops who never occupied physically their Diocese during their episcopate for being more concerned about being in their political posts in the different courts or promoting their ecclesiastic career further from their posts. To support this compulsory residence, it is established a range of regular actions that

they have to carry out such as visits and synods. They were not done as regular a Trent required but they were frequent enough to settle the residence of the bishop and improve his control of the Diocese.

Because of this, the bishop becomes the great promoter of the reformations and the defender of their correct implementation thanks to a range of organisms and instruments above mentioned that will organize this activity and will check both their progresses and their fulfilment. The bishop plays a critical role as mentor of the Counter-Reformation in his Diocese as in the example of Murcia where a range of prelates controls decidedly the implementation. Some examples are Sancho Dávila and, above all, fray Antonio of Trejo, whose actions were quite relevant in all the other orders.

The synods of provinces meeting every three years and the synods of Dioceses meeting every year will be the great governing bodies of the Dioceses being the bishop the head. Bishops will decide the instructions to follow to carry out the new liturgy and the adjustment of the churches and properties.

Although the synod of the Diocese, within the ecclesiastic right, is the lowest position, it is not a barrier so that, together with the province councils, it is one of the best examples of the particular right that the Church had and thus, was exempt from the civil jurisdiction. Therefore and taking advantage of the warnings transmitted by the Council of Trent, the prelates will use it to establish their religious authority within the members of their Diocese and their political authority with the public authorities. This implied a great increase of synods in the different Dioceses of the Christian world and there are a great amount of examples carried out. The Iberian Peninsula was not an exception as it is shown in a lot of writings where those synods of the Spanish Diocese are described from the end of sixteenth century and the following centuries.

Obviously, in the Diocese of Cartagena there were also synods after the Council of Trent but this increase of synods was not so frequent in the Diocese of Murcia. Although it is true that at the very beginning the Council of Trent suggestion of meeting a synod every year was carried out, years later this enthusiasm of the Council of Trent was declining due above all to the difficulty and the high cost of the organization of those meetings. The synod will change from a regular meeting to an extraordinary event at the end of seventeenth century. Once

these reforms were carried out, the bishop had to check they were being made, the real state of his Diocese and the instructions to be applied according to his rule. So, the visits of Dioceses were so reluctant. Sometimes the bishops did the visits or another trusted person instead.

Likewise after the Council of Trent, the bishop will have more power to ensure the correct implementation of the visit and give them elements to punish as help in their role according to chapter X. Bishops made this measure very quickly, and as the Council of Trent stated, the visits were made more regularly than in previous centuries. In fact, at the very beginning they were made regularly as the Council of Trent recommended, but little by little the frequency was dismissing due to the difficulty to visit the whole Diocese in four years, the infrequent staying in the Diocese and certain decrease of the impulse after the Council of Trent through the years. The Diocese of Cartagena shows this situation with fifteen visits made during the period between 1582 and 1704 instead of thirty visits that should have been carried out. There are few evidences of those visits except for the one made by Sancho Dávila in 1582 where a detailed overview of the Diocese state is given, specially the city of Murcia and above all, the Cathedral.

Nevertheless, the Council of Trent was not only concerned about giving more authority to their bishops but also, it stated that the training of the parish priests and other priests should be better in general and then, they created theology seminaries in the different Dioceses. Particularly in the Diocese of Murcia, in the sixteenth century there was not specific building for the compulsory training of the clergy and the lessons were taught by two grammar teachers in their houses without unified criteria. Taking into consideration the influence of the Council of Trent and its decree "*De Seminariis Clericorum*" it was stated that the main target of the seminaries was to educate more than instruct the former clergy to provide the Church about prepared and trained leaders to lead the parishes, the popular preaching, the catechism and the confessions. The Bishop Sancho Dávila y Toledo founded in 1582 the seminary of San Fulgencio but it was not till a decade later when the building was opened.

At the same time, the religious order will be also affected by the Council of Trent and reformations are produced and organised by these orders, following the instructions given.

During the Council of Trent a very interesting debate about the organization of the religious orders was produced. Some questions related with other topics beyond the religious field were dealt with. They are questions about the politics field, above all about Spain and the objectives decided by Philip II.

During the Council of Trent, the priests studied the different proposals done by the Spanish monarch, together with other projects suggesting, eliminating or mixing the different orders. Moreover, it was discussed that the bishops could have more authority over the religious orders. It causes important reforms of the religious orders improving them. All these aspects contribute to develop the Counter-Reformation. A very good example is the city of Murcia where there are a lot of old and new building monasteries and convents, giving the city a relevant convent aspect according to its religious life.

2. The programmes of the Counter-Reformation and their scope had a definite impact on the development of Arts becoming an extraordinary vehicle of Counter-Reformation concepts expression collaborating in its development. The city of Murcia is an example taking into account the cathedral. Its cathedral is an essential reference model for the city and the rest of the Diocese.

The gothic cathedral of Murcia was reformed several times till becoming an authentic Counter-Reformation cathedral thanks to different bishops focusing their attention on the main chapel. The main chapel was then the main liturgy place of the church and the most important place, being a frequent characteristic in the different Spanish cathedrals of that time. Apart from having the main devotion to Santa Maria de Gracia in the main chapel, the Eucharist was reinforced following the Counter-Reformation instructions. This is the reason why the bishop Martínez Zarzosa deduced to build a new Sacrarium. Above all, it is very remarkable the plan of fray Antonio de Trejo who finished that place opening two side doors in order to make the access easier and the liturgy and at the same time to highlight the devotion to Eucharist being more visible from different places of the church. Trejo included the images of the Saints of Cartagena, relevant saints for the Diocese. He continued the reform of Sancho Dávila who had placed the relics of two of these saints, San Fulgencio and San Florentina. Thus, the main chapel became the example of Counter-Reformation with the devotion to Eucharist, the Virgin and the local Saints and being in a relevant place within the cathedral, in the retrochoir. In

fact, in this space we can find the most personal project by the bishop Trejo. He built a chapel similar to the Main Chapel and as a complement of it, devoted to the Virgin Inmaculada Concepción. The project was later finished with a Relic placed in the chapel behind the altar of the Cathedral, in the ambulatory. And finally the reforms were done in the different chapels of the cathedrals reinforcing the devotion to the Eucharist, the Virgin and the Saints.

This reform in the cathedral included at the same time a renovation of the liturgical furnishings, both silverware and textiles. The most notable item was the processional custody of Corpus Christi. It also shows the importance of the Eucharist in this Counter-Reformation of the Cathedral. At the same time, this type of celebration was highlighted becoming the most relevant celebration of the city in the religious, social and artistic field.

3. Although the Cathedral is the main example of the reforms applied in the Counter-Reformation, we cannot forget the relevant role of the parishes. They had a revitalized ministerial and sacramental character, a remarkable role in the different suburbs of the city and was linked to different endowments and families. Because of this, they searched for a type of church showing grandeur and monumentality both as a mirror of the religious and citizens meaning and as a help to the celebration of the liturgy and the devotional worship. Obviously, the model chosen consisted of two naves in a Latin cross with different chapels, massive transept and main chapel as in the parish of San Miguel de Mula which reveals the Counter-Reformation concepts due to the fact that it was a reform by the bishop Trejo. We can see this type of church in the parish of San Miguel in the city of Murcia. Its importance is enhanced because of its building according to the development of the religious architecture in the seventeenth century. This old parish had this final structure because it needed to be built in a different floor. In the rest of the parishes of the city did not happen the same because they continued keeping their old structure but adapting to the reforms decided in the Council of Trent. They changed the images of the parishes building new façade showing the religious and devotional relevance. However, the main changes were done in the main chapel, even sometimes they were again rebuilt. Generally, the main chapels were decorated with altarpieces highlighting their holders and reinforcing the Eucharist.

4. After the Council of Trent, an increase of convent foundations was produced in the Christian world. The Diocese of Cartagena was a very good example. This increase was mainly present in the female religious orders, favoured by the cathedral chapter, the council, the bishops, the noblemen of the city and even the king. We can not forget the foundation of men convents of reformed orders, as the community of Franciscan barefoot. They are the result of the common spirituality at the time of the Council of Trent. Moreover, the new orders of the Catholic Reform, among them the Jesuit Church. All these foundations reinforced an important change in architecture and religious art. Even in these religious orders the typical Counter- Reformation church was built with a big nave among chapels, as the old church of the convent of Conceptionist of Saint Antonio, a very early example. But we can not only observe the new foundations because the old medieval convents of the city were affected by different reforms, even building new churches as in the monastery of Santa Clara la Real, poor Clare nuns. Its church was built following the king's instructions and the Counter-Reformation. It is highlighted the cupola above the transept and a splendid façade. The new church of Santa Clara was finished with a baroque shrine devoted to the Eucharist as the devotion centre of the church. It is also an example of how the reforms done in the convents were not only limited to the buildings and its reforms but also to the furnishing and the liturgical objects such as altarpieces, sculptures, paintings, decorative and sumptuary art pieces. All this was done to adjust the churches to the concepts of the Council of Trent and the role of the religious orders. This relationship between the Counter-Reformation and the characteristics of the orders can be perfectly seen in the main altarpiece before placed in the church of the Dominican sisters of Santa Ana, where it shows the devotion to the mother of the Virgin and reinforces the Dominican order and its Saint, without forgetting the main place of the church.

5. Apart from parishes and convents, the hermitages were outstanding. They were small churches devoted to patron saints led by the council, the cathedral chapter, the brotherhoods and some private projects. They were vanishing little by little for being the initial place for the foundation of convents or falling into disuse. This loss can not avoid the importance they had, because they formed a religious wall around the city, placed near the main doors and entrances

and also because they were linked to the population. For this reason, some reforms were done becoming them the most important relevance of the devotion. Some examples are the well conserved hermitages, especially San José hermitage

6. The development of the Counter-Reformation was not only a project of the clergy but also the laity took part in this new impulse. So, the guild, devotional and passionate brotherhoods were a representative sample of the baroque religious fervour in Murcia. The Catholic Reform encouraged the formation of these brotherhoods and its worship, fostering new and reformed religious and devotional practices as the procession of the Corpus Christi, the street rosary, the Via Crucis or the passionate procession. Because of its religious meaning, it will be a question commented on the synods of Dioceses. According to the Diocese of Cartagena, the creation of brotherhoods was dealt with in the synod of Manrique de Lara since the sixteen century. It is established the obligation of the priests of visiting the properties of the brotherhoods and of having a book to register all the processions, properties and taxes or incomes. Likewise, the stewards of the brotherhoods had to provide an annual economical report to the bishop. Finally, the brotherhoods had to be founded with the permission of the bishop and the former brotherhoods rules had to be approved by the bishop, as well. For example, the brotherhood *Nuestro Padre Jesús Nazareno* or *Preciosísima Sangre de Cristo* were ratified by the bishop between the end of the sixteen-century and the beginning of seventeenth-century. These two brotherhoods reveal the essential role played by the religious and social life of the city and they also show the relevance of the worship around the celebration of the Holy Week and their processions according to the Council of Trent recommendations.

Together with these passionate brotherhoods, they underlined the brotherhoods devoted to the worship of the Virgin as *Nuestra Señora del Rosario*, in the Dominican convent and *La Inmaculada Concepción* in the Franciscan convent. Similarly, we should mention *La Virgen de la Fuensanta* who substituted *La Virgen de la Arrixaca* as patroness of the city of Murcia. The devotion to *La Virgen de la Fuensanta* was increased in the seventeenth century till the building of a beautiful sanctuary over the old hermitage at the end of the seventeenth century.

To sum up, the Counter-Reformation was a movement that goes beyond the religion. It concerns the society, the habits and the culture, fully transforming the

catholic religion. This reforming spirit is clearly evident in many and different artistic projects. The city of Murcia becomes a prime example of the Counter-Reformation recommendations in the Christian world. This has been analysed from different points of views where some aspects are related to each other, that is, from a interdisciplinary point of view allowing to study this issue completely.

## **SIGLAS**

AGS – Archivo General de Simancas

ASV – Archivo Segreto Vaticano

APAF – Archivo de la Provincia Agustiniana de Valladolid

ACG – Archivo Chancillería de Granada

ACM – Archivo Catedral de Murcia

AGM – Archivo General de Murcia

AHPM – Archivo Histórico Provincial de Murcia

AMM – Archivo Municipal de Murcia

APSN – Archivo Parroquial de San Nicolás de Murcia

APSAM – Archivo Parroquial de San Antolín de Murcia

ACJ – Archivo Conventual de Justinianas de Murcia

AFM – Archivo Franciscano de Murcia

Prot. – Protocolo

Fig. – Figura

f. – folio

r. – recto

v. – vuelto

s/f - Sin foliar



## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *El legado de la escultura. Murcia, 1516-1811*. Murcia, 1996.
- AA.VV.: *El legado de la pintura. Murcia, 1516-1811*. Murcia, 1999.
- AA.VV.: *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, 1983.
- AA.VV.: *Huellas*. Murcia, 2002.
- AA.VV.: *La Catedral de Murcia. VI Centenario*. Murcia, 1994.
- AA.VV.: *Murcia Barroca*, Murcia, 1990.
- AA.VV.: *Nicolás de Bussy*. Murcia, 2003.
- AA.VV.: *Salzillo, su arte y su obra en la prensa diaria*. Murcia, 1977.
- AA.VV.: *Bullarum Diplomatum Et Privilegiorum Sanctorum Romanorum Pontificum*. Roma, 1859.
- AA.VV.: *Corpus, historia de un presencia*. Toledo, 2003.
- AA.VV.: *El barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza, 2010.
- AA.VV.: *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. San Lorenzo del Escorial, 2008.
- AA.VV.: *El monasterio de Santa Ana y el arte dominico en Murcia. V centenario del monasterio dominico de Santa Ana (1490-1990)*. Murcia, 1990.
- AA.VV.: *El monasterio de Santa Verónica. Historia y Arte*. Murcia, 1994.
- AA.VV.: *La Fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, 2002.
- AA.VV.: *La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1979.
- AA.VV.: *La Inmaculada Concepción en España religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*. El Escorial, 2005.
- AA.VV.: *La Inmaculada y Sevilla. XV Simposio de Historia de la Iglesia en España y América*. Sevilla, 2007.
- AA.VV.: *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares. Actas del 17º Simposium del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas*. El Escorial, 2009.
- AA.VV.: *La orden concepcionista*. León, 1990.
- AA.VV.: *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*. Madrid, 2004.
- AA.VV.: *Nicolás de Bussy*. Murcia, 2003.
- AA.VV.: *Paraísos perdidos. Patios y claustros*. Murcia, 1999.
- AA.VV.: *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*. El Escorial, 2003.

