

Para ser leído. Para ser contado. (Ciclos iconográficos en los santuarios murcianos)

MANUEL MUÑOZ CLARES

RESUMEN

El estudio en su conjunto de los santuarios murcianos, como la más importante manifestación de religiosidad popular, es una tarea aún pendiente. En el presente artículo, sobre la base de ejemplos escogidos, se aportan sugerencias sobre cómo abordar el trabajo y se exponen una serie de características comunes que confluyen en esta clase de templos desde la Edad Media hasta nuestros días, prestando especial atención al carácter e importancia de los ciclos iconográficos que los decoran.

PALABRAS CLAVE: Santuarios murcianos. Religiosidad popular. Ciclos iconográficos. Cruz de Caravaca. Santa Eulalia. Virgen de la Fuensanta. Virgen de la Arrixaca. Virgen de las Huertas. Virgen de la Caridad.

ABSTRACT

The study as a whole of the sanctuaries of Murcia, as the most important expression of popular religiosity, is a pending task. In this article, on the basis of selected examples, provides suggestions on how to cope with work and sets out a series of common characteristics that come into this kind of temples from the Middle Ages to the present day, with special attention to the nature and significance the cycles iconographic that decorate.

KEY WORDS: Sanctuaries of Murcia, popular religiosity, cycles iconographic, Cross of Caravaca, Saint Eulalia of Merida, Our Lady of the Fuensanta, Our Lady of the Arrixaca, Our Lady of Charity.

INTRODUCCIÓN

El término «santuario», usado a veces para denominar cualquier construcción religiosa de grandes proporciones o situada en emplazamientos de singulares características, tiene mucho más que ver con el tipo de prácticas piadosas que suelen llevar asociadas estos lugares. Los santuarios son definidos comúnmente como templos donde se venera una imagen o reliquia de especial devoción y, por lo general, cuentan con ritos litúrgicos particulares (romerías, procesiones...) que tienen como rasgo esencial una amplia participación popular. En cuanto a

su dedicación, acogen mayoritariamente imágenes de la Virgen bajo diferentes títulos, un santo o santa, o incluso la figura de Jesucristo, siendo menos común encontrar una devoción ligada a reliquias, un hecho éste más propio de importantes centros de la vida religiosa. Es raro que los santuarios se edifiquen con la consideración de tales y lo normal es que alcancen esa denominación con el paso del tiempo, teniendo su origen en ermitas o pequeñas iglesias con advocación única. Su mayor o menor incidencia en las creencias religiosas, propiciada por prodigiosos sucesos, será lo que decida finalmente su popularidad o incluso que la imagen que albergan alcance el patronato del lugar en que se encuentra enclavado el templo.

Si es muy variada la cronología de los santuarios de la Región de Murcia, los motivos que los originaron y su modo de implantación no lo son menos. Por razones históricas obvias, el culto cristiano no fue el preponderante en estas tierras hasta la segunda mitad del siglo XIII. Hay claras evidencias arqueológicas de su arraigo y desarrollo entre los siglos IV y VII d.C., pero en el curso de la Alta Edad Media experimentaría un rápido retroceso hasta su más que probable completa desaparición en el siglo XI.¹ A pesar de una tradición historiográfica de raíz eclesíástica favorable a la existencia de comunidades mozárabes, parece que la única excepción con base documental para la capital del reino, que marca también el inicio de la recuperación, fue la que se aglutinó en torno a la Virgen de la Arrixaca, antigua patrona de la ciudad de Murcia, cuyo culto fue establecido por comerciantes pisanos, sicilianos y genoveses en virtud de tratados entre los reyes de Aragón y Castilla con los soberanos musulmanes de Murcia.² La mayor parte de las devociones que serán el germen de los actuales santuarios murcianos, arrancan de finales del siglo XV o comienzos del XVI, aunque se pueden encontrar algunas excepciones notables, tanto por lo temprano de su aparición, como la Cruz de Caravaca, Santa Eulalia en Totana, o la ya citada Virgen de la Arrixaca, como por lo tardío. Por dos vías principales se consolidaron estas devociones: por la más normal del aumento paulatino de popularidad, o por la menos usual de que el lugar donde se construye el santuario haya sido objeto de una hierofanía, de una manifestación de lo sagrado bien en forma de apariciones o por haber ocurrido hechos que, por su carácter sobrenatural, se tildaron de milagrosos. En estos casos el culto se implanta casi de inmediato, aunque su afianzamiento se produce lentamente a través

1 Con respecto a la existencia de comunidades cristianas en la Alta Edad Media, es tajante la siguiente afirmación: «A la dificultad de reconstruir el pasado Andaluz de Murcia, debido a la pérdida de información ocasionada por el paso del tiempo, hay que sumar otra de índole muy diferente: nos referimos al fenómeno de *damnatio memoriae*, generado por la sociedad conquistadora, y que consistió en eliminar, e incluso borrar, el recuerdo de una Murcia plenamente islámica de religión, árabe de lengua y culturalmente oriental, que llegó al siglo XIII sin comunidad mozárabe alguna.» Ver al respecto NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P. «Religiosidad y creencias en la Murcia Musulmana. Testimonios arqueológicos de una cultura oriental. HUELLAS. Ed. Cajamurcia. Murcia 2002; pp. 58-87. Para el proceso de islamización de Tudmir y su evolución histórica, ver las opiniones más matizadas de RODRÍGUEZ LLOPIS, M. *Historia de la Región de Murcia*. Editora Regional. Murcia 1998; pp. 34-58; y para las evidencias arqueológicas relacionadas con el cristianismo y otras teorías sobre su temprana implantación y permanencia a lo largo del tiempo ver GÓMEZ VILLA, A. *Presencia arqueológica del Cristianismo en Murcia*. Instituto Teológico Franciscano. Murcia 2002.

2 Para todo lo referente a las vírgenes de la Arrixaca y la Fuensanta, se han tenido en cuenta en este trabajo los datos y reflexiones que aparecen en la excelente monografía de ANTÓN HURTADO, J.M. *De la Virgen de la Arrixaca a la Virgen de la Fuensanta*. Universidad de Murcia. Murcia 1996.

de todo tipo de favorecimientos a los fieles, actos de culto anuales y difusión, a través estampas y libros, de la imagen objeto de culto.

Esta última intención, junto a la de ser catalizadores de la piedad popular, será una de las principales funciones de los santuarios: procurar que desde ellos se fomente un mayor conocimiento de la advocación que se venera, utilizando para ello los más tradicionales sistemas. Todo sobre el telón de fondo de la vivificación del conjunto de creencias que conforman un credo religioso. El más común medio de difusión fue y es el uso de estampas y pinturas populares, un cauce gráfico asequible por su precio a las clases menos favorecidas y con un gran impacto devocional, puesto que es exportable y se favorece el rezo individual ante esas representaciones. En el caso de que éstas se presentasen como «Verdaderos Retratos», el rezo ante ellas producía en el devoto similares beneficios espirituales que si se hiciera ante el «original». Por otro lado están los libros y folletos de carácter histórico o puramente devocional. La utilización de la escritura fue bastante menos corriente durante la Edad Moderna, y aunque hay algunos ejemplos que pueden citarse para los siglos XVII y XVIII (Cruz de Caravaca o Virgen de las Huertas), va a alcanzar su mayor desarrollo de la segunda mitad del siglo XIX en adelante, llegando incluso hasta nuestros días. Suele traducirse, por un lado, en historias que abordan la materialidad del santuario, y por otro en hagiografías, novenas, rezos particularizados, etc., éstos bastante abundantes ya desde finales del siglo XVIII. Todo ello se mezclaba con noticias históricas de interés general para la localidad y con aquellas otras particularidades propias de un «maravillosismo» barroco que hacía de estas devociones el centro mismo de la vida de ciudades y pueblos. En esa labor de dar a conocer las advocaciones de los santuarios, hay que situar en lugar preferente las pinturas y esculturas hechas para la decoración de estos templos, que suelen incidir siempre en aspectos históricos y devocionales relevantes.

Los santuarios están dedicados por lo general a advocaciones autóctonas, y en el caso de que sean foráneas éstas terminan por adoptar características locales. Será en el siglo XVIII, por ejemplo, cuando en el ámbito murciano se produzca la subida masiva de vírgenes de muy diferentes títulos al patronato de los pueblos, creándose entonces sus respectivos santuarios y desplazando, incluso, a otros patronos existentes desde antiguo. Aquí jugó un papel esencial la generalizada devoción a la Inmaculada, impulsada por el obispo Trejo y por los franciscanos, la creciente popularidad de la Virgen del Rosario abanderada por los dominicos, y la importante difusión que Belluga haría de la Virgen de los Dolores. Hay que apuntar, además, que las modificaciones en los patronatos de los pueblos, o las adiciones de co-patronos, se han venido sucediendo hasta el siglo XIX.

