

CARTHAGINENSIA

Revista de Estudios e Investigación
Instituto Teológico de Murcia O.F.M.
ISSN: 0213-4381 e-ISSN: 2605-3012

Volumen XXXVII
Enero-Junio 2021
Número 71

SUMARIO

Presentación

Bernardo Pérez Andreo (Dir.)

ARTÍCULOS

Isidoro Guzmán Manzano
El Primado Absoluto de Cristo, piedra angular de la cristología de Escoto II 1-28

Hernán Guerrero Troncoso
El carácter intrínseco del infinito en Duns Escoto como condición de una comprensión trascendental del ser 29-48

José Pedro Angélico
Ensayo de teología sobre política y la autocomprensión Cristiana 49-67

Desiderio Parrilla Martínez
La teología política de Leo Strauss y Eric Voegelin en el contexto neoconservador norteamericano 69-95

Javier Martínez Baigorri
De la ausencia a la kénosis. La ausencia como elemento clave para explicar la acción creadora de Dios 97-120

Mike van Treek Nilsson
El futuro de la teología: una perspectiva bíblica 121-146

Martín Carbajo Núñez
Revitalizing religious life today: Ethical challenges and leadership 147-165

Wiesław Łużyński
Education in the Context of Christian Humanism. Reflections Based on the Teaching of Benedict XVI 167-180

Luis Adriano Carlos
A beleza retocada ou a erosão da forma 181-203

José Ángel Castillo Lozano
El papel de la Providencia: el juicio de Dios como categoría histórica en la historiografía 205-224

Ignacio José García Zapata
La imagen de una diócesis. Los cuatro santos de Cartagena y su presencia en el arte 225-248

NOTAS Y COMENTARIOS

Francisco Henares Díaz
Ernesto Cardenal: "Memorias. Vida perdida" 249-260

Francisco Martínez Fresneda
Jesús: la enciclopedia, historia e interpretación 261-270

Francisco Javier Gómez Ortín
Bibliografía del Beato P. Gabriel Olivares, de la Provincia Franciscana de Cartagena 271-276

BIBLIOGRAFÍA 277-320

LIBROS RECIBIDOS 321



Universidad de Murcia

CARTHAGINENSIA



Instituto Teológico de Murcia O.F.M.
Pza. Beato Andrés Hibernón, 3
E-30001 MURCIA

ISSN 0213-4381 e-ISSN 2605-3012
<http://www.revistacarthaginensia.com>
e-mail: carthaginensia@itmfranciscano.org

CARTHAGINENSIA fue fundada en 1985 como órgano de expresión cultural y científica del Instituto Teológico de Murcia O.F.M., Centro Agregado a la Facultad de Teología de la Universidad Pontificia Antonianum (Roma). El contenido de la Revista abarca las diversas áreas de conocimiento que se imparten en este Centro: Teología, Filosofía, Historia eclesial y franciscana de España y América, Franciscanismo, humanismo y pensamiento cristiano, y cuestiones actuales en el campo del ecumenismo, ética, moral, derecho, antropología, etc.

Director / Editor

Bernardo Pérez Andreo (Instituto Teológico de Murcia, España)
Correo-e: carthaginensia@itmfranciscano.org

Secretario / Secretary

Miguel Ángel Escribano Arráez (Instituto Teológico de Murcia, España)
Correo-e: carthaginensia@itmfranciscano.org

Staff técnico / Technical Staff

Juan Diego Ortín García (corrección de estilo), Carmen López Espejo (revisión filológica), Esther Costa Noguera (traducciones), Domingo Martínez Quiles (gestión de intercambios), Diego Camacho Jiménez (envíos postales).

Consejo Editorial / Editorial Board

Vincenzo Battaglia (Pontificia Università Antonianum, Roma, Italia), Carmen Bernabé Ubieta (Universidad de Deusto, Bilbao, España), Mary Beth Ingham (Franciscan School of Theology, USA), Jorge Costadoat (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Emmanuel Falque (Institut Catholique de Paris, France), Ivan Macut (Universidad de Split, Croacia), Francisco Martínez Fresneda (Instituto Teológico de Murcia, España), Martín Gelabert Ballester (Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Valencia, España), Gertraud Ladner (Institut für Systematische Theologie, Universität Innsbruck, Deutschland), Rafael Luciani (Boston College, Boston, Massachusetts, USA), Carmen Márquez Beunza (Universidad Pontificia Comillas, Madrid, España), Pedro Riquelme Oliva (Instituto Teológico de Murcia, España), Thomas Ruster (Fakultät Humanwissenschaften und Theologie, Technische Universität Dortmund, Deutschland), Teresa Toldy (Universidade Fernando Pessoa, Portugal) Rafael Sanz Valdivieso (Instituto Teológico de Murcia, España), Jesús A. Valero Matas (Universidad de Valladolid, España), Olga Consuelo Vélez Caro (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia).