- AA.VV.: *San José en la fe de la Iglesia. Antología de textos*. Madrid, 2007.
- AA.VV.: *Sensibilité religieuse et discipline ecclésiastique. Les visites pastorales en territoires protestants (Pays Rhénans, Comté de Montbéliard, Pays de Vaud) XVIe-XVIIIe siècles*. Strasbourg, 1975.
- ACEBAL, J. L.: *Código de Derecho Canónico. Edición bilingüe comentada*. Madrid, 2001.
- ADELMANN, J.A.: "Der Barockaltar als Bedeutungsträger von Theologie und Frömmigkeit". *Der Altar des 18. Jahrhunderts Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe*. Munich, 1978.
- AGUADO, J.A.: "Reconstrucción de la capilla del sagrario de la Cartuja de Jerez". *Zurbarán: estudio y conservación de los monjes de la Cartuja de Jerez*. Madrid, 1998.
- AGÜERA ROS, J. C.: *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Murcia, 2002.
- AGÜERA ROS, J.C.: "Nicolás de Rueda, entallador y retablista (1728-1755): nuevas obras en Murcia y Cartagena". *Imafronte*, 3-5. Murcia, 1989.
- AGÜERA ROS, J.C.: "Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000): Pintura". *El Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000): historia y arte*. Murcia, 2000, pp. 497-549.
- AGÜERA ROS, J.C.: "Cuadros italianos o italianizantes, relacionables con el comercio pictórico de Italia a España en el siglo XVII y más noticias al respecto". *Imafronte*, 12-13. Murcia, 1997.
- AGÜERA ROS, J.C.: "El comercio de cuadros Italia-España a través del levante español a comienzos del siglo XVII". *Imafronte*, 6-7. Murcia, 1991.
- AGÜERA ROS, J.C.: "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". *V Centenario del monasterio dominico de Santa Ana (1490-1990)*. Murcia, 1990.
- AGÜERA ROS, J.C.: "La pintura del siglo XVII en Murcia y las estampas". *Ephialte, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos*, IV. Vitoria, 1994.
- AGÜERA ROS, J.C.: "Los modelos flamencos de la pintura murciana del siglo XVII". *Verdolay*, 6. Murcia, 1994.
- AGÜERA ROS, J.C.: "Maestros de trazas de arquitectura, ingeniería y retablística del siglo XVII en Murcia". *Imafronte*, 8-9. Murcia, 1993.

- AGÜERA ROS, J.C.: "Santiago, de lo literario a lo pictórico entre Rodríguez de Almela (1481) y Juan de Vitoria (1552)". *Estudios románicos*, nº 13-14. Murcia, 2002.
- AGÜERA ROS, J.C.: *Los apuntes de Don Juan Albacete. Un manuscrito histórico-artístico del siglo XIX*. Murcia, 2003.
- AGÜERA ROS, J.C.: *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Murcia, 2002.
- AGÜERA ROS, J.C.: *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del Barroco español*. Murcia, 1994.
- AGÜERA ROS, J.C.: "Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000): Pintura". *El Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000): historia y arte*. Murcia, 2000.
- AGÜERA ROS, J.C.: "El antiguo seminario conciliar de San Fulgencio en Murcia, un magno edificio del setecientos". *Historia y Humanismo: homenaje al profesor Pedro Rojas Ferrer*. Murcia, 2000.
- AGÜERA ROS, J.C.: "Maestros y trazas de arquitectura, ingeniería y retabística del Siglo XVII en Murcia". *Imafronte*, nº 8-9. Murcia, 1993.
- AGÜERA ROS, J.C.: *Platería y plateros seicentistas en Murcia*. Murcia, 2005.
- AGÜERA ROS, J.C.: *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La Capilla del Rosario*. Murcia, 1982.
- ALBERIGO, G.: "Studi a problemi relativi all'applicazione del Concilio di Trento in Italia". *Rivista Storica Italiana*, LXX. Roma, 1958, pp. 239-298.
- ALCEDO, A.: *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales*, vol. III. Madrid, 1789.
- ALDEA VAQUERO, Q.; MARÍN MARTÍNEZ, T., y VIVES GATELL, J. (dirs.), *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, II. Madrid, 1972.
- ALDEA, Q., MARÍN, T. y VIVES, J.: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid, 1972.
- ALEGRÍA RUIZ, F.J.: "Un ciclo pictórico Barroco en torno a la Eucaristía en la iglesia de agustinas de Murcia". *Apariencias de persuasión. Construyendo significados en el arte*. Murcia, 2012, pp. 67-102.
- ALEJOS MORÁN, A.: *La eucaristía en el arte valenciano*. Valencia, 1977.
- ALEMÁN ILLÁN, A.: "Sociabilidad, muerte y religiosidad popular: Las cofradías de Murcia durante el siglo XVIII". *La Religiosidad popular*, t. 2. Barcelona, 1989.

- ALMAZÁN, V.: *Santa Brígida de Suecia. Peregrina, política, mística, escritora*. Santiago de Compostela, 2000.
- ALONSO, C.: *La reforma tridentina en la provincia amisliniana de la Corona de Aragón (1568- 1586)*. Valladolid, 1984.
- ÁLVAREZ DE PAZ, D.: *Meditaciones tripartitas*. Colonia, 1620.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R.: *Murcia y Albacete*. Barcelona, 1889.
- ANDRÉS LLORDÉN, P.: "El Tabernáculo de la Colegiata de Antequera". *Jábega*, nº 28. Málaga, 1979.
- ANDRÉS SARASA, J.L.: *Estructura Urbana de Murcia*. Murcia, 1988.
- ANDREU ANDREU, A.: *La visita pastoral como "instrumentum laboris" en la "cura animarum" de la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1998.
- ANGUITA HERRADOR, M.A.: *Arte y culto el tema de la eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén, 1997.
- ANGUITA HERRADOR, M.A.: *La eucaristía en el arte de Jaén hermandades y fiestas litúrgicas*. Granada, 1990.
- ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Pintura del siglo XVII*. Madrid, 1957.
- ANÓNIMO: [Hermosino (?)], *Apuntes de Murcia*, c. 1735, sig. 1-J-3.
- ANTÓN HURTADO, J.M.: *De la Virgen de la Arrixaca a la Virgen de la Fuensanta*. Murcia, 1996.
- ANTÓN SOLÉ, P.: "La capilla del nuevo Sagrario de la Catedral vieja de Cádiz". *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, nº 139-140. Sevilla, 1966.
- ANTONIO, T.: *El siglo XVII español*. Madrid, 1989.
- APARICIO MAYDEU, J.: "Anotaciones sobre Calderón y la moda hagiográfica de su tiempo". *Scriptura*, nº 6-7. Lérida, 1991, pp. 51-52.
- APARICIO MAYDEU, J.: "Calderón y el "banquete de los sentidos" (De la escenografía de las apoteosis en la comedia religiosa del siglo XVII)". *Gramma y cal: Revista insular de filología*, nº 1. Palma de Mallorca, 1995, pp. 25-34.
- ARANDA DONCEL, J.: "La fiesta del Corpus Christi en la Córdoba de los siglos XVI y XVII". *El mundo festivo en España y América*. Córdoba, 2005.
- ARANDA PEREZ, F.J.: *La declinación de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Cuenca, 2004.
- ARIAS, F.M.: *El largo s. XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1989.

- ARNALDOS PÉREZ, M.: *Los jesuitas en el reino de Murcia*. Murcia, 1975.
- ARRIOLA JIMÉNEZ, M.: "María y la Eucaristía en el arte". *Ephemerides Mariologicae*, n.º 3-4. Madrid, 2009.
- ARROYO ESTEBAN, S.: "Hacia el "Dialogo della pittura". Lodovico Dolce y sus "Lettere di diversi". *Anales de historia del arte*, n.º 19. Madrid, 2009.
- ARROYO, J.: *Festejo y loa en el plausible regocijo que tuvo esta corona con la deseada noticia del feliz arribo de la reyna Doña Mariana de Neoburg, al puerto del Ferrol*. Madrid, 1690.
- ASENSI ARTIGA, V.: "Murcia en la calle. Sus gentes y costumbres a fines del siglo XV". Murcia, *Murgetana*, n.º 68, 1985. Pp. 65-72.
- ASTORCH, M.A.: *Mi camino interior: Relatos autobiográficos. Cuentas de espíritu. Opúsculos espirituales. Cartas*. Madrid, 1985.
- ATIENZA Y PALACIOS, F., *Guía del forastero en Murcia*. Murcia, 1872.
- ATIENZA, J.: *Nobiliario español*. Madrid, 1959.
- BAILS, B.: *Elementos de Matemáticas. Tomo IX, Parte I que trata de la Arquitectura Civil*. Madrid, 1796.
- BALLESTER, J.: *Guía de Murcia*. Madrid, 1930.
- BAQUERO ALMANSA, A.: *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia, 1913.
- BAQUERO ALMANSA, A.: *Nuestra Señora de la Arrixaca, antigua Patrona de Murcia. Restauración de su arcaica efigie y de su culto secular*. Murcia, 1915.
- BARRIO MOYA, J.L.: "El arquitecto cántabro fray Alberto de la Madre de Dios y la capilla de nuestra señora del sagrario en la catedral de Cuenca". *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, n.º 48. Santander, 1989.
- BAS Y MARTÍNEZ, Q.: *Historia de Caravaca y de su Santísima Cruz*, Murcia, 1885.
- BASSEGODA I HUGAS, B.: "Observaciones sobre el "Arte de la Pintura" de Francisco Pacheco como tratado de iconografía.". *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 2, n.º 3, 1989.
- BATAILLON, M.: *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México, 1986.
- BECERRO DE BENGOA, R.: *El romancero alavés*. San Sebastián, 1891.
- BEDOUELLE, G.: *La reforma del catolicismo (1480-1620)*. Madrid, 2005.
- BELANDO MELÉNDEZ, J. y PERELLÓ, J.M.: *Guía de Murcia*. Murcia, 1899.

- BELANDO MELÉNDEZ, J.: *El río Segura y la Huerta de Murcia*. Murcia, 1878.
- BELDA INIESTA, M.T. y MARÍN TORRES, M.T.: "Las techumbres mudéjares de Lorca en el siglo XVI". *Clavis*, nº 1. Lorca, 1999.
- BELDA NAVARRO, C.: "Arquitectura y Contrarreforma". *Historia de la Región Murciana*, tomo VI. Murcia, 1980.
- BELDA NAVARRO, C.: "El arte cristiano medieval en Murcia". *Historia de la Región Murciana*, tomo IV. Murcia, 1980.
- BELDA NAVARRO, C.: "El arte medieval en Murcia". *Historia de la Región Murciana*, t. IV. Murcia, 1980.
- BELDA NAVARRO, C.: "El obispado de Sancho Dávila y el valor de las reliquias". *Actas del II Congreso Internacional de la Vera Cruz*. Murcia, 2002.
- BELDA NAVARRO, C.: "Escultura". *Historia de la Región Murciana*, t. VI. Murcia, 1980.
- BELDA NAVARRO, C.: "Espacios para el silencio". *Paraísos Perdidos. Patios y claustros*. Murcia, 1999.
- BELDA NAVARRO, C.: "La obra de rejería de la Catedral de Murcia". Murcia, La Catedral de Murcia. VI Centenario, 1994.
- BELDA NAVARRO, C.: "La talla y el diseño de retablos". *Historia de la Región murciana*, VII. Murcia, 1980.
- BELDA NAVARRO, C.: "Metodología para el estudio del retablo barroco". *Imafronte*, 12-13. Murcia, 1997.
- BELDA NAVARRO, C.: "Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: El retablo mayor de la catedral de Murcia". *Anales de la Universidad de Murcia*, v. XXXII. Murcia, 1977.
- BELDA NAVARRO, C.: *Francisco Salzillo: la plenitud de la escultura*. Murcia, 2001.
- BELENGUER CEBRIÁ, E.: "La problemática del cambio político en la España de Felipe II. Puntualizaciones sobre su cronología". *Hispania*, nº 40. Madrid, 1980.
- BELMONTE RUBIO, J.: *De la salida del sol hasta su ocaso. El Convento de Corpus Christi de Agustinas Descalzas de Murcia*. Murcia, 2011.
- BELMONTE, J.J.: *Murcia artística*. Murcia, 1871.
- BENLLOCH POVEDA, A.: "Tipología de la arquitectura religiosa: un tratado valenciano del Barroco (1631)". *Estudis: Revista de historia moderna*, nº 15. Valencia, 1989.

- BERNHARD VON BREYDENBACH, B.: *The Peregrinatio in Terram Sanctam or Sanctae Peregrinationes*. Mainz, 1486.
- BERTOS HERRERA, M.P.: *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*. Granada, 1985.
- BLAZQUEZ MIGUEL, J.: *El Tribunal de la Inquisición en Murcia*. Murcia, 1986.
- BOIX, V.: *Historia de la ciudad y reino de Valencia*. Valencia, 1845.
- BOLUDA PERUCHO, A., PONS ALÓS, V. y GALIANA CHACÓN, J.P.: *Les pestes de 1600 i 1648. El dietari de Josep Aznar i Francesc Sanç : estudi y edició*. Onteniente, 1995.
- BONET CORREA, A.: "Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras: el lugar y la teatralidad de la fiesta barroca". *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*. Sevilla, 1986, pp. 41-70.
- BONET CORREA, A.: "El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del Barroco español". *Archivo Español de Arte*, nº 163. Madrid, 1961.
- BONET CORREA, A.: "Túmulos del Emperador Carlos V". *Archivo Español de Arte*, nº 129. Madrid, 1960.
- BONET CORREA, A.: "Valoración urbana y artística de Antequera" prólogo al libro de FERNÁNDEZ, J.M.: *Las iglesias de Antequera*. Antequera, 1971.
- BOURG, J.: "Una justa poética olvidada: las fiestas de Murcia a San Juan de Dios (1631)". *Murgetana*, nº 22. Murcia, 1964, pp. 9-119.
- BOUZA ALVAREZ, J.L.: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid, 1990.
- BRAVO BERNAL, A.M.: "Ubicación de la capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla. Pervivencia y escenografía". *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003.
- BRAVO BERNAL, A.M.: *El Sagrario, un problema y su historia. Estudio arquitectónico y documental de la capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 2008.
- BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, 1981.
- BUENO ESPINAR, A.: *El monasterio de Santa Ana. Las monjas dominicas en Murcia*. Murcia, 1990.
- BUESA CONDE, D.J.: "Las capillas de la Iglesia del Pilar según la visita pastoral de 1695". *Studium. Revista de Humanidades*, 4. Teruel, 1997.