Si hay algo que llama inmediatamente la atención del visitante de estos templos es el arte que en ellos se acumula, que podrá ser más o menos apreciable por su factura artística, pero que nunca deja de ser atractivo tanto por su ejecución material como por su significado. Esa vertiente artística que presentan los santuarios está íntimamente ligada a la exaltación y difusión de sus titulares, una publicística sagrada compuesta por ciclos iconográficos, generalmente pintados, que inciden en los aspectos históricos de la imagen y en su legendaria hagiografía, dedicándose capítulo aparte a los hechos milagrosos. Todo ello se completa con retablos y otros ornamentos litúrgicos que contribuyeron, durante el Barroco, a enriquecer notablemente los interiores de estos templos.

De todo lo dicho hasta ahora se desprende que existen elementos religiosos, devocionales, festivos y artísticos que confluyen en los santuarios y que han contribuido a caracterizarlos

frente a otros edificios destinados al culto, tales como parroquias, ermitas, capillas u oratorios. La razón de ser de esos elementos característicos apenas ha sufrido variaciones a lo largo del tiempo y, todo lo más, a lo que ya existía se ha añadido alguna celebración o nuevo ritual en consonancia con los tiempos, o se ha hecho una reposición material de aquello que se destruyó por sucesos calamitosos o por el paso del tiempo.

No existe en este trabajo la pretensión de hacer un análisis exhaustivo de todo aquello que contienen los santuarios murcianos, ni siquiera abordarlos todos. Es su único objetivo trabajar sobre una selección suficientemente representativa y atender, de modo primordial, a las codificaciones iconográficas perfectamente estructuradas y conscientemente construidas en relación directa con la principal advocación de esos templos. Esos ciclos iconográficos suelen impregnar todo el ámbito del santuario, afectando en algunos casos sólo a los lugares más relevantes (altares mayores, camarines, etc.), y no entrañan casi ninguna dificultad para poder ser comprendidos. Son, por lo común, pinturas o esculturas de carácter directo, con unos temas conocidos de antemano o fácilmente comprensibles para el espectador, que todo lo más necesitará de breves explicaciones para que la historia completa que se narra en ellos quede grabada en su memoria con la inestimable ayuda de las imágenes. Es un arte para ser leído y para ser contado; un arte apegado a la más directa interpretación, aunque a veces se puedan intuir o identificar intenciones apologéticas de más hondo calado.

A pesar de que existe ya un buen número de publicaciones que abordan la historia material y devocional de bastantes santuarios murcianos, entre los que se encuentran los más importantes, no existe todavía una publicación de carácter global dedicada a poner en claro los rasgos generales que singularizan este tipo de templos en nuestra región. Entre esas características a estudiar podrían incluirse aspectos tales como la cronología de su aparición en el panorama religioso, su tipología arquitectónica y su clasificación dentro de las devociones tradicionales, ahondando en los motivos que propiciaron su implantación y su mantenimiento a lo largo del tiempo, la decoración interior estableciendo modelos y pautas, su relación con los patronatos de las ciudades, o, también, la proyección de sus titulares dentro del ámbito de la Diócesis de Cartagena, o incluso fuera de ese marco geográfico en el caso de que tal proyección haya tenido lugar. El estudio comparativo de éstas y otras coordenadas puede resultar esclarecedor para conocer el modo en que arraigó la religiosidad popular en el espacio de la Diócesis, la esencia de sus manifestaciones y el por qué de su pervivencia hasta nuestros días, cuando asistimos a una revitalización de este tipo de devociones que se hace patente, sobre todo, en la atención prestada a la restauración material de estos centros religiosos, en la existencia de romerías multitudinarias y en un crecimiento significativo de la bibliografía dedicada específicamente a ellos.

Los cinco santuarios seleccionados para este trabajo son el de la Cruz de Caravaca, el de Santa Eulalia de Totana, el de la Virgen de las Huertas en Lorca, el de la Virgen de la Caridad en Cartagena y el de la Virgen de la Fuensanta en Murcia. Todos tienen en común que las imágenes que en ellos se veneran son hoy patronas de los lugares respectivos en que se hallan, aunque no todos los templos surgieron como consecuencia de ese patronato, ni todas las imágenes ostentaron desde el comienzo de su culto esa distinción. Pero si atendemos a otras características, esos cinco santuarios presentan los suficientes elementos como para representar globalmente y con suficiencia al conjunto de los existentes en la región. Son éstos los siguientes:

- a) la cronología de la aparición de sus respectivas advocaciones abarca desde el siglo XIII al XVIII.
- b) las fechas de acceso de sus imágenes a los patronatos de sus ciudades son también muy extensas, yendo desde el siglo XIII hasta el XIX.
- c) los motivos por los que esas imágenes consiguen el patronato, aun siendo los mismos (básicamente el de constituir el eje central de la devoción popular) presentan una casuística variada.
- d) los templos en donde se albergan esas imágenes han adquirido una configuración monumental.
- e) en torno a la imagen titular de esos santuarios suele surgir una agrupación religiosa encargada de mantener y fomentar el culto; durante toda la Edad Moderna este fenómeno de las cofradías y hermandades es generalizado, encontrándose establecidas en casi la totalidad de parroquias y ermitas; en nuestros días sólo se suelen mantener las dedicadas a organizar los actos de Semana Santa y las relacionadas con santuarios patronales.
- f) los medios gráficos de difusión de esas advocaciones son similares (estampas, pinturas y libros); en la decoración de los interiores de los templos siempre se ha optado, como parece lógico, por unos ciclos iconográficos de carácter narrativo en relación directa con la imagen titular del templo, que en algunos casos se amplían de la manera que iremos viendo; y por último, la realización material de estos ciclos abarca una cronología también muy extensa con ejemplares de los siglos XVI al XX.

CRUZ DE CARAVACA

Es uno de los santuarios que desde el comienzo de su actividad están considerados como tales, y además el patronato de la Cruz sobre la población de Caravaca nunca ha sido cuestionado. Teniendo como base las aproximaciones históricas que relata la tradición, se puede considerar el templo de la Cruz de Caravaca como el primer santuario cristiano establecido en la Región de Murcia. Su génesis es de sobra conocida, tanto por los testimonios documentales como por las monografías que a lo largo del tiempo se le han dedicado. Interesa resaltar en este último aspecto lo temprana que es la aparición de la primera, de Robles Corbalán, en 1615, a la que siguió la muy completa obra del presbítero Martín de Cuenca, aparecida en 1722. Después de estos autores muchos han sido los que se han ocupado de la historia del santuario: Martínez Iglesias, Marín o Quintín Bas, antes de que finalizase el siglo XIX, y ya en el siglo XX hay numerosos artículos dedicados al respecto, siendo quizás la monografía de mayor interés la de Sánchez Romero centrada en el templete del baño de la Cruz. Las últimas aportaciones y una compilación de todo lo anterior se pueden encontrar en el catálogo de la reciente exposición *La ciudad en lo alto*.³

3 *LA CIUDAD EN LO ALTO. Caravaca de la Cruz. Exposición 2003*. Fundación Cajamurcia. Murcia 2003. En la completa bibliografía de este catálogo, se encuentran todas aquellas publicaciones que atañen a la Cruz de Caravaca y su santuario, así como un conjunto muy interesante de artículos que abordan, con una perspectiva actualizada, todo lo relativo a la Cruz, su devoción y tradición, materialidad de los templos que la acogieron, la historicidad del converso Vicente Belvis, etc.

En cuanto a la materialidad del templo, hasta comienzos del siglo XVII se conservó, con ligeras modificaciones, la configuración original de la capilla del aparecimiento, dentro de una de las torres del castillo, añadiéndosele durante el siglo XV una gran sala aneja que servía como cuerpo de iglesia. Se tiene noticia, por las visitas hechas a la encomienda de Caravaca, de que esa sala estaba decorada con pinturas alusivas a la aparición milagrosa de la Cruz (hechas por los Marqueses de los Vélez, cuyos escudos estaban allí puestos) y en relación con ella la historia de Santa Elena. Tendría ésta cabida en el contexto simbólico del santuario ya que la reliquia caravaqueña es considerada un *lignum crucis* al que la tradición asignaba su origen en una cruz patriarcal de Jerusalem. Debido al aumento y expansión de la devoción a esta santa reliquia, se le construyó un nuevo templo con el patronato real a partir de 1617, acabándose la portada en la tercera década del siglo XVIII. En el diseño arquitectónico del interior, que recuerda en algo la estética escurialense, se ha visto la mano de algún arquitecto de la Corte, señalándose a fray Alberto de la Madre de Dios, discípulo de Francisco de Mora. No pudiendo considerar la tipología del templo como la propia de los de peregrinación, sí tiene sin embargo unas galerías superiores, dispuestas sobre las naves laterales, que permiten la deambulación independiente del espacio de culto para visitar la Cruz y el lugar de su aparición. Del primitivo espacio sólo se conserva original la ventana por la que se dice que bajó del cielo, rodeada por su misteriosa inscripción. Esa ventana está inserta hoy en un nuevo ámbito situado sobre el altar mayor que simula la capilla original y permite, cuando así se requiere, la exposición permanente del relicario.