Comité Científico / Scientific Committee

J. Andonegui (Facultad de Filosofía, Universidad del País Vasco, Bilbao, España), M. Correa Casanova (Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile), S. R. da Costa (Instituto Teológico Franciscano, Petrópolis, Brasil), H. J. Klauk (Facultad de Teología, Universidad de Chicago, USA), M. Lázaro Pulido (Facultad de Teología, Universidad Católica de Portugal, Lisboa, Portugal), F. López Bermúdez (Universidad de Murcia, Murcia, España), F. Manns (Facultad de Sagrada Escritura, Pontificia Universidad Antonianum, Jerusalén, Israel), L. C. Mantilla (Facultad de Teología, Universidad de San Buenaventura, Bogotá, Colombia), B. Monroy (Instituto Teológico Franciscano, Monterrey, México), M. P. Moore (Universidad del Salvador, Área San Miguel, Buenos Aires, Argentina), D. Sanchez Meca (Facultad de Filosofía, Universidad Nacional a Distancia (UNED), Madrid, España).

Secretaría y Administración

M. A. Escribano Arráez. Pl. Beato Andrés Hibernón, 3. E-30001 MURCIA.
La suscripción para 2021 es de 40 € para España y Portugal, y 60\$ para el extranjero, incluidos portes. El número suelto o atrasado vale 20 € o 30 \$. Artículos sueltos en PDF 3 € o \$ 5.
Any manuscripts and papers intended for publication in the magazine should be addressed to the Editor at the following address: Cl. Dr. Fleming, 1. E-30003 MURCIA. Single or back issues: 20 € or \$ 30. Single article in PDF 3 € or \$ 5.

Antiguos directores

Fr. Francisco Víctor Sánchez Gil (+2019) 1985-1989. Fr. Francisco Martínez Fresneda, 1990-2016.

D.L.: MU-17/1986

Impreso en Selegráfica, S.A. Pol. Ind. Oeste. C/. Uruguay, parcela 23/2. SAN GINÉS (Murcia)

LA IMAGEN DE UNA DIÓCESIS. LOS CUATRO SANTOS DE CARTAGENA Y SU PRESENCIA EN EL ARTE

THE IMAGE OF A DIOCESE. THE FOUR SAINTS OF CARTAGENA
AND THEIR PRESENCE IN ART.

IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA
Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Granada
ignaciojosegr@ugn.es
0000-0003-0559-7232

Recibido 20 de noviembre de 2018 / Aprobado 2 de enero de 2019

Resumen: La diócesis de Cartagena recurrió durante la Edad Moderna a la hagiografía de los cuatro santos hermanos: San Fulgencio, San Leandro, San Isidoro y Santa Florentina, para legitimar, dignificar y evidenciar la importancia de esta diócesis vinculándola a la vida y obra de estos santos locales. Para ello hizo uso de su imagen mediante la representación de los cuatro santos en los principales programas artísticos que durante este tiempo se desarrollaron en el Reino de Murcia, destacando las representaciones en la Catedral de Murcia y en la ciudad natal de los cuatro santos, Cartagena, aunque también se hizo extensiva al resto del territorio.

Palabras Clave: arte sacro, iconografía religiosa, dulía, Diócesis de Cartagena, Santos de Cartagena, reliquias fulgentinas...

Abstract: The diocese of Cartagena resorted during the Modern Age to the hagiography of the four holy brothers: San Fulgencio, San Leandro, San Isidoro and Santa Florentina, to legitimize, dignify and demonstrate the importance of this diocese by linking it to the life and work of these saints local. For this he made use of his image through the representation of the four saints in the main artistic programs that during this time were developed in the Kingdom of Murcia, highlighting the representations in the Cathedral of Murcia and the hometown of the four saints, Cartagena, although it was also extended to the rest of the territory.

Keywords: Sacred Art, religious iconography, Dulía, Diocese of Cartagena, Saints of Cartagena, Relics Fulgentinas.