- BUSER, T.: "Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome". *The Art Bulletin*, nº 58. Nueva York, 1976.
- CABALLERO CARRILLO, M.R.: *Pintura barroca murciana: Senén Vila y Lorenzo Vila*. Murcia, 1985.
- CABALLERO SÁNCHEZ, M.A.: "El Corpus Christi de El Puerto de Santa María en el siglo XVII". *Revista de historia de El Puerto*, nº. 49. El Puerto de Santa María, 2012.
- CABELLO VELASCO, R., "Noticias sobre arquitectos, maestros alarifes, canteros y carpinteros de Murcia (1700-1725)". *Imafronte*, 11. Murcia, 1995.
- CABELLO VELASCO, R.: "Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia". *Verdolay*, nº 6. Murcia, 1994.
- CABO ALIAGA, J.: *En la capilla del sagrario un adorador de Jesús sacramentado*. Valencia, 1992.
- CALDERÓN ALONSO, G.: "La villa de Almonte según una visita pastoral de 1697". *Estudios sobre Iglesia y sociedad en Andalucía en la edad moderna*. Granada, 1999.
- CALLADO ESTELA, E.: "El sínodo valentino de 1687.". *Anales valentinos: revista de filosofía y teología*, nº 61. Valencia, 2005.
- CALVO SERRALLER, F.: "La doctrina artística de Carducho entre el manierismo y el barroco. La teoría de la restitución". *Tercer Congreso Español de Historia del Arte*. Sevilla, 1980.
- CÁMARA Y MURGA, C.: *Constituciones Sinodales del Obispado de la Gran Canaria y su Santa Iglesia con su primera fundación y traslación, vidas sumarias de sus Obispos y breve relación de todas las siete islas*. Madrid, 1634.
- CAMÓN AZNAR, J.: "San José en el arte español". *Goya: Revista de arte*, nº 107. Madrid, 1972.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J.: "La fiesta barroca. La fiesta de los sentidos". *La Fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, 2002.
- CANDEL CRESPO, F.: "Los plateros de Murcia en el catastro del Marqués de la Ensenada (1756)". *Imafronte*, 8-9, Murcia, 1993.
- CANDEL CRESPO, F.: *Historia de un convento murciano: el de Justinianas de Madre de Dios, 1490-1975*. Murcia, 1994.
- CANDEL CRESPO, F.: *Un obispo postridentino: Don Sancho Dávila y Toledo (1546-1625)*. Ávila, 1968.

- CANDEL CRESPO, F.: "Don Francisco Martínez de Cenicero, Obispo de Canarias, Cartagena y Jaén". *Berceo*, nº 101. Logroño, 1981.
- CANDEL CRESPO, F.: "Un hallazgo interesante: el Libro Becerro del Convento de Trinitarios". *Hoja del Lunes*, 11-I-1971. Murcia, 1971.
- CANDEL CRESPO, F.: *Historia de un convento murciano: el de Justinianas de Madre de Dios (1490-1975)*. Murcia, 1977.
- CANDEL CRESPO, F.: *Un obispo postridentino: don Sancho Dávila y Toledo (1546-1625)*. Ávila, 1968.
- CÁNOVAS COBEÑO, A.: *Historia de la ciudad del Lorca*. Murcia, 1890.
- CAÑEDO ARGÜELLES, C.: "Las influencias de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 127. Madrid, 1974.
- CÁRCEL ORTÍ, M.M.: "Las visitas ad limina". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, nº 58. Castellón, 1982.
- CÁRCEL ORTÍ, M.M.: "Una visita pastoral del pontificado de San Juan de Ribera en Valencia (1570)". *Revista de Historia Moderna*, nº 8. Valencia, 1980.
- CÁRCEL ORTÍ, M.M.: "Visita pastoral y tonsura en la diócesis de Valencia (1526-1527)". *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 60-61. Valencia, 2011.
- CARO BAROJA, J.: "La Fiesta del Corpus". *El Estío Festivo: Fiestas Populares de Verano*. Madrid, 1984.
- CARRANZA DE MIRANDA, Fr. B.: *Controversia sobre la necesaria residencia personal de los obispos*. Madrid, 1994.
- CARRASCO, J., *La phenix de Murcia: vida, virtudes y prodigios de la venerable sierva de Dios madre Mariana de San Simeón, fundadora del exemplarissimo Convento de Corpus Christi, de Agustinas Descalzas de la referida ciudad*. Madrid, 1746.
- CARRASCO, J.A.: *San José en el misterio de Cristo y de la Iglesia. Apuntes para una teología de San José*. Valladolid, 1980.
- CARTAYA BAÑOS, J.: "La Eucaristía en el arte sevillano". *XX Siglos*, nº. 15. Madrid, 1993.
- CARVALHO J. y PAIVA, P.J.: "A evolução das visitas pastorais da diocese de Coimbra nos seculos XVII e XVIII". *Ler Historia*, 15. Lisboa, 1989.

- CASAL MARTÍNEZ, F.: “Dos epidemias de peste bubónica en Cartagena, en el siglo XVII (1648 y 1676), y una terrible de paludismo en 1785”. *Murgetana*, nº 3, Murcia, 1951. Pp. 33-92.
- CASCALES, F.: *Discursos históricos de la ciudad de Murcia y su reino*. Murcia, 1997.
- CASTRO, A.: *De la edad conflictiva: crisis de la cultura española en el siglo XVII*, Madrid, 1976.
- CATALÁN MARTÍNEZ, E.: “Seculares aragoneses después de Trento. La visita pastoral de D. Antonio Chacón a los Valles del Jalón y Jiloca”. *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 76-77. Zaragoza, 2002.
- CERVERA VERA, L.: *La iglesia del Monasterio de San José en Ávila*. Madrid, 1950.
- CHACÓN JIMÉNEZ, F.: *Los murcianos del siglo XVII: evolución, familia y trabajo*, Murcia, 1986.
- CHAMOSO LAMAS, M.: “El tabernáculo del Apóstol en la Catedral de Santiago”. *Goya: Revista de arte*, nº 41. Madrid, 1961.
- CHAMOSO LLAMAS, M.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. León, 1976.
- CHARPENTRAT, P.: *El Barroco*. Barcelona, 1964, pp. 137-138.
- CHECA, F. y MORÁN, J.M., *El Barroco*, Madrid, 1982.
- CHUECA GOITIA, F.: *La Catedral de Toledo*. León, 1975.
- CHUECA GOITIA, F.: “Arquitectura Española del Siglo XVI”. *Ars Hispaniae*, Madrid, 1953.
- CIVIL, P.: “El artesano y el artista. Aspectos de la iconografía de San José y de San Lucas en la España del Siglo de Oro”. *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, vol. 2. Toulouse, 2005.
- COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: “La devoción a los santos y sus reliquias en la iglesia postridentina: el traslado de la reliquia de San Julián a Burgos”. *Studia historica. Historia moderna*, nº 25. Salamanca, 2003.
- COLMENARES, D.: *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Segovia, 1982.
- CORTÉS ARRESE, M.: “En torno a la Eucaristía y el arte”. *XX Siglos*, nº 32. Madrid, 1997.
- COTON, P.: *Institución Católica*. París, 1610.
- CRESPO GARCÍA, J.: “Fray Diego Sánchez de Segura, notable artista del siglo XVII”. *Murgetana*, nº 30. Murcia, 1969.

- CRESPO GARCÍA, J.: "El antiguo Convento de la Santísima Trinidad de Murcia". *Rev. de Estudios Trinitarios*, nº 2. Murcia, 1964.
- CRESPO GARCÍA, J.: "Fray Diego Sánchez de Segura, notable artista del siglo XVII". *Murgetana*, nº 30. Murcia, 1969.
- CRESPO LÓPEZ-URRUTIA, G.: "Inventario de papel manuscrito sobre la visita a la Catedral y corrección del Cabildo de Oviedo por parte del Obispo (Siglo XVI-XVII)". *Memoria ecclesiae*, nº 15. Sevilla, 1999.
- CRUZ ISIDORO, F.: "Aparejadores que intervinieron en la construcción de la iglesia del Sagrario de la catedral de Sevilla". *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, nº 226. Sevilla, 1991.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M.: "La función de las artes suntuarias en la catedrales: ritos, ceremonias y espacio de devoción". *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001.
- CULEBRAS DÍAZ, E.: *Murcia, paso a paso. Sus calles y sus nombres*. Murcia, 1989.
- D'HAINAU-ZVENY, B.: "Le Traite des saintes images de Jean Molanus (1570). A propos d'une edition recente". *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 76, nº 4. Bruselas, 1998.
- DÁVILA Y TOLEDO, S.: *De la veneración que se debe a los cuerpos de los sacntos y a sus reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Jesu Christo nuestro señor en el Sanctíssimo Sacramento*. Madrid, 1611.
- DE CASO, F. y RAMALLO ASENSIO, G.: *La Catedral de Oviedo*. León, 1983.
- DE CUENCA FERNÁNDEZ PIÑERO, M.: *Historia de la Santísima Cruz de Caravaca*. Caravaca, 1722.
- DE LA CAMPA CARMONA, R.: *El Monumento de Jueves Santo. El caso de la catedral de Sevilla. Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el barroco español: Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*. Sepúlveda, 2008.
- DE LA CRUZ, Fr. V.: *Burgos. Ermitas y Romerías*. Burgos, 1985.
- DE LA FLOR, F.R.: *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid, 1999.
- DE LA PEÑA VELASCO, C. y SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "Antonio Caro, Nicolás de Rueda y la retablística barroca en la iglesia de San Pedro de Murcia". *Imafronte*, 3-5. Murcia, 1989.

- DE LA PEÑA VELASCO, C.: "La ciudad de Murcia y la política del Concejo en el Barroco". *Verdolay*, nº 4. Murcia, 1993, pp. 211-224.
- DE LA PEÑA VELASCO, C.: "Religiosos arquitectos y matemáticos en las primeras décadas del siglo XVII en Murcia". *Imafronte*, 12-13. Murcia 1997.
- DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El Puente Viejo de Murcia*. Murcia, 2001.
- DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena 1670-1785*. Murcia, 1992.
- DE LA PEÑA VELASCO, C.: *Retablos barrocos murcianos. Financiación y Contratación*. Murcia, 1993.
- DE LA PEÑA VELASCO, C.: "Algunas reflexiones sobre el valor de la escultura en las custodias portátiles del siglo XVIII en España". *Estudios de platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005.
- DE LA PEÑA VELASCO, C.: "La biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras del siglo XVIII en Murcia". *Imafronte*, nº 1. Murcia, 1985.
- DE LA PEÑA VELASCO, C.: "Un retablo de arcángeles en el Barroco español". *Apariencias de persuasión. Construyendo significados en el arte*. Murcia, 2012, pp. 333-414.
- DE LA PEÑA VELASCO, C.: "La imagen del mártir en el Barroco: el Ánimo Invencible". *Archivo español de arte*, nº 338. Madrid, 2012, pp. 147-164.
- DE LA PEÑA VELASCO, C.: "El poder de la Iglesia: una representación arquitectural en el barroco español". *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº. 7. Murcia, 2004.
- DE LA PEÑA VELASCO, C.: "El valor de la palabra en el retablo español: de finales del Gótico a comienzos del Neoclasicismo". *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº. 4. Murcia, 2002.
- DE LA PEÑA VELASCO, C.: "Juan Antonio Pelegrín y la riada de 1683 en Murcia". *Murgetana*, nº. 88. Murcia, 1994, pp. 65-92.
- DE LA PEÑA VELASCO, C.: "El portapaz barroco en España y su evolución tipológica". *Estudios de platería: San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 395-416.
- DE LA PEÑA Y MONTES DE OCA, J.E.: *Arquitectura parroquial y conventual del alfoz complutense en la época de los Austrias*. Alcalá de Henares, 2010.
- DE LOS RIOS, F.: *Religión y estado en la España del s. XVI*. México, 1957.

- DE MAIO, R.: "Pacheco e la Controriforma spagnola". *Il Vasari storiografico e artista*. Florencia, 1976.
- DE MAIO, R.: *Michelangelo e la Controriforma*. Roma, 1978.
- DE MIGUEL MORA, C.: "Las relaciones sobre el estado de la Archidiócesis de Granada". *Florentia iberitana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, nº 8. Granada, 1997.
- DE ROJAS Y CONTRERAS, D.: *Fundamentos y otros Instrumentos de la Iglesia y Obispado de Cartagena*. Madrid, 1756.
- DE SANTOS OTERO, A.: *Evangelios apócrifos*. Madrid, 2002.
- DE URMENETA, F.: "Directrices teológicas ante el arte sagrado y las teorías de Pacheco". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 73. Madrid, 1960.
- DEL BAÑO MARTÍNEZ, F.: "El antiguo convento de Capuchinas de Murcia y la nueva fachada de Pedro Arnal". *La clausura femenina en España: actas del simposium : 1/4-IX-2004*. El Escorial 2004.
- DEL TORO, A.: *La crisis del pensamiento cristiano en el siglo XVI*. Madrid, 1961.
- DELGADO GÓMEZ, J.: "La Eucaristía en Lugo y en el arte lucense". *Lucensia: miscelánea de cultura e investigación*, nº. 31. Lugo, 2005.
- DELUMEAU, J.: *El catolicismo de Lutero a Voltaire*. Barcelona, 1973.
- DELUMEAU, J.: *La reforma*. Barcelona, 1977.
- DENZINGER, E.: *El magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*. Barcelona, 1963.
- DÍAZ CASSOU, P.: *Historias y leyendas de Murcia*. Murcia, 1892.
- DÍAZ CASSOU, P.: *Leyendas de la Virgen del Carmen*. Murcia, 1892.
- DÍAZ CASSOU, P.: *Serie de Obispos de Cartagena*. Murcia, 1977.
- DÍAZ CASSOU, P.: *Tradiciones y costumbres de Murcia*. Murcia, 1893.
- DÍAZ CASSOU, P.: *Pasionaria murciana: La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*. Murcia, 1980.
- DOMÍNGUEZ NAFRIA, J.C.: *La Inquisición de Murcia en el siglo XVI, el Licenciado Cascales*. Murcia, 1991.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: "Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII. La vida religiosa". *Historia de la Iglesia en España, t. IV*. Madrid, 1979.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: "Iglesia institucional y religiosidad popular en la España Barroca". *La Fiesta, la ceremonia, el rito*. Granada, 1990.

- DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M.: *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*. Barcelona, 1997.
- EGIDO LÓPEZ, T.: "La devoción a san José. Reliquias y leyendas". *Estudios josefinos*, nº. 121. Valladolid, 2007.
- EGIDO LÓPEZ, T.: "Significado de la fundación de San José de Ávila". *Estudios josefinos*, nº 131. Valladolid, 2012.
- EGIDO, T.: *Las claves de la Reforma y la Contrarreforma, 1517-1648*. Barcelona, 1991.
- EISMAN LASAGA, M.C.: "Introducción al estudio del arte del bordado en Jaén: Sus manifestaciones en la Catedral". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 123. Jaén, 1985, pp. 55-68.
- ESPERABÉ ARTEAGA, E.: *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca. La Universidad de Salamanca. Maestros y alumnos más distinguidos*. Salamanca, 1917.
- ESPINALT Y GARCÍA, B.: *Atlante Español, ó descripción general Geográfica, Cronológica, é Histórica de España. Reyno de Murcia*. Murcia, 1981.
- ESPINO SPINOLA, G.: *Arquitectura de la conversión y evangelización en la Nueva España durante el siglo XVI*. Almería, 1999.
- ESPINÓS, J.: *La fiesta del Corpus Christi en Madrid*. Madrid, 1985.
- ESTRELLA SEVILLA, E.: *Dos siglos a la sombra de una torre*. Murcia, 2007.
- FERNÁNDEZ COLLADO, A.: "Eucaristía y Corpus Christi en Toledo". *Toletana: cuestiones de teología e historia*, nº 1. Toledo, 1999.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona, 2003.
- FERNÁNDEZ MOLINA, F.: *Visita a la catedral de Murcia*. Murcia, 2008.
- FERNÁNDEZ ORTEGA, A.: "Festividades y conmemoraciones religiosas en la diócesis de Almería a partir del Sínodo diocesano de 1635.". *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, nº 11. Granada, 1980.
- FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: "La reforma de las órdenes religiosas en tiempos de Felipe II: aproximación cronológica". *Felipe II y el Mediterráneo*, vol. 2. Barcelona, 1999.
- FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: *Felipe II y el clero secular. La aplicación del Concilio de Trento*. Madrid, 2000.

- FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: "Una institución singular los concilios provinciales de Tarragona en la Edad Moderna". *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, nº 20, 2010.
- FERRÁNDIZ ARAUJO, C.: "El Hospital Real de la Caridad y su primitivo templo", *Arte y cultura en el primer centenario del Templo de la Caridad de Cartagena, 1893-1993*. Murcia, 1994, pp. 15-35.
- FERRER GARROFÉ, P.: "Encarnación y Eucaristía en el Tabernáculo del Escorial". *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium 1/4-IX-2003*, vol. 1. San Lorenzo del Escorial, 2003.
- FLORES ARROYUELO, F.J.: *Murcia: monumentos y tradiciones. Guía de Castillos, museos y ermitas de la Región*. Murcia, 1991.
- FLOREZ, E.: *España sagrada. Teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España. Tomo 23*. Madrid, 2007.
- FONTANA CALVO, M.C.: "El ático y el tabernáculo del retablo de la capilla de los Lastanosa antes y después de su restauración". *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº 117. Huesca, 2007.
- FRANCO MATA, M.A.: "Algunas fuentes medievales del Arte Renacentista y Barroco". *Anales de historia del arte*, nº 1. Madrid, 2008.
- FRUTOS BAEZA, J.: *Bosquejo histórico de Murcia y su Concejo*. Murcia, 1934.
- FRUTOS HIDALGO, S.: *El señorío de Alcantarilla*. Murcia, 1973.
- FUENTES CABALLERO, J.A.: *Concilios y Sínodos en la diócesis de Palencia. El Sínodo de D. Alvaro de Mendoza, Año 1582*. Palencia, 1980.
- FUENTES Y PONTE, J.: *España Mariana, Provincia de Murcia*. Lérida, 1880.
- FUENTES Y PONTE, J.: *Ligeros apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen*. Murcia, 2003.
- FUENTES Y PONTE, J.: *Miscelánea de cosas de Murcia*. Murcia, 1902.
- FUENTES Y PONTE, J.: *Murcia que se fue*. Madrid, 1872.
- GALERA ANDREU, P. A.: *La Catedral de Jaén*. León, 1983.
- GALLEGO Y BURÍN, A.: *El Barroco granadino*. Granada, 1987.
- GAMARRA, F.: *Constituciones sinodales del obispado de Ávila*. Madrid, 1617.
- GÁMEZ MARTÍN, J.: "La Inmaculada Concepción, patrona de los reinos de España y Portugal. Devoción, monarquía y fiesta en la Edad Moderna". *Iberismo. Las*

*relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual: y otros estudios sobre Extremadura*. Llerena, 2008.

- GARCÍA ANTÓN, J.: "La Región de Murcia en tiempos del Islam". *Historia de la Región Murciana*, vol. III. Murcia, 1981, pp. 25-31.
- GARCÍA ANTÓN, J.: *Las murallas medievales de Murcia*. Murcia, 1993.
- GARCÍA BERNAL, J.J.: "Estética militante y fiesta barroca. Celebraciones jesuitas en Marchena". *Actas de las XII Jornadas sobre Historia de Marchena. Las fiestas en la historia de Marchena*. Marchena, 2008, pp. 83-111.
- GARCÍA DE LA LEÑA, C.: *Conversaciones históricas malagueñas: descanso VI*. Málaga, 1793.
- GARCÍA GAINZA, M.C. y HEREDIA MORENO, M.C.: *La platería de la catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona, 1978.
- GARCÍA GARCÍA, A.: "Concepto canónico de los sínodos diocesanos a través de la Historia". *Los sínodos diocesanos del pueblo de Dios*. Valencia, 1988.
- GARCÍA GARCÍA, E. y MIGUEL ALONSO, A.: "El examen de Ingenios de Huarte de San Juan en la Bibliotheca Selecta de Antonio Possevino". *Revista de historia de la psicología*, vol. 24, nº 3-4. Valencia, 2003.
- GARCÍA GARCÍA, M.: *Ermidas y Cofradías. La religiosidad popular en Moratalla*. Murcia, 2003.
- GARCÍA GOLDARAZ, C.: *Los Concilios de Cartago en un código soricense*. Burgos, 1960.
- GARCÍA HERNÁN, D., LEÓN SANZ, M.V., PI CORRALES, M.P. Y PÉREZ BALTASAR, M.D.: "Las órdenes religiosas en la España Moderna. Dimensiones de la investigación histórica". Las Palmas, *III Reunión Científica de Historia Moderna*, vol. 1, 1995.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, J.A.: "Las imágenes escultóricas del Monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689". *Atrio*, nº1. Sevilla, 1989.
- GARCÍA HINAREJOS, D.: "Martín García de Mendoza y la arquitectura del renacimiento en la diócesis de Tortosa (1581-1615)". *Recerca*, nº 4. Castellón, 2000.
- GARCÍA HOURCADE, J.J.: "Los franciscanos en el Reino de Murcia y diócesis de Cartagena en el siglo XVII". *Murgetana*, nº 119. Murcia, 2008, pp. 71-94.
- GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid, 1962.

- GARCÍA MOGOLLÓN, F.J.: *El arte en la parroquia y ermitas de Torrejoncillo*. Cáceres, 1984.
- GARCÍA OLLOQUI, M.V.: "La iconografía de San José con el Niño en dos obras de segura atribución a La Roldana". *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, nº 19. Sevilla, 2005.
- GARCÍA PÉREZ, F.J.: *Visita del obispo Sancho Dávila a la Catedral de Murcia. Año 1592*. Murcia, 2003.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, C.: *El culto de los santos en la España romana y visigoda*. Madrid, 1966.
- GARCÍA ROS, V.: *Los Franciscanos y la Arquitectura. De San Francisco a la exclaustación*. Valencia, 2000.
- GARCÍA VILLALBA, J.: *Pensil del Avemaría* (manuscrito). Murcia, 1730.
- GASCÓN DE GOTOR, A.: *El Corpus Christi y las custodias procesionales en España*. Barcelona, 1916.
- GAYA POMES, R.: *De los huertos*, tomo II. Murcia, 1992.
- GILA MEDINA, L. y GARCÍA LUQUE, M.: "Sobre el desaparecido tabernáculo de la capilla mayor de la antigua colegiata de San Patricio de Lorca, obra del ensamblador granadino Juan López de Almagro". *Imafronte*, nº. 21-22. Murcia, 2010.
- GILIO, G.A.: *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi degli pittori circa l'istorie*. Camerino, 1564.
- GÓMEZ AMEZCUA, L. y JARAMILLO CERVILLA, M.: "Un documento inédito sobre el Sínodo Diocesano de Guadix de 1622". *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, nº 19. Guadix, 2006.
- GÓMEZ MORENO, M.: "La inmaculada en la escultura española". *Miscelánea Comillas: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, nº 23. Comillas, 1955.
- GÓMEZ MORENO, M.E.: "Escultura del siglo XVII". *Ars Hispanie*, XVI. Madrid, 1963.
- GÓMEZ NAVARRO, S.: "La Eucaristía en el corazón del siglo XVI". *Hispania Sacra*, nº 118. Madrid, 2006.
- GÓMEZ SEGADE, J.M.: "Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 1. Madrid, 1988.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada, 1989.

- GÓMEZ VILLA, A.: *El culto a los santos en la diócesis de Cartagena-Murcia*. Murcia, tesis doctoral, 2011.
- GONZÁLEZ CARBALLO, J.: "Sacralización del espacio urbano en el Corpus Christi de Sevilla". *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, vol. 1. Castellón, 2000.
- GONZÁLEZ CARRAL, J.D.: *Castellar del Condado de Santisteban : datos geográficos e históricos*. Linares, 1967.
- GONZÁLEZ CASADO, P., GONZÁLEZ NÚÑEZ, J. y ISART HERNÁNDEZ, C.: *El protoevangelio de Santiago*. Madrid, 1997.
- GONZÁLEZ CASARRUBIOS, C.: "Fiesta del Corpus Christi en Badajoz". *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, nº 25-26. Madrid, 1982.
- GONZÁLEZ DÁVILA, G.: *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reinos de las dos Castillas*. Madrid, 1645.
- GONZÁLEZ GARCÍA, M.A.: "La Custodia Procesional del Corpus, la solemnidad del Corpus Christi y otras obras de orfebrería Eucarística de la Catedral de Ourense". *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, nº. 11. Orense, 2006.
- GONZÁLEZ HERNANDO, I.: "El nacimiento de Cristo". *Revista digital de iconografía medieval*, nº 2. Madrid, 2010.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, P.J.: "El monumento de Jueves Santo de la concatedral ferrolana". *Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, nº. 13. La Coruña, 1997.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: "La Catedral de Murcia". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº XXIV. Madrid, 1911.
- GONZÁLEZ TORRES, J.: "El tabernáculo hito sacramental y referente espacial en las catedrales andaluzas". *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003.
- GRAEF, H.: *María. La mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona, 1968.
- GRANADO HIJELMO, I.: "El Sínodo diocesano del obispo Lepe estudio jurídico (Logroño, 1698)". *Cuadernos doctorales: derecho canónico, derecho eclesiástico del Estado*, nº. 24. Pamplona, 2011.
- GUILLÉN SELFA, J.: "La Murcia de ayer y portada de Verónicas". *Murgetana*, 38. Murcia, 1972.

- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. y GRIÑÁN MONTEALEGRE, M., "La devoción en el espacio: las ermitas en los territorios de las Órdenes Militares". *Imafronte*, nº 10. Murcia, 1996, pp. 51-60.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: "Arte". *Historia de la Región Murciana*, tomo III. Murcia, 1980, pp. 9-37.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: "El arte entre la creación y la tradición". *Historia de la Región Murciana*, tomo V. Murcia, 1980, pp. 319-442.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Arquitectura, economía e Iglesia en el siglo XVI: Murcia y su entorno*. Bilbao, 1987.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia, 1987.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *La Iglesia y el Colegio de San Esteban de Murcia*. Murcia, 1976.
- GUTIÉRREZ, C.: *Trento: Un concilio para la unión (1550-1552)*, III: *Estudio*. Madrid, 1981.
- HENARES DÍAZ, F.: *San Ginés de la Jara: una aproximación a la religiosidad popular*. Cartagena, 1988.
- HEREDIA MORENO, C.: "Arte, Contrarreforma y devoción: el culto a las reliquias en Alcalá de Henares y sus repercusiones artísticas". *Estudios de platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001.
- HEREDIA MORENO, C.: "El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas". *El barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza, 2010, pp. 279-310.
- HEREDIA MORENO, C.: "La platería y el esplendor de la liturgia en la iglesia española de la Contrarreforma". *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*. Oporto, 2012, pp. 139-160.
- HEREDIA MORENO, M.C. y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A.: "Precisiones sobre la Custodia del Corpus Christi de la Catedral de Sigüenza". *Archivo español de arte*, nº 292. Madrid, 2000.
- HEREDIA MORENO, M.C.: "La colección de platería de la catedral Magistral de Alcalá de Henares". *La catedral Magistral*. Alcalá de Henares, 1999.

- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. y DE LA PEÑA VELASCO, C.: "El convento de Carmelitas Calzados de Murcia". *Imafronte*, 8-9. Murcia, 1993.
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. y DE LA PEÑA VELASCO, C.: "Las obras de la iglesia del Carmen de Murcia". *Imafronte*, nº 8-9. Murcia, 1993, pp. 243-255.
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. y SEGADO BRAVO, P.: "Arquitectura y Contrarreforma". *Historia de la Región Murciana*, tomo VI. Murcia, 1980, pp. 264-317.
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *La fachada de la Catedral de Murcia*. Murcia, 1990.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Retablos y Esculturas". *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986.
- HERNÁNDEZ FRANCO, J.: *Morfología de la peste de 1677-78 en Murcia*. Valencia, 1983.
- HERNMARCK, C.: *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987.
- HOLGUERAS ARRANZ, R. y SANTOS PORRAS, I.J.: "Un modelo representativo del Barroco Clasicista en Álava. La capilla del Santo Cristo en Gamarra Mayor". *Akobe*, nº 8. Vitoria, 2010.
- IBAÑEZ GARCÍA, J. M.: *Bibliografía de la Santa Iglesia de Cartagena en Murcia*. Murcia, 1927.
- IBAÑEZ GARCÍA, J. M.: *Notas I*, en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia.
- IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Estudios Bio-bibliográficos*. Murcia, 1928.
- IBAÑEZ GARCÍA, J.M.: *Rebuscos y otros artículos*. Murcia, 2003.
- IGNACIO DE CEBALLOS, L.: *Crónica de el observantissimo convento de Madres Capuchinas de el Santísimo Sacramento*. Madrid, 1737.
- IGNACIO DE CEBALLOS, L.: *Vida y virtudes, favores del cielo, prodigios y maravillas de Sor Angela Astorch*. Madrid, 1733.
- INIESTA MAGAN, J. "La Archicofradía de Cristo Resucitado: Orígenes y Constituciones". *Libro Conmemorativo del Cincuentenario de la Refundación de la Archicofradía de Cristo Resucitado (1948)*. Murcia, 1996.
- INIESTA MAGÁN, J. y BELDA NAVARRO, C.: *Nicolás de Bussy y la Archicofradía del Rosario. Las claves de un pleito*. Murcia, 2006.
- INTERIÁN DE AYALA, J.: *Pictor christianus eruditus sive. De erroribus qui passim admittuntur circa pingendas atque effingendas sacras imagines*. Madrid, 1730.
- IRAGUSA, I., GREEN, R.B. y LUMAN, R.: "Pseudo-Bonaventura: Meditations on the Life of Christ". *The Journal of Religion*, vol. 42, nº 2. Chicago, 1962.