No se conocen de la Cruz estampas distintas a las xilografías impresas para el libro de 1615 y su segunda edición de 1617, y a la contenida en un pliego de cordel contemporáneo a la aparición del libro de Robles Corbalán. Y eso fue así porque el principal medio por el que se difundió esta advocación fue a través de réplicas del original en diferentes tamaños y metales, tal y como hoy se sigue haciendo, que solían tocarse en la reliquia para que las propiedades curativas y protectoras que se le atribuyen pasasen a las cruces nuevamente hechas. Sin embargo, la devoción a esta Cruz sí ha contado a lo largo del tiempo con una bibliografía extensísima que no se repite en casi ningún otro santuario de la región. Robles Corbalán se propuso dar a las prensas el contenido del manuscrito de Damián de Mata, ofreciéndolo de un modo ordenado en el que figuran una completa historia de la Cruz, la descripción pormenorizada de ritos y fiestas y una relación extensa de milagros. Algo más de un siglo después, Martín de Cuenca aumentaba notablemente las aportaciones primeras, apareciendo su obra en un clima general de activación de las cofradías de todo tipo, tanto parroquiales como pasionarias, y de resurgir de la piedad popular en todos sus extremos. Los efectos de este ambiente se dejaron sentir también en los propios patronatos de pueblos y ciudades, nombrándose entonces nuevos titulares o produciéndose cambios tan significativos como el del patronato de la ciudad de Murcia. La bibliografía de los siglos XIX y XX aportó mayor objetividad, una necesaria depuración de los hechos históricos, añadiendo documentos y una extensa bibliografía, aunque también coexistiría con una producción literaria de tono más sensible y popular que se traduce, generalmente, en la composición de poemas, pequeñas obras de teatro, o incluso novelas históricas con más o menos fundamento.

Tomando como base las pinturas murales del siglo XV y los relatos históricos manuscritos, ambas cosas desaparecidas, se planteó a comienzos del siglo XVI la realización del ciclo pictórico que se conserva y que se atribuye a Hernando de Llanos. La leyenda que finalmente

se fijó contaba la historia del sacerdote Ginés Pérez Chirinos quien, venido de Cuenca a predicar en Caravaca, fue detenido y encarcelado junto con un grupo de cristianos. El reyezuelo de Caravaca, Ceyt Abuceyt, mandó un día llevar a su presencia a los encarcelados para preguntarles por sus oficios respectivos, y al llegar al sacerdote éste declaró que su ministerio era decir misa convirtiendo el pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo. Sintiendo curiosidad por ver oficiar una misa, Abuceyt pidió que lo hiciera y el sacerdote reclamó los ornamentos necesarios. Cuando hubo comenzado, se detuvo al darse cuenta de que faltaba la cruz, siendo en ese momento cuando se produjo la aparición, bajando del cielo una cruz de doble brazo portada por ángeles que, según es tradición, le había desaparecido en ese día a Roberto, Patriarca de Jerusalem. A raíz de este hecho sobrenatural, y de la visión que el rey tiene de un hermoso niño en la forma consagrada, se produce la conversión de Ceyt Abuceyt y su consiguiente bautizo, pasando a llamarse Vicente Belvis.

La intención última de este ciclo, al margen de narrar la historia del aparecimiento de la Cruz, no se nos puede escapar si contextualizamos adecuadamente el santuario. Caravaca, como Lorca, es una ciudad de frontera con el reino de Granada que mantiene esa condición durante más de doscientos años. La conversión de un dirigente musulmán y de las personas de su corte después de haber presenciado el aparecimiento milagroso durante la celebración del sacrificio de la misa, ¿se nos puede antojar una propuesta aleccionadora y ejemplificante para una abundante población mudéjar que permaneció en su lugar de origen después de la conquista y que tuvo que ser obligada a convertirse al cristianismo para escapar a la expulsión? Cuando menos, y a la luz de la revisión crítica que se ha hecho de la leyenda, ese aspecto debe ser considerado.

Al ciclo propio del aparecimiento de la cruz se añaden dos cuadros más: uno, el de San Juan, que debe de obedecer a devoción particular de los Marqueses de los Vélez, que al parecer son los que encargaron este ciclo; y otro que representa uno de los milagros más antiguos y significativos acaecidos por intercesión de la Cruz. En el libro de Robles Corbalán y en el de Cuenca podemos leer cómo en 1348 se prendió fuego a la capilla donde se custodiaba la reliquia y, ante la pasividad de la gente, un escudero, a riesgo de su propia vida y manifestando que no le importaría perderla en el rescate de la Cruz, entró a la capilla y salió con la arqueta donde se guardaba el lignum crucis sin sufrir daño alguno. Este episodio escogido resulta igualmente ejemplar: la Cruz obrando prodigios en aquellas personas dispuestas a defenderla en momentos de extraordinario peligro. La elección de este milagro también resulta significativa por cuanto la Cruz de Caravaca tenía fama de producir sanaciones, aplacar tormentas en el mar y en la tierra, y ser una eficaz protección contra el fuego, un azote de ciudades y campos durante la edad media que podía arruinar para muchos años la economía de una localidad al destruir casas y cosechas.

El de Caravaca es el caso excepcional para la Región de Murcia de un santuario en torno a una reliquia. En el ámbito de la Diócesis de Cartagena existieron y existen reliquias y relicarios de cierta importancia, pero nunca tuvieron el alcance devocional de la Cruz de Caravaca para la que, incluso, se ha conseguido fijar periódicamente un año jubilar.

SANTA EULALIA DE MÉRIDA, EN TOTANA

A diferencia del santuario de Caravaca, surgido en el centro de la población y a partir de un hecho excepcional, el de Santa Eulalia en Totana puede constituir un ejemplo de cómo suelen aparecer este tipo de centros devocionales: tienen como origen una ermita situada en un paraje en plena naturaleza, a las afueras del núcleo urbano, y el aumento de su culto irá enraizándose poco a poco, por medio de un sentir generalizado mantenido a través de muchas generaciones.

Se trata también de un santuario de origen medieval, cuya advocación principal (Santa Eulalia) estaba muy extendida por toda España, ya que en el siglo XIII se podía considerar a la Santa de Mérida, a la que se asimila la Santa Eulalia de Barcelona, como la patrona oficiosa de la mayor parte de los reinos cristianos de la península, sobre todo de Aragón y Cataluña y los lindantes con ellos.⁴

A pesar de ese arraigo devocional antiguo, el santuario como tal edificio no va a adquirir una cierta entidad hasta el último cuarto del siglo XVI. Propuesta su construcción por el Concejo en 1573, las obras durarían hasta 1595, haciendo una gran ermita con la planta más usual del momento: una sola nave con cabecera plana y techumbre de madera de las características del arte mudéjar, del mismo tipo que la que tiene la iglesia parroquial de Santiago en esa misma población. Durante todo el siglo XVII se registrarían obras en el entorno de esta ermita destinadas a casas para acoger a los miembros del Concejo, a clérigos y a particulares que se concentraban en el lugar en los primeros días de Diciembre, cuando se celebran la romería y fiestas propias de la Santa. En 1712 concluyó la obra del camarín barroco que agrandaría significativamente la cabecera de la iglesia, y cuatro años más tarde Jerónimo Caballero haría el retablo con estípites que se encuentra en la embocadura. Ya dentro de él, Silvestre Martínez, en fecha indeterminada pero quizás cercana a la de la construcción del retablo, pintó la amplia serie de lienzos que narran, de modo pormenorizado, la vida y martirio de Santa Eulalia. A finales del siglo XIX, en 1878, se construye la portada, con reloj y torre, y el atrio con una fuente. Todo el conjunto sería nuevamente embellecido en las primeras décadas del siglo XX y en estos últimos años todo el conjunto arquitectónico del santuario ha sido remozado.

No obstante la gran devoción que a esta santa se le ha tenido en la comarca del Guadalentín, se conocen de ella pocas estampas antiguas, existe algún que otro cuadro con una vera efigie y no se le dedicó una monografía extensa hasta fecha tan tardía como 1900, en que aparece el completo libro de Munuera y Abadía que ha sido recientemente reeditado.⁵ En él se recogen las dos versiones sobre la instauración de esta devoción en la villa de Aledo. La primera versión habla de una truculenta historia protagonizada por unos caballeros apellidados Coutiños que participaron en la muerte de Inés de Castro, esposa del que luego sería Pedro I de Portugal. Mandando el rey perseguirlos y darles muerte, se refugiaron en Aledo y aquí dedicaron una ermita a Santa Eulalia en recuerdo de la patrona de Mérida tan querida por ellos.

4 Para la iconografía de Santa Eulalia, ver lo dicho por RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. T. 2, Vol. 3. Ed. Serbal. Barcelona 1997; pp.481-483.

5 MUNUERA Y ABADÍA, J.M. *Apuntes para la historia del Santuario de Santa Eulalia de Mérida, Patrona de Totana (Murcia)*. El Correo de Levante. Murcia 1900; reed. de Fundación La Santa. Totana 1996.

Esta historia, que parece tener mucho de las recreaciones románticas, no tiene ningún fundamento histórico por el que se pueda creer verosímil. Por eso la que parece más probable y plausible es otra versión que por su simplicidad histórica va cobrando fuerza, hasta el punto de que no hará muchos años que fue hecha pintar junto a la cueva existente debajo del camarín que se tiene como el lugar legendario que dio origen a la primitiva ermita. Dice esta versión que en abril de 1257 (era de 1295) la villa de Aledo fue dada a la Orden de Santiago, que se posesionaría de ella el 10 de diciembre de ese mismo año. Siguiendo la costumbre de la Orden, la villa se encomendó al santo del día, que en este caso era Santa Eulalia, aunque lo más probable es que la entrega se hiciese coincidir con fecha tan señalada. La construcción de un pequeño templo votivo sería el corolario lógico de este acontecimiento.

En el camarín de la Santa, como ya se ha dicho, es donde se concentra el ciclo pictórico narrativo dedicado a contar su vida y martirio tal y como se recoge en las más difundidas recopilaciones hagiográficas.⁶ En resumen sería así: a fines del siglo III vivió en Mérida un matrimonio ejemplar por su modestia y moralidad que favorecían secretamente a los cristianos, y de su trato con un sacerdote devino su conversión al cristianismo. Carentes de hijos, pidiéndolos con súplicas piadosas, al final su petición fue atendida naciendo Eulalia, que fue educada en la fe cristiana resultando un modelo de perfección moral. En el año 303 d.C. era publicado en Mérida el decreto para que todos los habitantes debían de ofrecer sacrificios a los dioses del imperio. La niña vio en esta orden un camino para defender su fe y la madre, viendo el peligro, decidió retirarse a las afueras de la ciudad so pretexto de guardar luto por la muerte de su marido. Una noche Eulalia y su criada Julia escapan y se dirigen a Mérida a entrevistarse con Calpurniano, gobernador militar, para exponerle claramente su opción religiosa y la negativa de adorar a dioses paganos. El ciclo pictórico comienza con esa huida de la casa paterna y sigue con la comparecencia ante el gobernador quien, tras persuadirla con halagos, promesas y amenazas, finalmente ordena su martirio en el que se relatan todo tipo de atrocidades de las que la pequeña salía siempre indemne. Quemada viva finalmente, en el momento de expirar una paloma blanca salió de su boca. Apagado el fuego, su cuerpo se encontró intacto y fue cubierto por una milagrosa nevada.

Todos y cada uno de los pasos del martirio de la Santa que se relatan en sus hagiografías, están recogidos en las escenas pintadas por Silvestre Martínez y son fácilmente identificables. Sólo un medio punto rebajado, que hace frente a la imagen en el interior del camarín, contiene una escena en la que la Santa aparece sobre los muros de una ciudad y que se presta a una dudosa interpretación iconográfica por aparecer los personajes vestidos con casacas. Nada hay en la historia de Totana o Aledo que nos lleve a pensar en un episodio dieciochesco en el que alguna de estas poblaciones fuese socorrida por la Santa. Habida cuenta de que este tipo de anacronismos artísticos fueron muy comunes, Agüera Ros la interpreta acertadamente como «Protección y triunfo de Santa Eulalia»⁷, en alusión al episodio ocurrido en el cerco de Mérida por Teodorico el Grande, en el que la santa libró a la ciudad de ser asolada. Aunque no se trate

6 Para todos los aspectos artísticos e históricos del santuario es imprescindible la consulta de AGÜERA ROS, J.C. y SANTIAGO GODOS, M.V. *El Santuario de Santa Eulalia en Totana*. Ayunt. de Totana. Murcia 2004.

7 AGÜERA ROS, p. 118.

de un suceso local, el lienzo introduce también aquí uno de los elementos característicos de estos templos que ya hemos visto en Caravaca: la representación de milagros obrados por el titular del santuario a favor de toda una población. En este caso lo que se trataba era de poner en claro la potencialidad de la Santa para actuar en casos de necesidad sobre el conjunto de los habitantes del lugar que se suponía serían sus fieles devotos.

Los milagros particularizados conformaron un capítulo importante en este santuario y eran conocidos a través de los exvotos dejados en el templo en acción de gracias por los favores recibidos. Su número y la variedad de motivos dieron lugar a que cuando se decidió decorar con pinturas los muros de la iglesia, en 1625, la pared del fondo, frente al altar mayor, se dedicó a hacer una exposición completa de todas las curaciones alcanzadas por mediación de Santa Eulalia, tanto en personas de Totana como en otras de poblaciones cercanas. Se trata de un muestrario completo de los males que con más frecuencia afectaban a la población entonces, encontrándose entre ellos incluso la vuelta a la vida de personas que habían sido dadas por muertas. La práctica de los exvotos sigue aún en la actualidad en muchos santuarios y en otros templos. Como complemento de esas pinturas y ocupando la parte central de este paño de pared, una Virgen del Carmen saca ánimas del purgatorio, una cualidad más para añadir a la devoción de la Santa que media ante la Virgen para acelerar ese proceso de depuración del alma antes de entrar en el cielo.

Las pinturas de la Santa de Totana son sin embargo mucho más extensas, aunque quizás no tan complejas de significado como a priori puede hacer pensar su abigarramiento. Del estudio pormenorizado que sobre este conjunto realizaron Agüera Ros y Santiago Godos en la obra ya citada, parece desprenderse que no existió la intención de crear un ciclo iconográfico perfectamente estructurado, sino que más bien se trató de hacer un compendio de las preferencias devocionales del momento. Entre ellas no podían faltar los principales pasajes de la vida de la Virgen y una representación completa de la Pasión, ya que todas esas escenas contienen los misterios de la fe católica. El resto de representaciones, casi todas aisladas por viñetas, responden a una extensa lista de devociones tradicionales: Santiago y la Inmaculada, imprescindibles para un templo que se halle dentro del territorio de la Orden de Santiago, y sobre todo un catálogo de santos taumaturgos con probada eficacia para resolver todo tipo de dificultades comunes en la vida de aquellos años: santos mercedarios relacionados con la redención de cautivos; santos sanadores, como Santa Lucía y Santa Águeda, Santos Cosme y Damián, Santa Úrsula y las once mil vírgenes... Un lugar destacado ocupa el espacio dedicado a San Francisco. Tiene éste una más extensa representación que los demás porque es el gran santo medieval; los pasajes de su vida están referidos al poder que la Virgen y Jesucristo le conceden para realizar determinadas curaciones, a los hechos excepcionales de su vida y también a su muerte gloriosa, que resulta ejemplar y envidiable para cualquier cristiano. Capítulo importante ocupan también los santos eremitas, en los que parece haber primado, en orden a su carácter ejemplarizante, la consideración que entonces se concedía a la vida de penitencia y arrepentimiento.

El caso de la devoción a Santa Eulalia de Mérida en Totana resulta excepcional en el panorama murciano no porque su advocación sea rara o única, sino más bien por su permanencia y aumento a lo largo de más de 700 años, habiendo resistido sin quebranto alguno el empuje de otras devociones importantes emergentes en el panorama español y también en el regional. Es un caso infrecuente de mantenimiento de un sentimiento religioso por la perfecta simbiosis producida entre devoción popular y patronato de la ciudad.

SANTUARIOS MARIANOS

Los tres casos que a continuación vamos a ver se refieren a devociones marianas que, con más o menos antigüedad en su implantación, conseguirán finalmente el patronato de las poblaciones en donde radican sus templos por unos motivos bien diversos, en fechas que podríamos considerar tardías y desbancando a otras tantas vírgenes de esos patronatos.