- IRIARTE, L.: *Beata María Ángela Astorch, Clarisa Capuchina (1592-1665): La mística del Breviario*. Valencia, 1982.
- IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: “Aplicaciones Tridentinas la Visita del obispo Sancho Dávila al cabildo de la catedral de Murcia (1592)”. *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, nº 22. Murcia, 2002.
- IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Constituciones Sinodales de la Diócesis de Cartagena de 1583*. Murcia, 2005.
- IRIGOYEN LÓPEZ, A.: *Entre el Cielo y la Tierra, entra la Familia y la Institución. El Cabildo de la Catedral de Murcia en el siglo XVII*. Murcia, 2000.
- IRIGOYEN LÓPEZ, J. A. y GARCÍA HOURCADE, J. J.: *Visitas AD LIMINA de la diócesis de Cartagena (1589-1901)*. Murcia, 2001.
- ISERMEYER, C.: “Il Vasari e il restaro delle chiese medievali”. *Studi Vasariani*, Florencia, 1950.
- JEDIN, H.: *Historia del Concilio de Trento, III: Etapa de Bolonia (1547-1548). Segundo periodo de Trento (1551-1552); IV: Tercer periodo de sesiones y conclusión, 1: Francia y la reanudación del concilio en Trento hasta la muerte de los legados Gonzaga y Seripando; 2: Superación de la crisis gracias a Morone, conclusión y ratificación*. Pamplona, 1975, 1981, respectivamente.
- JEDIN, H.: *Historia del Concilio de Trento, III: Etapa de Bolonia (1547-1548). Segundo periodo de Trento (1551-1552); IV: Tercer periodo de sesiones y conclusión, 1: Francia y la reanudación del concilio en Trento hasta la muerte de los legados Gonzaga y Seripando; 2: Superación de la crisis gracias a Morone, conclusión y ratificación*. Pamplona, 1975.
- JESÚS MARÍA, P. Fr. J.: *Sermón predicado por el obispo de Jaén don Sancho Dávila, en Sermones predicados en la Beatificación de la Madre Theresa de Jesús, Virgen, fundadora de la Reforma de los Descalços de N. S. del Carmen*. Madrid, 1615.
- JIMENA JURADO, M.: *Anales de la Iglesia de Jaén*. Madrid, 1654.
- JIMENA JURADO, M.: *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén y anales eclesiásticas de este obispado*. Granada, 1991.
- JIMÉNEZ DE GREGORIO, F.: “El Colegio-Seminario Conciliar de San Fulgencio (Aportación documental inédita al estudio de los precedentes de la Universidad murciana)”. *Anales de la Universidad de Murcia, VIII*. Murcia, 1950.

- JONES MARTIN, D.W.: *La Contrarreforma. La religión y sociedad en la Europa moderna*. Madrid, 2003.
- KAMEN, H.: *Cambio cultural en la sociedad del siglo de oro Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*. Barcelona, 1998
- KASPER, W.: *Diccionario enciclopédico de la época de la Reforma*. Barcelona, 2005.
- KASPER, W.: *Diccionario enciclopédico de Historia de la Iglesia, I-II*. Barcelona, 2005.
- KAWAMURA, Y.: *Festividad del Corpus Christi en Oviedo*. Oviedo, 2001.
- KOLAKOWSKI, L.: *Cristianos sin Iglesia: la conciencia religiosa y el vínculo confesional en el siglo XVII*. Madrid, 1983.
- KROESEN, J.: *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function*. Lovaina, 2000.
- LA RIVA, J.A.: *Apuntamientos*, Manuscrito en el A.M.M.
- LA RIVA, J.A.: *Historia de Nuestra Señora de la Fuensanta*. Murcia, 1892.
- LABARGA GARCÍA, F.: "Las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi en La Rioja". *Festivas demostraciones: estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*. Logroño, 2010.
- LARA RÓDENAS, M.J.: *Contrarreforma y bien morir: el discurso y la representación de la muerte en la Huelva del Barroco*. Huelva, 2001.
- LEÓN COLOMA, M.A.: "Mentores frente a comitentes: la dotación iconográfica de la capilla mayor de la Catedral de Granada en el último tercio del siglo XVII". *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003.
- LEÓN, A.: "Retablo y tabernáculo de San Pedro de Lerma. Valladolid". *Patrimonio histórico de Castilla y León*, nº. 46, 2012.
- LEONARDI, C., RICCARDI, A. y ZARRI, G.: *Diccionario de los Santos, vol. II*. Madrid, 2000.
- LÉPORI DE PITHOD, M.E.: *La imagen de España en el siglo XVII: percepción y decadencia*. Cuyo, 1998.
- LLAMAS MÁRQUEZ, M.A.: "Fuentes documentales para el estudio del arte efímero religioso el Monumento de Jueves Santo de la Catedral de Córdoba". *Cuadernos de arte e iconografía*, nº. 21. Madrid, 2002.

- LLAMAS MARTÍNEZ, R.: "San José en el carisma fundacional de santa Teresa". *Estudios josefinos*, nº 131. Valladolid, 2012.
- LLEÓ CAÑAL, V.: "El Monumento de la Catedral de Sevilla, durante el siglo XVI". *Archivo Hispalense*, nº 180. Sevilla, 1976.
- LLORCA, B.: "Participación de España en el Concilio de Trento", en J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN (dir.): *Historia de la Iglesia en España*, III-1.o: *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*. Madrid, 1980, pp. 385-503.
- LOPEZ DE HARO, A.: *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España. Tomo I*. Madrid, 1622.
- LÓPEZ GARCÍA, C. y LÓPEZ MARTÍNEZ, M.L.: "El convento de Trinitarios calzados de Murcia". *Verdolay*, nº 3. Murcia, 1991, pp. 175-180.
- LÓPEZ GARCÍA, M. T.: "El auge del dogma de la Inmaculada Concepción auspiciada por el franciscano fray Antonio de Trejo, obispo de Cartagena, y la implicación de Concejo de Murcia, a principios del siglo XVII". *Actas del Simposium "La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte"*. San Lorenzo del Escorial, 2005.
- LÓPEZ GARCÍA, M.T.: "Aproximación al convento de Santa Ana de Murcia, de monjas dominicas". *La clausura femenina en España: actas del simposium, vol. 2*. El Escorial, 2004.
- LÓPEZ GARCÍA, M.T.: "El auge del Dogma de la Inmaculada Concepción, auspiciado por el franciscano Fray Antonio de Trejo". *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, nº 45. Murcia, 2008.
- LÓPEZ GARCÍA, M.T.: *La Gestión de Gobierno de los Regidores en el Concejo de Murcia en el último tercio del siglo XVII*. Murcia, 1999.
- LÓPEZ GÓMEZ, J.E.: "El Corpus Christi en Toledo. Metamorfosis de la ciudad y procesión". *Religiosidad popular en España*, vol. 2. EL Escorial, 1997.
- LÓPEZ GUILLAMÓN, L.: *José Sánchez Lozano, o la continuidad de la imagería murciana. Una aproximación a su obra*. Murcia, 1990.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, F.: "En el tercer centenario del nacimiento del cardenal Belluga: noticias inéditas de su vida. El Cristo siciliano de la iglesia de la Congregación de San Felipe Neri, de Murcia". *Boletín de la Diputación Provincial de Murcia*, I. Murcia, 1962.

- LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C.: "Bussy, Dupar y Nicolás Salzillo: la escultura napolitana en Levante". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Castellón, 1963, pp. 219-229.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C.: "Descubrimiento de ser Juan de Vitoria el pintor del Retablo Mayor de la Ermita gótico-mudéjar de Santiago". *Rev. Murcia*, nº 4. Murcia, 1975. Pp. 73-77.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C.: "El escultor Nicolás Salzillo". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. T. XXIX. Valladolid, 1963, pp. 209-216.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C.: "El Retablo Mayor de la Ermita de Santiago de Murcia". *Archivo Español de Arte*, nº 19. Madrid, 1976, pp. 470-472.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C.: "Resumen de mis investigaciones. Lamentos". *Arte Español*, Madrid, 1960.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C.: *Escultura mediterránea final del siglo XVII y el XVIII: notas desde el sureste de España*, Murcia, 1966.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C.: "Resumen de mis investigaciones. Lamentos". *Arte Español*, Madrid, 1960.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M.L. y LÓPEZ GARCÍA, C.: "El Convento de Trinitarios Calzados de Murcia". *Verdolay*, nº 3, Murcia, 1991.
- LÓPEZ MAYMÓN, J.: "Alhajas y paramentos de nuestra catedral". *Boletín del Museo de Bellas Artes*, 4. Murcia, 1926.
- LÓPEZ MOLINA, M.: "Gitanos y Corpus Christi en Jaén en la primera mitad del siglo XVII". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 176. Jaén, 2000.
- LÓPEZ MUÑOZ, M.L.: "La diócesis de Granada en la visita ad limina de 1685". *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, nº 20. Granada, 1992.
- LÓPEZ VALCÁRCEL, A.: "Obispos diocesanos de Lugo en toda la historia". *Lucensia: miscelánea de cultura e investigación*, nº 35. Lugo, 2007.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A.: "El esplendor de la liturgia eucarística el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo". *Estudios de platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006.
- LORTZ, J.: *Historia de la Iglesia en la perspectiva de la historia del pensamiento*, I: *Antigüedad y Edad Media*; II: *Edad Moderna y Contemporánea*, Madrid, 1982.

- LOZANO LÓPEZ, J.C. y CALVO RUATA, J.I.: "Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)". *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 19. Zaragoza, 2004.
- LUNA MORENO, L.: "Sobre los orígenes y características de las cofradías de Jesús Nazareno". *Nazarenos (Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno)*, 9. Murcia, 2006.
- LUTZ, H.: *Reforma y Contrarreforma*, Madrid, 1992.
- MACHUCA DIEZ, A.: *Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano*. Madrid, 1905.
- MALDONADO DE LEÓN, D.: *Defensa por la dignidad episcopal de Don Diego Martínez Zarzosa, Obispo de la Santa Iglesia de Cartagena, y por su prouisor. Con el Deán y Cabildo de la dicha Santa Iglesia*. Granada, 1655.
- MALE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 2001.
- MALE, E.: *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*. Madrid, 1988.
- MALE, E.: *El arte religioso de la contrarreforma*. Madrid, 2002.
- MANCINI, G.C.: *Considerazioni sulla pittura*. Roma, 1957.
- MANRIQUE ARA, M.E.: "Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura", de Jusepe Martínez (1600-1682)". *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 18. Zaragoza, 2003.
- MARCOS MARTÍN, A.: *España en los siglos XVI, XVII y XVIII: economía y sociedad*, Barcelona, 2000.
- MARÍA HERRÁN, L.: *San José, nuestro padre y señor (introducción a una teología sobre San José)*. Madrid, 1977.
- MARÍN CANO, A.: *El Santo Cristo del Consuelo de Cieza (1612-2012)*. Murcia, 2012.
- MARQUÉS DE JAUREGUIZAR: "Una familia de hidalgos navarros" en *Estudios a la Convención del Instituto Internacional de Genealogía y Heráldica con motivo de su XXV aniversario*. Madrid, 1979.
- MARTELET, B.: *José de Nazaret, el hombre de confianza*. Madrid, 1999.
- MARTIMORT, A.G.: *La iglesia en oración. Introducción a la liturgia*. Barcelona, 1987.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "La escultura del siglo XVII en las demás escuelas españolas" *Summa Artis*, XXVI. Madrid, 1982.

- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español", *Imafronte*, 12-13. Murcia, 1997.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Primeras Iglesias Jesuíticas en Castilla la Vieja". *España en la Crisis del Arte Europeo*. Madrid, 1968, pp. 149-157.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Un tabernáculo de Gregorio Fernández en Villaveta (Burgos)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, nº 39. Valladolid, 1973.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, F.: *Historia de la Iglesia, II: Edad Moderna*. Madrid, 2000.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, F.: *Los seminarios españoles en la época de la Ilustración*. Madrid, 1973.
- MARTÍN RIPOLL, A.: "Poder y forma urbana en la Murcia barroca: la actuación de los obispos Luis Belluga y Juan Mateo". *Vescovi e Città nell'Epoca Barocca*. Lecce, 1995.
- MARTÍNEZ BURGOS, P.: *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, 1990.
- MARTÍNEZ DRAKE, L.: "Episcopologio de la Diócesis de Segovia noticias de los obispos de Segovia desde sus orígenes hasta nuestros días". *Estudios segovianos*, nº 97. Segovia, 1998.
- MARTÍNEZ FRESNEDA, F.: "La inmaculada. La piedad mariana y el Franciscanismo". *Verdad y vida: revista de las ciencias del espíritu*, nº 243-244. Madrid, 2005.
- MARTÍNEZ HURTADO, S.: "Restauración de la Capilla de la Comunión de la Iglesia Parroquial de Alpuente". *Ars longa: cuadernos de arte*, nº. 9-10. Valencia, 2000.
- MARTÍNEZ NICOLÁS, M.M.: "Sobre reliquias y relicarios pertenecientes a los Marqueses de los Vélez. Aporte documental". *Revista velezana*, nº. 30. Vélez Rubio, 2012, pp. 192-205.
- MARTÍNEZ NICOLÁS, M.M.: "La plata de la Capilla de los Vélez de la Catedral de Murcia". *Estudios de platería: San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 485-504.
- MARTÍNEZ NICOLÁS, M.M.: "El ajuar de plata de la Catedral de Almería: historia de su formación". *Estudios de platería: San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 483-502.