1. Virgen de la Fuensanta

El caso más conocido por todos quizás sea el de las Vírgenes de la Fuensanta y la Arrixaca. Después de una serie extensa de noticias sobre el particular que se resumían a finales del siglo XIX en la obra de Fuentes y Ponte⁸, el tema histórico de este patronato murciano va a alcanzar mayor notoriedad a mediados del siglo XX, principalmente con lo escrito por Nicolás Ortega Pagán.⁹ Pero sin duda el trabajo más completo e interesante al respecto es el realizado como tesis doctoral por Josefa María Antón Hurtado, ya citado en nota anterior. En ese libro se encuentran, además de una completa bibliografía sobre el tema, todas las claves para entender el modo en que se creó el santuario de la Fuensanta, patrona de Murcia.

El patronato de la Virgen de la Arrixaca, de tradición medieval, documentado perfectamente e incluso ensalzado en sus cantigas por Alfonso X el Sabio, no fue nunca discutido por los murcianos, desde el punto de vista de la devoción popular, ya que encontraban en su pequeña Virgen el auxilio espiritual y material que de ella demandaban. A ella se recurría como imagen milagrosa para peticiones particularizadas y también para realizar grandes rogativas en momentos de sequía, plagas o epidemias. Todo esto hubiera seguido siendo así de no haber mediado una disputa, más o menos razonada, entre clero regular y secular. El caso de la Fuensanta ejemplifica cómo es posible que un estamento eclesiástico con poder real recree o reconduzca la devoción religiosa popular con una finalidad que, en principio, se aleja bastante de los fundamentos que deberían regir estas manifestaciones piadosas. Y no es este un caso aislado y excepcional, sino que es más frecuente de lo que imaginamos. Veamos, a grandes rasgos, cómo se desarrolló esta historia.

El Concejo murciano tenía a su cargo la custodia del templo de la Arrixaca hasta que a finales de 1514 esta obligación fue traspasada a los agustinos, que en adelante se ocuparían de administrar y cuidar su culto, recibiendo no obstante todo tipo de atenciones por parte del Concejo y de particulares que sentían una veneración especial por esta advocación mariana. Pero el modo en que actuaban los agustinos, ya a comienzos del siglo XVII, hizo escribir a Ortega Pagán las siguientes palabras: «Los agustinos al correr del tiempo, como acertadamente consigna el maestro Baquero, se creyeron los verdaderos dueños de la Patrona, creando con frecuencia serios conflictos al Cabildo Catedral y al mismo Municipio.» Esos conflictos eran los derivados del uso de la imagen en rogativas, de su traslado a otros templos, del protocolo en festividades y procesiones, etc., unos actos piadosos organizados por los canónigos de la

8 Ver la magnífica reedición de FUENTES Y PONTE, J. *España Mariana. Provincia de Murcia*. Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia. Murcia 2005.

9 ORTEGA PAGÁN, N. *La Virgen de la Arrixaca y la Virgen de la Fuensanta*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia 1957.

Catedral que se veían obligados a consultar con los agustinos cada vez que la Virgen de la Arrixaca era requerida para una de estas funciones. En 1694 este tipo de cuestiones se complicaron aún más con la pretensión del obispo Antonio Medina para dirigir desde el propio obispado este tipo de actos, lo que se consideró por parte de los canónigos como una intromisión en sus competencias que no podía tolerar. En ese estado de cosas, y ante la pertinaz sequía que azotaba a la comarca, el cabildo catedralicio decidió hacer una rogativa para pedir la lluvia pero buscando otra imagen que no planteara conflicto alguno con ninguna orden religiosa, que tuviera una larga tradición de culto y que fuera tenida por milagrosa. Esas condiciones las cumplía perfectamente la Virgen de la Fuensanta, situada en una ermita cercana a Murcia, regentada directamente por los canónigos, con un culto documentado que se remontaba al siglo XV y con una historia más o menos reciente –la de la cómica Francisca de Gracia, y su marido, retirados como eremitas– que convenientemente recreada podía calar directamente en el sentimiento religioso popular. A pesar de las excomuniones y suspensiones que el obispo hizo recaer en los que no acataron sus mandatos de no traer en procesión a Murcia a la imagen de la Fuensanta desde su ermita en Algezares, tal romería se produjo con participación popular y con la intervención de los capuchinos que, vinculados estrechamente con la historia de la cómica por custodiar un cuadro milagroso que ésta tenía en su cueva, veían también la oportunidad de obtener algún beneficio de su alianza con los canónigos.

El alboroto creado con este suceso se pacificó en los días siguientes, pero el proceso para sustituir a la Virgen de la Arrixaca en el patronato de la ciudad ya estaba iniciado. ¿Qué era necesario? Potenciar debidamente la imagen mariana del monte. ¿Qué medios se emplearon? Los tradicionales: verificación de su antigüedad y tradición del culto; fama de obrar prodigios (los concedidos a la cómica y sanaciones obradas en particulares); recoger todos estos aspectos históricos y devocionales y difundirlos adecuadamente en coplas y pequeños textos de carácter religioso; construir un templo espacioso y digno de una patrona, adornado con todos los requisitos; recurrir a las estampas y pinturas para difundir rápidamente su culto; y hacer que la imagen participara también en rogativas esperando que un tropiezo en la «efectividad» de la Virgen de la Arrixaca motivara una petición popular para nombrar patrona a la Virgen de la Fuensanta. Y no tuvo que esperar mucho el cabildo catedralicio porque ese fallo se produjo antes de que hubieran transcurrido 10 años (1702), dando lugar a enfrentamientos entre partidarios de una y otra devoción. En 1731 ya la imagen de la Fuensanta se puede considerar a todos los efectos la nueva patrona de la ciudad.

Para esa fecha ya estaba construido el nuevo templo del monte y decorado en su interior con retablo mayor que contenía imágenes alusivas a la vida de la Virgen, representando también a San Joaquín, Santa Ana y San José, y dos santos de especial tradición para la diócesis de Cartagena, San Fulgencio y Santa Florentina, cuyas reliquias se veneraban en la catedral desde que las trajera a Murcia el obispo Sancho Dávila.

Para decorar todo el interior del templo se escogió, como tema central, la vida de la Virgen. Pero también, según Fuentes y Ponte que describe el santuario a finales del XIX, había cuadros que representaban el modo en que la Virgen accedió al patronato, ya que en ellos estaba representada la cómica y la aclamación popular que la Virgen recibió del pueblo murciano en 1694; además había gran cantidad de exvotos que autorizaban los favores milagrosos de la imagen. Son, en definitiva, los mismos elementos que estamos encontrando en los santuarios que llevamos vistos. Pero el caso de la decoración de este santuario ofrece una particula-

ridad interesante. Destruído su interior en la guerra civil, se volvió a redecorar en los años 50 eligiendo exactamente los mismos temas (Escenas de la vida de la Virgen realizadas en relieves por el escultor Juan González Moreno), pero para la cúpula y el coro se pintaron dos temas sensibles a la devoción popular que no aparecían en otros ciclos iconográficos: la romería y la coronación de la imagen. Estos actos devocionales están presentes en la particular historia de los titulares de otros santuarios, pero nunca habían sido representados formando parte del ciclo iconográfico de una imagen. En su aparición como tema decorativo priman los sentimientos de apego al terruño y a sus costumbres manifestados a finales del siglo XIX y comienzos del XX, y la existencia de cuadros con este aspecto de la devoción a la patrona realizados en esos años y en fechas posteriores (entre ellos cabe recordar los muy conocidos de Medina Vera y de Almela Costa).

La devoción a la imagen de la Fuensanta se expandió rápidamente a partir de mediados del XVIII por medio de estampas y cuadros, siendo algunas de esas estampas muy curiosas porque tienen relación incluso con acontecimientos políticos, como su nombramiento como Generala por Fernando VII. La aceptación popular de esta imagen propuesta por el cabildo fue casi fulminante, si consideramos que hay cultos que tardan casi un centenar de años en asentarse en la conciencia colectiva y que en este caso un par de decenios fueron suficientes.

Lo sucedido con el santuario de la Fuensanta y su imagen titular es interesante desde el punto de vista devocional porque sirve para ejemplificar el modo en que se forjaron devociones populares utilizando resortes tradicionales, partiendo de una ermita y una imagen que no estaban llamadas a cumplir ese papel de eje central de las más arraigadas manifestaciones religiosas de todo un pueblo.

2. Virgen de las Huertas

Otro santuario mariano tiene también que ver con esa forja de devociones más o menos artificiales, pero en este caso vamos a contemplar el caso contrario al de la Fuensanta, esto es, el fracaso de una institución religiosa con un poder e influencia efectivos en la sociedad en que está inmersa, precisamente por no tener en cuenta esos pequeños detalles que animan la devoción de la gente y que conforman y dan vida a un santuario.

Es conocido que la Virgen de las Huertas es patrona de Lorca; pero quizás no es tan conocido que tal consideración, por lo menos de derecho, no la alcanzó hasta mediados del siglo XIX. La implantación de la imagen de la Virgen de las Huertas en Lorca tiene que ver con las ermitas que el Concejo lorquino tenía dispuestas en los cuatro puntos cardinales de la ciudad dedicadas a diferentes advocaciones marianas y que conformaban un cinturón mariano en torno a la población que parecía así puesta bajo la especial protección de la Virgen. Una de ellas llegó a convertirse en convento: la de la Virgen de la Huerta que fue cedida a los franciscanos para que fundaran su primer establecimiento lorquino, autorizado por el ordinario de la Diócesis en 1467.¹⁰

10 Con respecto a este santuario, y con distinto grado de interés, hay que consultar VARGAS, A. de. *Relación votiva o donaria de la antigüedad de la imagen de Nuestra Señora de las Huertas*. Imp. Hielan. Granada 1625; reed. anotada y con estudio preliminar de Ayunt. de Lorca e Instituto Teológico Franciscano. Lorca 1999; MOROTE PÉREZ CHUECOS, P. *Antigüedad y blasones de la ciudad de Lorca*. Imp. López

Su situación en la huerta, aislada de la ciudad y expuesta a los peligros de las incursiones de musulmanas procedentes del vecino Reino de Granada, le granjeó el favor del Concejo, que socorría especialmente a los franciscanos para mantener su presencia en esa zona y por ser, además, patrono de la ermita primitiva. Así mismo, una serie de personajes de la nobleza local instalaron en el convento sus capillas de entierro favoreciendo con sus limosnas el florecimiento de ese enclave y el aumento de la devoción a la imagen mariana de la Huerta. Para halagar todavía más a esta advocación mariana, algunos de los capitanes de las tropas lorquinas, tras encomendarse a ella cuando salían al campo de batalla, ofrecían a su regreso a la Virgen de la Huerta los despojos ganados en esos encuentros armados, muchos de los cuales tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XV, hasta 1492, y en los sucesos bélicos provocados por la guerra de las Alpujarras en la segunda mitad del siglo XVI.

Todos estos actos devocionales, sumados a los favores que la Virgen comenzaba a hacer en sus devotos procurando sanaciones milagrosas y evitando el peligro a aquellos que se encomendaban a ella en situaciones comprometidas, habían conformado una cierta leyenda milagrosa y de favorecimiento de la Virgen hacia el común de la población y también en casos particularizados. El convento franciscano de la Huerta contaba con un edificio espacioso y completo, terminado de construir a principios del siglo XVI, y tanto por su situación en un paraje natural alejado de la ciudad, como por la devoción real y demostrable que buena parte de la población sentía por esta Virgen, se hallaba colocado inmejorablemente para que su principal advocación se alzara al patronato local junto con San Clemente.

En los primeros años del siglo XVII las aspiraciones que pudieran abrigar los franciscanos con respecto a su titular se vieron bruscamente interrumpidas cuando los canónigos de la Colegiata de San Patricio, en un proceso muy rápido que apenas duró quince años, instauraron el culto a San Indalecio, a San Suceso y, de común acuerdo con el Concejo, colocaron en el patronato de la ciudad a la Virgen del Alcázar entronizándola en la principal capilla de la Colegiata. Imágenes todas ellas que apenas tenían tradición devocional en la ciudad.

El extraordinario interés de los canónigos por unas concretas devociones resulta fácil de entender si leemos atentamente el memorial preparado por Lorca en 1771 para pedir su segregación religiosa de la diócesis de Cartagena para crear un obispado propio, el Eliocratense, a imitación de lo que había conseguido Orihuela a mediados del siglo XVI. Los lorquinos habían obtenido su Colegiata en 1533, y pocos años más tarde comenzaron a levantar un templo de proporciones casi catedralicias, una sensación que debieron de captar rápidamente los canónigos quienes pusieron manos a la obra para intentar conseguir esa dignidad. Para ello, dentro del derecho canónico, y a imitación de otras diócesis españolas, invocaron el derecho de postliminio que permite recuperar sillas episcopales perdidas por motivos extraordinarios (caso de la invasión de un pueblo infiel) pero siempre que se pudiera demostrar que el obispado había existido realmente y que en los años de su suspensión el cuerpo místico de la iglesia y la llama de la fe católica se habían mantenido en el lugar mediante una congregación de cristianos reunidos en torno a una imagen o un templo. A través de las actas de los concilios los

Mesnier. Murcia 1741; reed. de Agrupación Cultural Lorquina. Lorca 1980; y MUÑOZ CLARES, M. *El convento franciscano de la Virgen de las Huertas. Historia e iconografía de un templo emblemático y de su imagen titular*. Instituto Teológico Franciscano. Murcia 1996.

canónigos consiguieron localizar a los obispos eliocratenses, a sus presbíteros y, fundados en la tradición de la predicación de Santiago en España y la propagación del cristianismo a través de los siete varones apostólicos, adjudicaron a Lorca la segunda diócesis fundada en España, tras la de San Basilio en Cartagena, haciendo que San Indalecio fuera su primer obispo. De ahí una de las advocaciones implantadas por los canónigos en honor del primer obispo lorquino. La de San Suceso es algo más compleja de entender. Tomando este nombre de las actas del concilio de Elvira, donde aparece como obispo eliocratense, y sacando su martirio por coincidencia de nombres de un santo zaragozano inscrito en las actas de los mártires españoles, compusieron una sola persona que incluso fue reconocida en 1613 como tal santo y obispo por el diocesano de Cartagena. Sentados así los pilares de la existencia del obispado y de su desaparición en el momento de la invasión musulmana de la península, quedaba por demostrar cómo se había mantenido viva la fe católica hasta el momento de la conquista de la ciudad por Castilla en 1244. Los canónigos se dirigieron hacia la zona medieval de la ciudad en busca de este vestigio religioso, y lo hallaron en una vieja imagen de la Virgen que se encontraba en el castillo. A ella le adjudicaron toda la antigüedad que era necesaria y un culto continuado por una comunidad mozárabe. Revestida de esa gravedad histórica, la alzaron al patronato de la ciudad para instaurar un culto que garantizara la posibilidad de, en un momento propicio, activar el derecho de postliminio teniendo como base la tradición del culto a esta imagen. Una tradición que debería tener el necesario respaldo popular, y nada podía ser más evidente en este aspecto que el hecho de haber alcanzado el patronato de la ciudad. Como sabemos, los canónigos tardarían aún cerca de 160 años en recurrir al valor probatorio de derechos que activaba esta imagen, un tiempo más que prudente para permitir que arraigara de verdad esa devoción en el pueblo y para difuminar, si no borrar, los verdaderos motivos de su subida fulgurante al centro de la devoción popular.

Ante estos hechos, pero comprendiendo también lo beneficioso que resultaría para los lorquinos la consecución de un obispado propio, los franciscanos no anduvieron a la zaga. Los canónigos reclamaban para su virgen sólo antigüedad y ellos la cedieron gustosos, pero pertrecharon a la Virgen de las Huertas de todos los demás elementos propios de una imagen patronal. Hasta el año 1625 estas fueron las cosas hechas por los franciscanos en su convento: hicieron obras de reparación del edificio y nuevas capillas para permitir más enterramientos familiares; se formaron dos cofradías, una de pastores y otra de labradores, que rivalizaban en su culto a la Virgen en los días de su festividad; se lanzó una estampa con la imagen de las Huertas como tema central, rodeada de los milagros más ejemplares que había hecho en sus devotos; se consiguió un relicario de grandes proporciones con todo tipo de reliquias de tierra santa y cuatro cuerpos de santos; y se editaron dos libros: uno dedicado a explicar el relicario y otro a narrar la historia de la Virgen de las Huertas, una historia que hasta ese momento no se encontraba escrita y que era de la más pura tradición oral. Ésta reclamaba para la Virgen de las Huertas su traída por Alfonso X, la protección ofrecida en el asalto sangriento y conquista de la fortaleza lorquina, y el especial amparo que esta imagen había dado a los lorquinos en todos los encuentros armados del pasado, compartiendo esa gloria con otros santos. De ahí a decir que cualquier privilegio concedido a la ciudad lo había sido por la intercesión de la Virgen de las Huertas había sólo un paso y también se dio. La historia del Padre Vargas, que aparece en 1625, sería notablemente ampliada por el P. Morote en 1741, cuyo texto está plagado de alusiones a los favores de toda clase que la Virgen de las Huertas había dispensado a los

lorquinos. Incluso ese libro de historia está dedicado a ella, ya que Morote la tenía como su devoción primera.