- MARTÍNEZ NICOLÁS, M.M. y TORRES FERNÁNDEZ, M.R.: "La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)". *Estudios de platería: San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 283-312.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. *La industria del vestido en Murcia (ss. XIII-XV)*. Murcia, 1988.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A.: "Poder y forma urbana en la Murcia barroca: la actuación de los obispos Luis Belluga y Juan Mateo". *Vescovi e Città nell'Epoca Barroca*, vol. I. Galatina, 1995.
- MARTÍNEZ RUIZ, E. (dir.): *Diccionario de Historia Moderna de España, I: La Iglesia*. Madrid, 1998.
- MARTÍNEZ TORNEL, J.: *Guía de Murcia*. Murcia, 1907.
- MARTÍNEZ VALLS, J.: "El sínodo de 1600 en la diócesis de Orihuela". *Anales de la Universidad de Alicante. Facultad de Derecho*, nº 8. Alicante, 1993.
- MAS GALVAÑ, C.: "La vida cotidiana en un seminario español del Barroco. San Fulgencio de Murcia (1592-1700)". *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, nº 10. Alicante, 1991.
- MCGRATH, M.J.: "La procesión del Corpus Christi como instrumento de catolización en la Segovia postridentina". *Estudios segovianos*, nº 110. Segovia, 2011.
- MELGARES GUERRERO, J.A.: "Pintura del siglo XVII en Murcia". *Historia de la Región Murciana*, tomo VI. Murcia, 1980, pp. 364-413.
- MELGARES GUERRERO, J.A.: "Arcas, estuches y relicarios de la Santísima Cruz". *Jubilar'96*, Caravaca, 1996.
- MELGARES GUERRERO, J.A.: "La pintura murciana del siglo XVIII". *Historia de la Región Murciana*, t. VII. Murcia, 1980.
- MELGARES GUERRERO, J.A.: *Caravaca y la Contrarreforma*. Murcia, 1965.
- MÉNDEZ VENEGAS, E.: "Arte en la Colegiata de Zafra, según datos de la visita apostólica de 1652 y posteriores". *Memoria ecclesiae*, nº 16. Barcelona, 2000.
- MERCADER SEVILLA, B.: *San Ginés de la Jara patrón de Cartagena*. Cartagena, 2003.
- MIGUEL GARCÍA, I.: "El obispo y la práctica de la visita pastoral en el marco de la teología reformista". *Memoria ecclesiae*, nº 14. Sevilla, 1999.

- MIGUEL GONZÁLEZ, M.L.: "El problema de los conflictos jurisdiccionales (memorial de Antonio Trejo a Felipe IV)". *La Inquisición española: Nueva visión, nuevos horizontes*. Cuenca, 1980.
- MINGUELLA Y ARNEDO, T.: *Historia de la Diócesis de Sigüenza y de sus Obispos*. Sigüenza, 1910.
- MOLINA MOLINA, A. L.: "La vida en Murcia a finales de la Edad Media", *Murgetana*, nº 64. Murcia, 1983, pp. 5-77.
- MOLINA MOLINA, A. L.: *Urbanismo Medieval. La Región de Murcia*. Murcia, 1992.
- MOLINA MOLINA, A.L.: "Sermones, procesiones y romería en la Murcia bajomedieval". *Miscelánea medieval murciana*, vol. 19-20. Murcia, 1996.
- MOLINA RECIO, R.: "La fiesta barroca en al Córdoba del XVII a través de las celebraciones del Corpus Christi". *La cultura en Andalucía: vida, memoria y escritura en torno a 1600*, Sevilla, 2001.
- MOLINERO, M.R.: "Fray Antonio de Trejo y el movimiento immaculista en la diócesis de Cartagena". *Archivo Iberoamericano. Estudios Marianos*. 1955.
- MONTES BARDO, J.: *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España, siglo XVI: iconología en la provincia del Santo Evangelio*. Jaén, 2001.
- MONTES VICENTE, J.M.: *Los santos en la historia: tradición, leyenda y devoción*. Madrid, 2008.
- MONTOJO MONTOJO, V.: "Formación de la procesión barroca murciana de Nuestro Padre Jesús: adscripción gremial y reorganización escénica en las cofradías de Murcia, Cartagena y Mazarrón (siglos XVII-XVIII)". *Murgetana*, nº 92. Murcia, 1996, pp. 45-60.
- MONTOJO MONTOJO, V.: "El pleito de la Cofradía de Jesús con el convento agustino de Murcia en su fase inicial". *Murgetana*, nº 115. Murcia, 2006.
- MONTOJO MONTOJO, V.: "En el origen de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús: el convento agustino de Murcia". *Murgetana*, nº 105. Murcia, 2001.
- MONTOJO MONTOJO, V.: "La Cofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, en la ciudad de Murcia. Notas sobre su historia en la Edad Moderna". *Vid Salvífica: actas de las VI Jornadas Nacionales de Cofradías Medievales de la Sangre de Cristo*. Calasparra, 2010.

- MONTOJO MONTOJO, V.: "La donación de la capilla de las once mil vírgenes (1626), primer argumento de la independencia de la Cofradía de Jesús". *Nazarenos: Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, nº 9. Murcia, 2006.
- MONTOJO MONTOJO, V.: "Las cofradías pasionarias de Murcia en la Edad Moderna". *Revista murciana de antropología*, nº 2. Murcia, 1995.
- MORA JUAN, P.: "La Iglesia de la Asunción de Torrent y su Capilla de la Comunión". *Torrens: Estudis i Investigacions de Torrent i Comarca*, nº 3. Torrent, 1984.
- MORALEJO ORTEGA, M.: "Preceptiva artística en la decoración palaciega, La Compañía de Jesús como intérprete de los postulados tridentinos en el último cuarto del siglo XVII". *XV Congreso del Comité Español de Historia del Arte*. Palma de Mallorca, 2006, pp. 407-416.
- MORALES, A.J.: "La arquitectura en la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII". Sevilla, *La Catedral de Sevilla*, 1986.
- MORALES, A.J.: "Un dibujo del Monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés". Sevilla, *Laboratorio de Arte*, nº 6, 1993.
- MORENO MUÑOZ, M.J.: *La danza teatral en el siglo XVII*. Córdoba, 2010.
- MORTE GARCÍA, C.: "Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (aportación documental)". Huesca, *Artigrama*, nº 3, 1986.
- MOYA GARCÍA, M.L.: *Pablo Sistori. Un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1983.
- MUÑOZ BARBERÁN, M.: *Sepan quantos (Vida artística murciana en los siglos XVI-XVII)*. Murcia, 1996.
- MUÑOZ BARBERÁN, M.: "Los artistas y la vida cotidiana". *Historia de la Región Murciana*, vol. V. Murcia, 1981.
- MUÑOZ BARBERAN, M.: "Bosquejo documental de la vida artística murciana en los últimos del siglo XVI y primeros del XVII". *Murgetana*, nº 44. Murcia, 1976.
- MUÑOZ CLARES, M.: "Alonso de Monreal (+1583): el dibujo de un retablo de 1560". *Imafronte*, 3-5. Murcia, 1989.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M.: *La arquitectura carmelitana (1562-1800). Arquitectura de los Carmelitas Descalzo de España, México y Portugal durante los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1990.

- MUÑOZ SANTOS, M.E.: "La fiesta del Corpus Christi del año 1658 en Alcalá de Henares". *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, vol. 2. El Escorial, 2003.
- NADAL INIESTA, J.: "Fray Antonio de Trejo el primer príncipe contrarreformista de la diócesis de Cartagena". *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008*. Las Palmas de Gran Canarias, 2009.
- NADAL INIESTA, J.: "La platería de la archicofradía de Nuestra Señora del Rosario de Murcia". *Estudios de platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005.
- NADAL INIESTA, J.: "La platería en el ámbito doméstico murciano (1700-1725)". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002.
- NADAL INIESTA, J.: "Las custodias catedralicias del siglo XX: un capítulo de platería historicista". *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003.
- NARBONA VIZCAÍNO, R.: "Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia". *Revista d'història medieval*, nº 10. Valencia, 1999.
- NAVARRETE PRIETO, B. y BUCES PRADOS GARCÍA, J.M.: "El tabernáculo para el retablo de la Capilla del Sagrario o de los Ayala en la Catedral de Segovia". *Imafronte*, nº 3-5. Murcia, 1989.
- NAVASCUÉS PALACIO, P.: *La Catedral de Sigüenza "La puesta en práctica de un Plan Director"*. Barcelona, 2006.
- NICOLÁS GÓMEZ, D.: *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX en Murcia*, Murcia, 1993.
- NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998.
- NIETO FERNÁNDEZ, A.: *Los Franciscanos en Murcia. San Francisco, Colegio de la Purísima y Santa Catalina del Monte (Siglos XIV-XX)*. Murcia, 1996.
- NOS MURO, L.: "De la Cena a la Cruz y de la Cruz a la Cena". Madrid, *Religión y cultura*, nº 235, 2005.
- NUBOLA, C. y TURCHINI, A.: *Fonti ecclesiastiche per la storia sociale e religiosa d'Europa: XV-XVIII secolo*. Bologna, 1999.
- NUBOLA, C.: *Conoscere per governare. La diocesi di Trento nella visita pastorale di Ludovico Madruzzo (1579-1581)*. Bologna, 1993.

- NUBOLA, C.: *Per una banca dati delle visite pastorali italiane. Le visite della diocesi di Trento (1537-1940)*. Bologna, 1998.
- OLIVARES GALVAN, P.: *El cultivo y la industria de la seda en Murcia s. XVIII*. Murcia, 1976.
- OLIVARES TEROL, M.J.: *El Cabildo de la Catedral de Murcia en el siglo XVI: la escribanía y audiencia episcopales*. Murcia, 1994.
- OLIVARES TEROL, M.J.: "Los sínodos del Obispado de Cartagena-Murcia (siglo XVI)". Murgetana, nº 116. Murcia, 2007.
- OLIVARES TEROL, M.J.: "Un ejemplo de aplicación del Concilio de Trento en la diócesis de Cartagena-Murcia el seminario de San Fulgencio". *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, nº 42. Murcia, 2006.
- OLIVARES TEROL, M.J.: *El cabildo de la catedral de Murcia en el siglo XVI. La escribanía y la audiencia episcopales*. Murcia, Tesis doctoral inédita, 1994.
- ORLANDIS, J.: *Historia de la Iglesia, I: La Iglesia antigua y medieval*. Madrid, 1998.
- ORTEGA PAGÁN, N. y ORTEGA LORCA, N. y J.: *Callejero Murciano*. Murcia, 1973.
- ORTEGA PAGÁN, N.: *La Virgen de la Arrixaca y la Virgen de la Fuensanta. Patronas de Murcia*. Murcia, 1957.
- ORTEGA, Fr. P.M.: *Chronica de la santa provincia de Carthagenae de mi seráfico Padre San Francisco*. Parte 1ª. Murcia, 1740.
- ORTEGA, Fr. P.M.: *Descripción corográfica*. Murcia, 1994.
- ORTUÑO MOLINA, J.: *Sínodo diocesano de Cartagena (1475)*. Murcia, 2002.
- OSSA GIMÉNEZ, E. de la y LÓPEZ MARTÍNEZ, M.C.: "Arquitectura popular religiosa en la comarca del noroeste: Las ermitas". *Verdolay*, nº 4, Murcia, 1993, pp. 237-244.
- OSSA GIMÉNEZ, E. de la: "La ermita de la Soledad de Cehegín (Murcia): historia y arte promovido por una cofradía". *Imafronte*, nº 11, Murcia, 1996, pp. 135-160.
- PADILLA ALTAMIRANO, A.L.: *Compendio del origen, antigüedad y nobleza de la familia y apellido de Márquez, con la noticia de los escudos de sus armas, y la de algunos linages, apellidos nobles destos reynos de España*. Sevilla, 1689.
- PALACIO ATARD, V.: *Derrota, agotamiento, decadencia en la España del siglo XVII*. Madrid, 1949.
- PALEOTTI, G.: *Discorso intorno alle imagine sacre et profane*. Roma, 1582.

- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *El museo pictórico o escala óptica*. Buenos Aires, 1944.
- PARKER, G.: *Felipe II: la biografía definitiva*. Barcelona, 2010.
- PASCUAL MARTÍNEZ, L., "La embajada a Roma de Fr. Antonio de Trejo: obispo de Cartagena". *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXII. Murcia, 1977.
- PASCUAL MARTÍNEZ, L.: "Entorno al sínodo murciano de don Jerónimo Manrique de Lara (1583)". *Estudios románicos*, nº 6. Murcia, 1989.
- PAZOS, A.M.: "Aspectos de historia social en el Sínodo navarro de 1590". Valencia, *Los Sínodos diocesanos del pueblo de Dios : actas del V Simposio de Teología Histórica (24-26 octubre 1988)*, 1988.
- PEÑAFIEL RAMÓN, A.: "Un patronato complicado: la Capilla de la Virgen de la Arrixaca de Murcia". *Homenaje al profesor Luis Rubio, Estudios Románicos*, nº 6. Murcia, 1987-1989.
- PEÑAFIEL RAMÓN, A.: "Urbanismo murciano del siglo XVIII: las reformas del malecón". *Imafronte*, nº 8-9. Murcia, 1994, pp. 319-328.
- PEÑAFIEL RAMÓN, A.: *Mentalidad y religiosidad popular murciana en la primera mitad del siglo XVIII*. Murcia, 1988.
- PEÑAFIEL RAMÓN, A.: "Espectáculo y celebración religiosa en la Murcia del siglo XVIII". *Contrastes: Revista de Historia Moderna*, nº 12. Murcia, 2003, pp. 247-262.
- PERELLÓ, J.M. y L.: *Guía de Murcia*. Murcia, 1902.
- PEREZ CRESPO, A. y LABORDA PEÑALVER, S.: *Un huerto árabe en la Arrixaca*. Murcia, 2002.
- PÉREZ DEL CAMPO, L. y ROMERO TORRES, J.L.: *La Catedral de Málaga*. León, 1986.
- PÉREZ DEL CAMPO, L.: *Las Catedrales de Cádiz*. León, 1988.
- PÉREZ GARCÍA, R.: "Visita pastoral y contrarreforma en la archidiócesis de Sevilla, 1600-1650". *Historia, Intituciones y Documentos*, 27. Sevilla, 2000.
- PÉREZ HIGUERA, M. T.: *La Navidad en el arte medieval*. Madrid, 1997.
- PÉREZ LÓPEZ, S.L.: "El Dogma de la Inmaculada Concepción y el contexto de su definición". *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. 51, nº. 1-2. Santiago de Compostela, 2006.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Iglesias mudéjares del Reino de Murcia". *Arte Español*, 3er. Trimestre, Madrid, 1960.

- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Murcia-Albacete y sus provincias*. Barcelona, 1961.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Murcia*. Madrid, 1976.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Iglesias mudéjares del Reino de Murcia". *Archivo de Arte Español*. Madrid, 1960.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII". *Imafronte*, 12-13. Murcia, 1997.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Arcas de prodigios (a propósito de tres relicarios de plata de la Catedral de Murcia)". *Estudios de platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos". *Verdolay*, nº 6. Murcia, 1994.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Notas sobre rejería murciana de los siglos XVII-XVIII". *Imafronte*, nº 11. Murcia, 1995.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglo XVI-XIX*. Murcia, 1999.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*. Murcia, 1995.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Algunos aspectos sobre la Santísima y Veracruz de Caravaca en las artes. Catálogo". *La Cruz de Caravaca: expresión artística y símbolo de fe*. Murcia, 1997.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Algunas precisiones sobre la obra de los maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "El maestro platero de la Catedral de Murcia". *Estudios de platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos". *Verdolay*, nº 6. Murcia, 1994.

- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "La Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia historia de una obra de platería". *Estudios de platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Las artes suntuarias". *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*. Murcia, 1994.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Las artes textiles en la Catedral de Guadix". *La Catedral de Guadix: magna splendore*. Guadix, 2007, pp. 379-397.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto para la Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia". *Estudios de platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la Catedral de Orihuela". *Estudios de Platería, San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 589-602.
- PEREZ SANCHEZ, M.: *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997.
- PÉREZ-COCA SÁNCHEZ-MATAS, C.: *Sínodo placentino del obispo Noroña (1582)*. Badajoz, 1979.
- PÉREZ CRESPO, A. y LABORDA PEÑALVER, S.: *Un huerto árabe en la Arrixaca*. Murcia, 2002.
- PÉREZ, J.: *La España del siglo XVI*. Madrid, 2001.
- PERPIÑÁ GARCÍA, C.: "Los Ángeles músicos en el tipo iconográfico de la Anunciación". *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona, 2011.
- PFANOL, L.: *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI-XVII: introducción al estudio del siglo de oro*. Barcelona, 1929.
- PINA PÉREZ, A.: "Los frescos de Villacis en la iglesia del convento de la Trinidad de Murcia: Historia de una tragedia". *Verdolay*, nº 4. Murcia, 1992, pp. 203-210.
- PINGARRON SECO, F.: *Las Advertencias para los edificios y fábricas de los templos del Sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631*. Valencia, 1995.
- PINGARRÓN-ESAÍN SECO, F.: "La arquitectura religiosa valentina del siglo XVII y las "advertencias", del Arzobispo Aliaga en su Sínodo de 1631.". *Archivo de arte valenciano*, nº 73. Valencia, 1992.

- PINGARRÓN-ESAÍN SECO, F.: "La reforma clasicista de la Capilla de Comunión de la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes de Valencia". *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº. 45. Valencia, 1995.
- PINGARRÓN, F.: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia, 1998.
- POLO RUBIO, J.J.: "El primer sínodo de la diócesis de Teruel (1579)". *Revista española de derecho canónico*, nº 116. Salamanca, 1984.
- POLO RUBIO, J.J.: "La visita pastoral del obispo Pedro Jaime a la Diócesis de Albarracín (1598-1599)". *Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, nº 77-78. Teruel, 1987.
- PONZOA CEBRIÁN, F.: *Historia de la dominación de los árabes en Murcia*. Palma de Mallorca, 1845.
- PORTUS PÉREZ, J.: *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*. Madrid, 1993.
- POSADILLA, J.D.: *Episcopologio legionense: biografía de los obispos de León*. León, 2000.
- PRADILLO ESTEBAN, P.J.: *El Corpus Christi en Guadalajara. Análisis de una liturgia festiva a través de los siglos: (1454-1931)*. Guadalajara, 2000.
- PUEYO COLOMINA, M.P.: "Las visitas pastorales como fuente para el estudio de la religiosidad popular: el nivel de instrucción en la diócesis de Zaragoza a mediados del siglo XVIII". *1ª Jornada sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón*. Zaragoza, 1984.
- PUEYO COLOMINA, P.: "Propuesta metodológica para el estudio de la visita pastoral". *Memoria ecclesiae*, nº 14. Sevilla, 1999, pp. 479-542.
- MARTÍN RIEGO, M.: "La visita pastoral de las parroquias". *Memoria ecclesiae*, nº 14. Sevilla, 1999, pp. 157-203;
- PUIG ALEU, I.: "La concepció de la visita pastoral del bisbe Andreu Bertran a la Diócesi de Girona (1420-1423)". *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 29. Gerona, 1987.
- RAMALLO ASENSIO, G.: "Los retablos barrocos en las catedrales españolas". *Imafronte*, 12-13. Murcia, 1997.

- RAMALLO ASENSIO, G.: "Actualización de cultos y devociones del Barroco en la Catedral de Murcia a cargo de escultores franceses". *Les échanges artistiques entre France et l'Espagne (XV-fin XIX siècles)*. Perpignan, 2011.
- RAMALLO ASENSIO, G.: "El deseo y la necesidad de una imagen mariana antigua y milagrosa en la catedral de Murcia durante el siglo XVII". *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003.
- RAMALLO ASENSIO, G.: "Lo explícito y lo implícito de los programas iconográficos en las fachadas de las catedrales españolas en el pleno barroco". *El barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza, 2010, pp. 233-278.
- RAMALLO ASENSIO, G.: "Reactivación del culto a las reliquias en el barroco. La catedral de Oviedo y su Cámara Santa en 1639". *Liño* nº 11. Oviedo, 2005.
- RAMALLO ASENSIO, G.: "Renovación y modernización material y espiritual de los templos catedralicios por acción de sus obispos. La catedral de Oviedo en el siglo XVII". *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Barcelona, 2011.
- RAMALLO ASENSIO, G.: "La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa: imágenes con vida, imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco". *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010, pp. 37-102.
- RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, 2002.
- RECIO MIR, A.: "Aquella segunda fábrica que ha de estar en lo interior de la otra. Los proyectos de tabernáculo para el sagrario de la catedral de Sevilla y su realización efímera en 1662". *Archivo español de arte*, nº 301. Madrid, 2003.
- REMIRO, M.G.: *Historia de Murcia Musulmana*. Zaragoza, 1905.
- RENALES CARRASCA, J.: *Catalatto seguntino, Serie pontificia y annales diocesanos*. Madrid, 1781.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, P.: "El platero toledano Antonio Pérez de Montalto". *Homenaje al Profesor Hernández Pereda*. Madrid, 1992, pp. 723-739.
- RIGHETTI, M.: *Historia de la liturgia*. Madrid, 1955.
- RIQUELME OLIVA, P.: "El mundo monástico femenino franciscano en la provincia de Murcia. Geografía y demografía (siglos XIII-XX)". *El monasterio de Santa Verónica de Murcia*. Murcia, 1994.

- RIQUELME OLIVA, P.: "Los obispos franciscanos y sus actuaciones artísticas en la Iglesia postridentina (1559-1648) y de la Contrarreforma (1648-1724)". *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010.
- RIQUELME OLIVA, P.: "El paisaje conventual murciano aproximaciones a la historia de los conventos murcianos (siglos XIII-XIX)". *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, nº 36. Murcia, 2003.
- RIQUELME OLIVA, P.: *Iglesia y liberalismo. Los franciscanos en el Reino de Murcia (1768-1840)*. Murcia, 1993.
- RISCO, M.: *España Sagrada. Tomo XLI*. Madrid, 2010.
- RIVAS CARMONA, J. y CABELLO VELASCO, R.: "Los mármoles del Barroco murciano". *Imafronte*, 6-7. Murcia, 1991.
- RIVAS CARMONA, J.: "Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia". *Imafronte*, nº. 15. Murcia, 2001, pp. 291-310.
- RIVAS CARMONA, J.: "Platería y Semana Santa". *Estudios de platería: San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 651-668.
- RIVAS CARMONA, J.: "La platería y el culto catedralicio: el ejemplo de los ostensorios". *Estudios de platería: San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 653-672.
- RIVAS CARMONA, J.: "La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería". *Estudios de platería: San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 535-554.
- RIVAS CARMONA, J.: "Los otros usos de las custodias procesionales". *Estudios de platería: San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 503-520.
- RIVAS CARMONA, J.: "Contrarreforma, obispos franciscanos y catedrales: el ejemplo del sur de España". *El franciscanismo en Andalucía*, vol. 1. Priego de Córdoba, 2003, pp. 153-176.
- RIVAS CARMONA, J.: "Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional: la aportación de los siglos XVII y XVIII". *Littera scripta in honorem prof. Lope Pascual Martínez*, vol. 2. Murcia, 2002, pp. 891-918.
- RIVAS CARMONA, J.: "El arte franciscano den la Catedral de Córdoba: la Capilla Salizanes". *El arte franciscano en las catedrales andaluzas*. Córdoba, 2005.
- RIVAS CARMONA, J.: "El trascoro: de muro a capilla", *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, La Coruña, 2001.

- RIVAS CARMONA, J.: "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las Catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata". *Las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003.
- RIVAS CARMONA, J.: "Semana Santa y Arte en Murcia". *Fuentes de nuestra cultura. "In gloriam et decorem". El arte del bordado en las cofradías pasionarias de la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997.
- RIVAS CARMONA, J.: *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia, 1994.
- RIVAS CARMONA, J.: "Camarines y sagrarios del Barroco cordobés". *El Barroco en Andalucía*, vol. I. Córdoba, 1984.
- RIVAS CARMONA, J.: "El arte franciscano den la Catedral de Córdoba: la Capilla Salizanes". *El arte franciscano en las catedrales andaluzas*. Córdoba, 2005.
- RIVAS CARMONA, J.: "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias". *Estudios de platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003.
- RIVAS CARMONA, J.: "El patrocinio de las platerías catedralicias". *Estudios de platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004.
- RIVAS CARMONA, J.: "La arquitectura del templo de San Salvador de Verónicas". *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*. Murcia, 1994.
- RIVAS CARMONA, J.: "La significación de los mármoles en el Barroco andaluz". *Arte, arquitectura y urbanismo*. Antequera, 2007.
- RIVAS CARMONA, J.: "Las iglesias barrocas de la ciudad de Murcia: consideraciones sobre su significación y arquitectura". *Imafronte*, nº. 19-20. Murcia, 2008, pp. 395-410.
- RIVAS CARMONA, J.: "Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos". *Estudios de platería: San Eloy 2001*. Murcia, 2001, p. 213.
- RIVAS CARMONA, J.: "Los tabernáculos del Barroco andaluz". *Imafronte*, nº 3-4-5. Murcia, 1985.
- RIVAS CARMONA, J.: "Navarra y la Contrarreforma. Una nueva imagen religiosa". *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº. 3. Pamplona, 2008.
- RIVAS CARMONA, J.: "Splendor Dei. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco". *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007.
- RIVAS CARMONA, J.: *La Parroquia de San Nicolás de Murcia*. Murcia, 1999.

- RIVAS CARMONA, J.: *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia, 1994.
- ROBLES CORBALÁN, J.: *Historia del Misterioso Aparecimiento de la Stma. Cruz de Caravaca*. Madrid, 1615.
- RODRÍGUEZ GARCÍA DE CEBALLOS, A.: "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y la censura al Greco". *Studies in the History of Art*, nº 13. Washington, 1984.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "Arte religioso de los siglos XV y XVI". *Historia de la Iglesia en España*, III-2, Madrid, 1980.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos II. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas". *Fragmentos, Revista de Arte*, nº 12-14. Madrid, 1988.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "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*, vol. III. Madrid, 1991.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada". *Estudios sobre la literatura y arte*, vol. 3. Granada, 1979.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "Nuevos datos documentales sobre el escultor Domingo Beltrán". *Archivo Español de Arte*, nº 128. Madrid, 1959, pp. 281-294.
- RODRIGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma, 1967.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F.J.: "La festividad del Corpus Christi malagueño a través de su historia". *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, nº. 9. Málaga, 1997.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L.E.: *Los siglos XVI-XVII: cultura y vida cotidiana*. Madrid, 2000.
- ROMANO, R., y TENENTI, A.: *Historia Universal, 12: Los fundamentos del mundo moderno. Edad Media tardía, Renacimiento, Reforma*. Madrid, 1983.
- ROMERO ABAO, A.: "La fiesta del Corpus Christi en Sevilla en el siglo XV". *La religiosidad popular*, vol. 3. Barcelona, 1989.
- ROSELLÓ LLITERAS, J.: "Censo de registros de visita pastoral Diócesis de Mallorca". *Memoria ecclesiae*, nº 15. Sevilla, 1999.

- ROSELLÓ LLITERAS, J.: "Fuentes archivísticas para el estudio de la devoción a los Santos". *Memoria ecclesiae*, nº 21. Zaragoza, 2002.
- ROSENTHAL, E.E.: *La Catedral de Granada*. Granada, 1990.
- ROSSELLÓ VERGER, V. y CANO GARCÍA, G.: *Evolución urbana de Murcia*. Murcia, 1975.
- ROYO MARTÍNEZ, J.: "Estudi de la visita pastoral a Picanya de l'any 1677". *Estudis i Investigacions de Torrent i Comarca*, 12. Torrens, 2000.
- RUANO DE LA HAZA, J.M.: "Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro". *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. Madrid, 1989.
- RUBIO GARCÍA, L.: *La Procesión del Corpus en el siglo XV en Murcia*. Murcia, 1987.
- RUEDA FERNÁNDEZ, C.: "Los registros parroquiales en Castilla. Notas sobre su implantación, desarrollo y reglamentación en la ciudad y diócesis de Zamora (siglos XVI-XVII)". *Studia Historica*, VIII. Salamanca, 1990.
- RUIZ DE LOIZAGA ULIBARRI, S.: "Obispos de la provincia de Burgos (1500-1996)". *Estudios mirandeses: Anuario de la Fundación Cultural "Profesor Cantera Burgos"*, nº 16. Burgos, 1996.
- RUIZ DINADER, F.: *Ermitas y cosas de Cartagena*. Cartagena, 1999.
- RUIZ GARCÍA, F.: "Don Juan de Austria". *Revista General de Marina*. Madrid, 1971.
- SAEZ VIDAL, J.: *El arte barroco en Alicante*. Alicante, 1985.
- SAGÜÉS, J.: "Trento y la Inmaculada naturaleza del dogma mariano". *Estudios eclesiásticos*, nº 110-111. Comillas, 1954.
- SALAS GONZÁLEZ, C.: "Las mazas: una aproximación a su evolución histórica. Las mazas del Ayuntamiento de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004.
- SALAZAR Y CASTRO, L.: *Historia de la Casa de Lara*. Madrid, 1649.
- SÁNCHEZ ALISENDA, C.: *La doctrina de la Iglesia sobre seminarios desde Trento hasta nuestros días*. Granada, 1942.
- SÁNCHEZ FERRER, J.: *Devoción y pintura popular en el primer tercio del XVIII: la ermita de la Purísima en Tabarra*. Albacete, 2002.
- SÁNCHEZ GIL, F.V.: "Murcia por la definición dogmática de la Inmaculada Concepción en 1732-1733". *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, nº 33-34. Murcia, 2002.