Si bien la devoción a la Virgen del Alcázar no fue desamparada por los canónigos, que le hicieron estampas, fijaron su festividad el 2 de julio con procesión y culto solemne, y recurrían a ella para cualquier rogativa, la justificación que tenía para ocupar el patronato era desconocida por la mayor parte de los lorquinos, cuyos sentimientos religiosos se inclinaban más fácilmente a venerar una imagen íntimamente relacionada con el glorioso pasado de la ciudad. Esa devoción real, y el calado de la historia hecha por el P. Vargas, quedó patente cuando el convento fue totalmente arruinado por la riada de 1653. A su reconstrucción ayudó el Concejo en la medida de sus posibilidades y también un nutrido grupo de personajes influyentes que reinstalaron sus capillas de enterramiento y restablecieron en pocos años todos los pormenores del culto a la Virgen de las Huertas. Para favorecer en lo posible a la comunidad franciscana, el Concejo obtuvo del rey un cambio en la fecha de la feria franca, trasladándola desde noviembre a septiembre so capa del mejor tiempo. Pero en realidad lo que se buscaba era que la gente acudiera al recinto ferial frente al atrio del convento y que durante quince días, que coincidían además con la festividad de la imagen, se dejaran abundantes limosnas y se aumentara y difundiera la devoción a esa imagen mariana indisolublemente unida a la historia de Lorca.

Para abundar aún más en esa unión, Morote ideó un ciclo iconográfico de pinturas murales para el camarín de la Virgen que exponía claramente aquellos favores que los lorquinos debían a la de las Huertas: además de ser la Virgen, como madre de Cristo, el elemento esencial utilizado por Dios para redimir al género humano del pecado original (una propuesta que el franciscano Morote plantea siguiendo la teología escotista y teniendo como base las escenas del génesis), la Virgen de las Huertas, desde su instauración por Alfonso X, había favorecido todos los servicios de armas hechos por los lorquinos a la corona. En compensación, los reyes habían otorgado privilegios, exenciones y franquezas a la ciudad. Esa idea es expuesta en un friso con efigies de monarcas españoles, a cuyos pies encontramos otro friso de menor tamaño destinado a los milagros más relevantes y ejemplares que de modo particularizado había hecho la Virgen a sus devotos (vuelta a la vida de niños muertos; salvar de peligro a varios navegantes; expulsar a los berberiscos que azotaban la marina de la ciudad; liberar cautivos, etc.)

Además de este ciclo pictórico del camarín, los franciscanos crearon dos más, de extraordinaria extensión y complejidad, destinados a decorar la iglesia y la escalera de la Tota Pulchra, o de la Inmaculada. En el de la iglesia se configuró una completa representación de la Orden Franciscana que asiste a la coronación de la Virgen, tema central que ocupa la cúpula del crucero; y para la escalera de la Inmaculada se creó un verdadero «sermón plástico» entorno al dogma de la Inmaculada Concepción.

Las aspiraciones de los lorquinos con respecto a su obispado no encontraron nunca una respuesta favorable y se disiparon totalmente al firmarse el Concordato entre el Estado Español y la Santa Sede en 1851, en virtud del cual la colegiata perdió esa consideración pasando a ser una simple parroquia. Para esos años la Virgen de las Huertas, que además de lo que hemos dicho tenía también establecida una populosa romería el día 8 de septiembre, encontró el camino abonado para su rápida subida al patronato de la ciudad, un hecho que se produjo antes de que acabara la mencionada década.

La Virgen de las Huertas ha contado desde antiguo, como hemos visto, con una adecuada difusión tanto gráfica como escrita. En los últimos años se ha asistido a un renacer de la

devoción alrededor de la patrona lorquina que se ha plasmado en la recuperación material del templo, en la aparición de una nueva monografía, nuevas estampas a modo de tarjetas postales y almanaques y creación de un importante movimiento cofrade en torno a la imagen.

3. Virgen de la Caridad

El tercer santuario que vamos a ver es el de la Virgen de la Caridad¹¹, una advocación que alcanzaría en los últimos decenios del siglo XIX el patronato de la ciudad de Cartagena en detrimento de la Virgen del Rosell. En ese proceso de sustitución, como en los dos que hemos visto anteriormente, no hubo mediación de ninguna instancia religiosa superior, sino simplemente la confluencia generalizada del unánime sentir de todo un pueblo.

La advocación de la Virgen de la Caridad en Cartagena surge en los años finales del siglo XVII ligada al hospital de caridad que estableciera el soldado de infantería Francisco García Roldán. Este establecimiento hospitalario de beneficencia, que en principio contaba con la ayuda altruista de unos pocos compañeros de armas del fundador y con unos medios más bien escasos, ganó rápidamente adeptos para la causa entre personas destacadas de Cartagena que apoyaron y alabaron esta iniciativa más propia de una orden religiosa que de un civil. En poco más de 20 años se consiguió levantar un edificio capaz de restar un servicio eficiente, y en 1719 ya se contaba con una organización reglada, a modo de cofradía o hermandad con 31 miembros, regida por unas constituciones de corte eclesiástico aprobadas por Belluga. La relación histórica hecha por Carlos Ferrándiz es bastante elocuente del modo en que prosperó este establecimiento, de los nuevos edificios y servicios que fueron surgiendo, haciendo también mención de la importancia que fue adquiriendo la capilla aneja a este hospital, en donde desde 1723, en que llegó de Nápoles, se veneraba una imagen de la Virgen con Cristo muerto en los brazos, una dolorosa encargada por recomendación del mismo Belluga que sentía por esta advocación mariana una singular devoción.

Para entender el auge creciente de la devoción a esta imagen, no hay más que mirar hacia el panorama socio-económico de Cartagena en esa centuria del XVII, al extraordinario papel que de cara a la salud pública jugó el establecimiento hospitalario de García Roldán y al propio magnetismo de la imagen encargada en Nápoles, una tipología de Virgen Dolorosa de proporciones humanas, cercana al espectador que la contempla, que sin duda inspiraría las Vírgenes que con esta misma disposición realizó Salzillo posteriormente para Murcia, Lorca o Yecla.

Desde el mismo momento en que esta imagen empieza a ser difundida mediante estampas, su iconografía es clara: bajo la representación de la imagen religiosa siempre aparece la figura de García Roldán señalando el hospital fundado bajo la protección de esa imagen. Relacionar a la Virgen de la Caridad con la protección de la salud es un acto de asociación de ideas que está explícitamente sugerido. De ahí a tener a la imagen como protectora de las personas y de

11 Para este santuario se ha seguido lo dicho en AGÜERA ROS, J.C. (Coord.) *Arte y cultura en el primer centenario del templo de la Caridad de Cartagena (1893-1993)*. Ayto. Cartagena. Murcia 1994. El índice de trabajos de esta monografía aborda todos los aspectos relevantes, entre los que se incluyen la fundación del hospital, la nueva arquitectura del templo, aspectos iconográficos de su decoración interior y los dedicados a la propia iconografía de la Virgen de la Caridad. La bibliografía citada en ellos es una completa muestra de cuanto se ha escrito a lo largo del tiempo.

toda una ciudad sólo media un paso que suele darse por el simple mantenimiento de esta devoción durante un número suficiente de años. La Virgen de la Caridad funcionaba ya como patrona de los cartageneros mediado el siglo XIX, pero su reconocimiento oficial parece que no llegó hasta 1870, cuando se dice que Cartagena se vio libre de una de las peligrosas epidemias de aquellos años gracias a la Virgen de la Caridad, y ese favor puntual debió de ser la gota que colmó el vaso. Su coronación canónica se produjo ya entrado el siglo XX y el reconocimiento popular como tal patrona no presenta fisuras desde entonces, a pesar de contar Cartagena con santos tan significativos y relevantes como los cuatro hijos del Duque Severiano (San Fulgencio, San Leandro, San Isidoro y Santa Florentina) o con una devoción mariana tan antigua como la Virgen del Rosell, que siempre ostentó el patronato de la ciudad.

Evidentemente con esta imagen y su santuario volvemos a encontrarnos con algunos de esos elementos que hemos destacado como imprescindibles para el acrecentamiento de una devoción en el camino que ha de recorrer para alcanzar el patronato. Si es conocida hoy la faceta de las estampas, pinturas y diversos objetos que llevan impresa la imagen de la Caridad y que contribuyen a su mayor conocimiento y veneración, desde antiguo se conoce la existencia de poesías, una obra histórica inédita, una novela y un drama alegórico dedicado todo a esta imagen y al hospital que lleva su nombre. E igualmente es muy conocido todo lo relativo a la primitiva capilla en la que se albergaba, el segundo templo levantado en 1742 y remodelado en 1766 y 1841, y la construcción del actual, que fue finalizado en 1893. Se había comenzado en 1889 con los planos del ingeniero Tomás Tallarfe y con la dirección del arquitecto diocesano Justo Millán. El templo, de un gusto ecléctico notable, fue decorado en su interior por el pintor Wssel de Guimbará.

¿Cuáles fueron los temas escogidos? Pues siguiendo la tradición de los que había en la iglesia anterior, en cuyos altares estaban representados diversos pasajes de la vida de la Virgen, para la Iglesia de la Caridad, en función de sus tres altares, se optó por elegir dos momentos representativos de la Vida de María: Madre Dolorosa con su hijo en los brazos, que recuerda el papel redentor de Cristo y la extraordinaria importancia de su madre como instrumento de Dios para la redención del género humano; Asunción, tema que remite al cielo prometido a los cristianos que se mantienen firmes en sus creencias; y un tercer motivo, el de la Inmaculada, que es quizás la culminación de las aspiraciones del mundo católico con respecto al culto de la Virgen. En la pintura alegórica de la declaración del dogma, la Inmaculada es representada suspendida en el cielo y adorada en la tierra por reyes, santos y religiosos, formando un grupo de personajes históricos que apoyaron significativamente la declaración dogmática. En consonancia con la Virgen de la Caridad, y rodeando a su altar, se encuentran cuatro santas mujeres relacionadas directamente con la pasión (M. Cleofé, M. Salomé, la Verónica y M. Magdalena). Hay autores, como García Alcaraz, que sugieren la presencia de un programa iconográfico en torno a las tres virtudes teologales que englobaría toda la decoración del templo, aunque resulta realmente difícil unir en una sola lectura simbólica todas las representaciones de santos que aparecen a los lados de los grandes trípticos, en otros cuadros sueltos y en las vidrieras de la cúpula. En la elección de temas y personajes parece que primaron las devociones particulares de aquellas personas que aportaron dinero para decorar la iglesia. Las únicas figuras que cobran pleno sentido por unir a la Virgen de la Caridad con la más vetusta tradición religiosa de Cartagena, son las de los cuatro santos que aparecen a los lados de la Virgen en el altar mayor. Por tanto, el programa iconográfico de la iglesia de la Caridad, aun cumpliendo en líneas gene-

rales las normas para la decoración de este tipo de templos, altera en cierto modo lo que hubiera podido ser un conjunto iconográfico sólido de haberse planteado sobre las tres virtudes teologales, o sobre las obras de misericordia, y se complica algo más al incorporar un par de altares, en capillas perfectamente diferenciadas, que procedían de la antigua iglesia y que están dedicados a las Ánimas y a la Comunión, o Santísimo Sacramento.

CONCLUSIÓN

Una vez vista, aunque con apuntes muy ligeros, la historia y la iconografía propia de estos cinco santuarios, así como algunos aspectos de la trayectoria histórica de la devoción a sus imágenes titulares, es momento de sacar algunas conclusiones sobre esos ciclos iconográficos creados expresamente para la decoración de los templos relacionados anteriormente. Es sabido que antes de que finalizara la Edad Media los grandes temas de la iconografía cristiana ya están presentes en la creación artística, así como también que desde esa época están sentadas las directrices formales y teológicas para su desarrollo. La iconografía cristiana comenzó a tener existencia como tal a partir de los siglos III y IV con imágenes-símbolo, algunas de ellas tomadas del mundo greco-latino y otras de nuevo cuño, y con representaciones de Cristo y la Virgen. De modo gradual los pasajes más significativos del Antiguo y Nuevo Testamento, junto con sus actores principales, se irían incorporando a ese bagaje de imágenes que tenían la misión de enseñar a los creyentes las verdades de la fe reveladas en la Biblia y no de constituir en sí mismas representaciones de la divinidad. Esa misión pedagógica de las imágenes ya era defendida por la Iglesia en el siglo VI, y en ese sentido hay que comprender las conocidas palabras del papa San Gregorio entorno al Arte como «la escritura de los iletrados». Dentro de esas representaciones plásticas destinadas a espacios de culto, la presencia de los santos como modelos de virtud y como eficaces mediadores entre los hombres y Dios, va a potenciarse extraordinariamente durante toda la Edad Media y de modo aún más decidido cuando comiencen a aparecer las primeras recopilaciones hagiográficas a mediados del siglo XIII que alcanzarían gran popularidad. El fomento de las devociones tradicionales constituye, en cierto modo, una simplificación de las ideas religiosas que favorece el acercamiento y la permanencia en la fe de gran número de personas escasamente instruidas en Teología y en todas aquellas ramas de conocimiento que de ella derivan. De ahí que esa importante actividad artística ligada a las creencias religiosas populares, entendida siempre como complemento para alcanzar un fin y no como un fin en sí misma, sea definitivamente sancionada por el Concilio de Trento como reacción a las ideas expuestas por la Reforma. Esos decretos conciliares respaldarían eficazmente las creaciones artísticas del Renacimiento y del Barroco, dos concepciones sucesivas de la creación artística que acabaron por relegar definitivamente la rigidez formal y el hieratismo sacralizador del arte medieval en favor de representaciones apegadas a la realidad y cargadas de elementos sensitivos. De ahí que muchas obras de arte fueran sustituidas por otras más en consonancia con los nuevos gustos. Sin embargo, esa liquidación formal de la estética medieval no llevó aparejado un cambio en las directrices ideológicas forjadas a lo largo de siglos para ordenar y explotar de modo didáctico los recursos plásticos empleados por la Iglesia para educar religiosa y moralmente a los fieles. Es más, esas directrices se reafirmaron con los resultados del Concilio de Trento y han subsistido, de modo consciente o inconsciente, hasta fechas muy recientes en que fueron reorientadas, en cierta manera, con las decisiones tomadas

en Vaticano II tendentes a modernizar la vida y la apariencia de la Iglesia. Ese planteamiento de no ruptura con respecto al modo en que se utilizaron los recursos plásticos por parte la Iglesia desde época bajomedieval, es especialmente válido para la religiosidad popular y es lo que podemos advertir sin mucha dificultad al comparar los elementos que están presentes en los ciclos iconográficos descritos y la finalidad de los mismos. Esa pervivencia a lo largo del tiempo tiene además una cierta lógica si observamos que las capas más desfavorecidas de la sociedad son las que sostienen, por lo general, este tipo de cultos tradicionales; que es a ese amplio sector de la población al que iban dirigidos estos ciclos iconográficos de carácter narrativo, ya que el analfabetismo, entre otras carencias, era una de las características que lo definían; y que para ese amplio espectro poblacional el carácter pedagógico de estas pinturas siguió siendo válido hasta no hace tantos años, ya que sus condiciones de vida, incluyendo la propia alfabetización, apenas variaron a lo largo del tiempo. Esos ciclos iconográficos trataban, pues, de dar condensada y traducida a imágenes una información que sólo era asequible para aquellos que sabían leer. El resto de la población accedía al conocimiento, incluido el religioso, a través de relatos de tradición oral que, en el caso de las hagiografías, se sustentaban sólidamente en imágenes.

La presencia de esos ciclos narrativos en lugares de devoción popular parece una constante que se pone de manifiesto al comparar las decoraciones de los diferentes santuarios. Pero no es menos sorprendente comprobar cómo otro tipo de elementos que definen a esta clase templos también se mantienen a lo largo del tiempo. Casi todos están presentes en el santuario de Caravaca y los veremos reaparecer con otra apariencia, pero siendo en esencia la misma cosa, en santuarios que se crean posteriormente, o en templos cuyas advocaciones se van preparando para alcanzar con el tiempo la distinción del patronato. La conclusión general, o más bien la hipótesis de trabajo que se abre con la aproximación que ha quedado planteada, parece obvia: a pesar de todos los esfuerzos de la Iglesia por adaptar la vivencia de la fe a los nuevos tiempos, por renovar y dar nueva fuerza a las estructuras de pensamiento en las que se sustenta el conocimiento de Dios, cuando se trata de analizar el fenómeno de la devoción popular parece que hay que acudir necesariamente a los modelos que cristalizaron durante la Edad Media para este ámbito concreto de la vida espiritual. Una pervivencia de la tradición, renacida en tiempos recientes, que quizás no sea tan difícil reconocer en otros campos donde arte y creencias religiosas van de la mano.