- SÁNCHEZ GIL, V.: "Santa Clara la Real de Murcia, s. XIII-XIX. Documentos para su historia". *Archivo Iberoamericano*, LIV, 215-216, 1994.
- SÁNCHEZ HERRERO, J.: *Concilios provinciales y sínodos toledanos de los siglos XIV y XV*. La Laguna, 1976.
- SÁNCHEZ JARA, D.: *Orfebrería murciana*. Madrid, 1950.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, R.: "Aproximación a la festividad de Corpus Christi, en Murcia en el primer tercio del siglo XVII". *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el barroco español: Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*. Sepúlveda, 2008.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, R.: "Aproximación a la festividad de Corpus Christi, en Murcia en el primer tercio del siglo XVII". *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el barroco español*. Segovia, 2008.
- SÁNCHEZ MAURANDI, A.: *Historia de Mula*. Murcia, 1956.
- SÁNCHEZ MORENO, J.: "El pintor Senén Vila". *Anales de la Universidad de Murcia*, Murcia, 1948.
- SÁNCHEZ MORENO, J.: "Imaginería religiosa de los siglos XVII y XVIII". *Exposición de escultura*. Murcia, 1954.
- SÁNCHEZ MORENO, J.: *Maestros de Arquitectura en Murcia*, Murcia, 1942.
- SÁNCHEZ MORENO, J.: *Vida y obra de Francisco Salzillo: una escuela de escultura en Murcia*. Murcia, 1945.
- SÁNCHEZ MORENO, J.: "Tres bibliotecas episcopales (1670-1704)". *Murgetana*, nº 17. Murcia, 1961.
- SÁNCHEZ MORENO, J.: *Vida y obra de Francisco Salzillo (una escuela de escultura en Murcia)*. Murcia, 1983.
- SÁNCHEZ RIVILLA, T.: "Inquisidores generales y consejeros de la Suprema: documentación biográfica". *Historia de la Inquisición en España y América, III: Temas y problemas*. Madrid, 2000.
- SÁNCHEZ-CANTON, F.J.: *Los grandes temas del arte cristiano en España: 1. Nacimiento e infancia de Cristo*. Madrid, 1948.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "El escultor Nicolás Salzillo". *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, v. XXXVI, n. 3-4. Murcia, 1979, pp. 255-296.

- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "La Capilla del Trascoro de la Catedral de Murcia". *Homenaje al Prof. Juan Torres Fontes*. Murcia, 1980.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar". *Anales de la Universidad de Murcia*, v. XXXVII, nº 1-2. Murcia, 1979.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "La Inmaculada del trascoro de la catedral de Murcia". *Murgetana*, nº 53. Murcia, 1978, pp. 95-98.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVII". *Murgetana*, nº 54. Murcia, 1978, pp. 117-138.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "Noticias sobre artistas murcianos del s. XVIII (años de 1700 a 1730)". *Murgetana*, nº 71. Murcia, 1987, pp. 91-125.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia, 1982.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: *La escultura barroca murciana, anterior a Francisco Salzillo, (1650-1730)*. Murcia, 1977.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: *Las obras artísticas del obispo Antonio de Trejo en la Catedral de Murcia (1623-1628)*. tesis de licenciatura inédita, sustentada en la Universidad de Murcia en 1977.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "El patrimonio escultórico de Santa Verónica". *El monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*, Murcia, 1994.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "La capilla del Trascoro de la Catedral de Murcia". *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes, Universidad de Murcia*, Murcia, 1987.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: *Las obras artísticas del obispo Trejo en la catedral de Murcia (1623-1628)*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Murcia, 1971.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "Antonio de Trejo, obispo de Murcia ejemplo de personalidad contrarreformista". *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "La etapa murciana de Nicolás de Bussy". *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*. Murcia, 2006.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C.: "La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar". *Anales de la Universidad de Murcia*, v. XXXVII, nº 1-2. Murcia, 1979.
- SANDINUS, A.: *Historia familiae sacrae ex Antiquis Monumentis collecta*. Padua, 2012.

- SANTIAGO GODOS, V., "El tabernáculo de Santa Clara la Real de Murcia: proceso de restauración y hallazgo de la firma del retablista Ganga". *Imafronte*, 8-9. Murcia, 1993.
- SANTIAGO GODOS, V., "Restauración de obras artísticas del templo monástico de Justinianas de Madre de Dios en Murcia". *Verdolay*, nº. 6. Murcia, 1994, pp. 185-190.
- SANTOS OTERO, A.: *Los evangelios apócrifos*. Madrid, 1996.
- SANZ HERMIDA, J.: "Un coleccionista de reliquias: Don Sancho Dávila y el estudio salmantino". *Vía spiritus*, nº 8. Oporto, 2001.
- SANZ, M.J.: "La Semana Santa en la Catedral: aspectos ornamentales (I), (II) y (III)". *Diario ABC*. Sevilla, 1987.
- SANZ, M.J.: *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000.
- SARASA, A.: *Estructura urbana de Murcia*. Murcia, 1992.
- SASTRE SANTOS, E.: "Sobre el nuevo oficio de notario archivista establecido por el Sínodo de Córdoba en 1662". *Estudios canónicos en homenaje al profesor Lamberto de Echevarría*. Salamanca, 1988.
- SAVIGNAC, J.P.: *La Iglesia de la Edad Moderna*. Madrid, 1989.
- SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y barroco*. Madrid, 1981.
- SEGADO BRAVO, P.: "El arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios, tracista del santuario de la Vera Cruz de Caravaca (Murcia)". *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995.
- SEGADO BRAVO, P.: "El escultor-retablista Antonio Caro "el viejo"(+1678)". *Imafronte*, 2. Murcia, 1986.
- SEGADO BRAVO, P.: "El retablo en Murcia durante el siglo XVII: algunos ejemplos representativos de Lorca". *Imafronte*, 10. Murcia, 1994.
- SEGADO BRAVO, P.: *Melchor de Luzón (Imaginero, escultor, arquitecto, matemático y cosmógrafo) 1625-1698*. Calamocha, 1990.
- SEGADO BRAVO, P.: "El arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios, tracista del santuario de la Vera Cruz de Caravaca (Murcia)". *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995.
- SEGADO BRAVO, P.: "El escultor-retablista Antonio Caro el Viejo (+1678)". *Imafronte*, nº 2. Murcia, 1986.

- SEGADO BRAVO, P.: *La colegiata de San Patricio de Lorca. Arquitectura y arte*. Murcia, 2007.
- SEGURA, F.: "Calderón y la escenografía de los jesuitas". *Razón y fe*, nº 1004. Madrid, 1982, pp. 15-32.
- SIGÜENZA, FR. J.: *La fundación del monasterio del El Escorial*. Madrid, 1988.
- SIMPSON, A.B. y VILA, S.: *Cristo en el tabernáculo*. Barcelona, 1982.
- SOBEJANO, A., "La ermita de Santiago" en *Anuario de La Verdad* de 1931, Museo de Bellas Artes, Murcia, 1931.
- SORIANO TRIGUERO, C.: "Trento y el marco institucional de las órdenes religiosas femeninas en la Edad Moderna". *Hispania sacra*, nº 106. Madrid, 2000.
- STRATTON, S.: "La Inmaculada Concepción en el arte español". *Cuadernos de arte e iconografía*, nº 2. Madrid, 1988.
- SUÁREZ BELTRÁN, S.: *El Cabildo de la Catedral de Oviedo en la Edad Media*. Oviedo, 1986.
- SULLIVAN, H.W. y CRESPO, I.: "Cuando colisionan dos Mundos de Oro: santos españoles en la bohemia de la Contrarreforma, 1620-1726". *Clarines de pluma: homenaje a Antonio Regalado*. Madrid, 2004.
- SUTIL PÉREZ, J.M.: "Los autos de visita del obispo y las costumbres populares". *Memoria ecclesiae*, nº 15. Sevilla, 1999.
- TAPIÉ, V.L.: *Barroco y Clasicismo*. Madrid, 1978.
- TAYLOR, R.: "El arquitecto José Granados de la Barrera". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, 1975.
- TAYLOR, R.: "El Sagrario de la catedral de Granada y la Junta de Maestros de 1737". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 7-8. Madrid, 1996.
- TEJADA Y RAMIRO, J.: *Colección de cánones de todos los concilios de la Iglesia de España*. Madrid, 1855.
- TELLO MARTÍNEZ, J.: *Catálogo sagrado de los obispos de Ávila (1788)*. Ávila, 2001.
- TERUEL GREGORIO DE TEJADA, M.: *Manual básico de la historia de la Iglesia*. Barcelona, 1993.
- TORMO MONZÓ, E.: "Villacis, una incógnita de nuestra historia artística". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1910.
- TORMO Y MONZÓ, E.: *Levante*. Madrid, 1923.

- TORMO Y MONZÓ, E.: *La Inmaculada en el arte español*. Madrid, 1915.
- TORRADEFLOT CORNET, I.: *Crónicas de la Orden de las Monjas Capuchinas en España fundada por la Venerable Madre sor Angela Margarita Serafina*. Manresa, 1901.
- TORRECILLA, N.: *La primera y penitentísima religión de Madres Capuchinas de España fundada por la Rvda. y V. Madre Sor Ángela Margarita Serafina en Barcelona*. Murcia, 1646.
- TORRES BALBÁS, L.: "Naves cubiertas con armadura de madera sobre arcos perpiaños a partir del siglo XIII". *Archivo Español de Arte*, nº 129, Madrid, 1960, pp. 19-43.
- TORRES FERNÁNDEZ, M.R.: "Las transformación barroca en la Catedral de Almería. Arquitectura y ornamentación". *Las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003.
- TORRES FONTES, J.: "De la ermita de San Sebastián a la ermita de Jesús". *Nazarenos*, nº 1. Murcia, 1998, pp. 70-73.
- TORRES FONTES, J.: "El monasterio de San Ginés de la Jara en la Edad Media". *Murgetana*, nº 25. Murcia, 1965.
- TORRES FONTES, J.: "La imagen de San Roque, obra de Salzillo". *Murgetana*, nº 17, Murcia, 1961, pp. 117-122.
- TORRES FONTES, J.: "La portada de la iglesia de Jesús". *Murgetana*, nº 13. Murcia, 1960, pp. 25-33.
- TORRES FONTES, J.: "Tratados, pactos y convivencia cristiano-musulmana en el reino de Murcia (1243-1266)". *Murgetana*, nº 94. Murcia, 1997, pp. 43-53.
- TORRES FONTES, J.: *Efemérides Murcianas 1750-1800*. Murcia, 1994.
- TORRES FONTES, J.: *El recinto urbano de Murcia Musulmana*. Murcia, 1963.
- TORRES FONTES, J.: *La reconquista de Murcia en 1266 por Jaime I de Aragón*. Murcia, 1987.
- TORRES FONTES, J.: *Tres epidemias de peste en Murcia en el siglo XIV: (1348-49, 1379-80, 1395-96)*. Murcia, 1979.
- TORRES FONTES, J.: "Devoción medieval murciana a María". *Estudios Románicos*, vol. 6. Murcia, 1990.
- TORRES FONTES, J.: "El Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia (siglos XIII-IV)". *Murgetana*, nº 20. Murcia, 1963.

- TORRES FONTES, J.: "La portada de la Iglesia de Jesús". *Murgetana*, nº 13. Murcia, 1960.
- TORRES FONTES, J.: "La solemnidad del Corpus en 1480". *Murgetana*, nº 14. Murcia, 1960.
- TORRES FONTES, J.: *El recinto urbano de Murcia musulmana*. Murcia, 1963.
- TORRES FONTES, J.: *Estampas de la vida murciana en la época de los Reyes Católicos*. Murcia, 1984.
- TORRES-FONTES SUÁREZ, C.: *Viajes de extranjeros por el Reino de Murcia*. Murcia, 1996.
- TORRES-FONTES SUAREZ, C.: "El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002.
- TOVAR MARTIN, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975.
- TRENDS, M.: *La Eucaristía en el arte español*. Madrid, 1952.
- TRENDS, M.: *María. Iconología de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1946.
- TUDÓN PRESAS, R.: *San Roque entre el arte y la devoción*. Segorve, 1997.
- TURCHINI, A. y MAZZONE, U.: *Le visite Pastorali*. Bologna, 1985.
- VALIENTE TIMÓN, S.: "La fiesta del *corpus christi* en el reino de castilla durante la edad moderna". *Ab Initio: Revista digital para estudiantes de Historia*, nº 3. Madrid, 2011.
- VALIÑAS LÓPEZ, F.: "Sobre la recuperación de San José y su reflejo en el arte de Alonso Cano". *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada, 2002.
- VARELA HERVÍAS, E.: "Historia de San Ginés de la Jara (Manuscrito del siglo XVI)". *Murgetana*, nº 16. Murcia, 1961, pp. 77-117.
- VERA BOTÍ, A.: "Metodología utilizada en la elaboración del Plan Director de la Catedral de Murcia". *Imafronte*, 6-7. Murcia, 1991.
- VERA BOTÍ, A.: *La Catedral de Murcia y su plan director*. Murcia, 1994.
- VERA BOTÍ, A.: "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la ciudad de Murcia". *Murcia Barroca*. Murcia, 1990.
- VIDAL GUITARTE IZQUIERDO, L.: *Episcopologio español: españoles obispos en España, América, Filipinas y otros países*. Roma, 1992.
- VIERA Y CLAVIJO, J.: *Descripción de la Gomera*. Las Palmas, 2007.
- VIGIL, M.: *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1994.

- VILLACIS, P.: *La Ynundación de Murcia, ruina de sus edificios y pérdida de sus haciendas*. Murcia, 1651 (manuscrito del Archivo Municipal de Murcia, Sig. 10-B-3).
- VILLALMONTE, A.: "El misterio de la inmaculada desde la mariología franciscana". *Verdad y vida: revista de las ciencias del espíritu*, nº 240-241. Madrid, 2004.
- VILLALVA Y CÓRCOLES, J.: "Pensil del Ave María". *Revista Murciana de Antropología*, nº 9. Murcia, 2002.
- VILLANUEVA MORTE, C.: "Aproximación al estudio de las artes textiles en la catedral de Segorbe (siglos XVI-XVIII)". *Studium: Revista de humanidades*, Nº 10. Zaragoza, 2004, pp. 221-252.
- VILLEGAS RODRÍGUEZ, M.: "La devoción a los Santos en los escritos de San Agustín". *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. San Lorenzo del Escorial, 2008.
- VIRGINIA SANZ, M.M.: "La teoría del arte del pintor Jusepe Martínez". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 427. Madrid, 1986.
- VIZUETE MENDOZA, J.: "Teología, liturgia y derecho en el Origen de la Fiesta del Corpus Christi". *La Fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, 2002.
- VORÁGINE, S.: *La leyenda dorada*. Madrid, 2002.
- WEISBACH, W.: *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1942.
- WILSON, S.: *Saints and their cults. Studies in religious sociology, folklore and history*. Cambridge, 1983.
- ZARCO CUEVAS, J.: "Sermón predicado en Murcia por San Vicente Ferrer". *La Ciudad de Dios*, nº 148. San Lorenzo del Escorial, 1927.
- ZEVALLOS, L.I.: *Vida y virtudes de la V. Madre Sor María Ángela Astorch*. Madrid, 1733.
- ZEVALLOS, L.I.: *Chronica del Observantísimo convento de Madres Capuchinas de la Exaltación del Santísimo sacramento en la ciudad de Murcia*. Madrid, 1736.