Introducción¹

El secretario capitular Bernardo de Aguilar calificó a mediados del siglo XVIII a la Cruz de Caravaca como “blasón grande de este Reino”, con motivo del encargo catedralicio para que proyectara el programa iconográfico que por entonces debería de realizarse en el segundo cuerpo de la fachada de la Catedral de Murcia². Efectivamente, la Cruz de Caravaca se convirtió en el emblema del reino, como refleja su inclusión en el relieve sobre la gran ventana central del imafronte. No en balde, el incremento de la devoción hacia la sagrada reliquia fue fundamental para la diócesis al fijar un centro de peregrinación que transcendía los límites de lo local, de ahí que esta religiosidad tan característica fuera gloria y orgullo para la diócesis de Cartagena³.

Junto a la Cruz de Caravaca, la diócesis promovió durante los siglos XVII y XVIII otra serie de cultos destinados a reforzar la imagen y autoridad diocesana. En primer lugar hay que mencionar el caso del apóstol Santiago, ya que se potenció su culto con el deseo de legitimar y prestigiar a la diócesis como puerta de entrada del apóstol a la Península, generándose a partir de entonces numerosas acciones artísticas destinadas a fomentar su imagen en el territorio, hasta el punto de que su efigie remataba la fachada de la catedral⁴. Realmente, lo que se pretendía con ese protagonismo del apóstol era realzar la cátedra de los obispos de la diócesis, para lo cual fue también muy importante acreditar el valor de la hagiografía local mediante los cuatro santos de Cartagena, San Leandro, San Fulgencio, San Isidoro y Santa Florentina, insignes figuras de la santidad local, sobre todo tras el énfasis otorgado a los mismos en el sermón que dio en 1734 el jesuita Baltasar Pajarilla con motivo de la festividad de la dedicación de la catedral.

¹ Este estudio se ha llevado a cabo bajo la realización de la beca FPU otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Referencia: FPU014/00855.

² Cristóbal Belda Navarro y Elías Hernández Albaladejo, *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración* (Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006), 312.

³ Para una aproximación al culto a la Vera Cruz, véase: Manuel Pérez Sánchez, «Algunos aspectos sobre la Santísima y Vera Cruz de Caravaca en las artes», en *La Cruz de Caravaca expresión artística y símbolo de Fe* (Caravaca de la Cruz: Fundación Cajamurcia, 1997), 15-16; Indalecio Pozo Martínez, «Donantes y limosnas a la Santa Vera Cruz de Caravaca», *Murgetana* n.º 118 (2008): 55-74; Ignacio José García Zapata, «La imagen de una reliquia: la platería y otras artes del metal al servicio de la devoción de la Santísima Vera Cruz de Carava, ‘Blasón grande de estos reinos’», *Toletana* n.º 32 (2015): 289-307.

⁴ Francisco José Alegría Ruiz, «La promoción episcopal de una nueva iconografía en el siglo XVIII: Santiago Apóstol origen de la fe en la Diócesis de Cartagena», *Murgetana* n.º 127 (2012): 95-116.

La imagen de la diócesis de Cartagena

Los cuatro hermanos eran hijos del duque Severiano, gobernador visigodo de la provincia cartaginense en el siglo VI. Allí nacieron y fueron bautizados en la antigua Catedral de Cartagena, hasta que con motivo de la expansión territorial del emperador Justiniano la familia se trasladó a Sevilla. Todos ellos emprendieron una vida dedicada a la Iglesia en su defensa contra el arrianismo, San Leandro y San Isidoro fueron arzobispos de Sevilla, mientras que San Fulgencio lo fue de Écija y Cartagena, y Santa Florentina fue abadesa y fundadora de numerosos conventos⁵. Evidentemente, la fama alcanzada por ellos, los puestos ocupados, sus virtudes y sus acciones, los convirtieron en referencia y orgullo de su diócesis de nacimiento, más incluso con San Fulgencio ocupando la sede episcopal de Cartagena. Tras la Contrarreforma y la promoción que esta hizo de los santos, la diócesis de Cartagena acudió a ellos para exaltar la iglesia local. Por entonces la diócesis atravesaba un periodo de dificultad como consecuencia de la escisión de parte de sus territorios para la creación de la nueva diócesis de Orihuela. No obstante, con el paso de los años los diferentes obispos aplicaron los fundamentos establecidos en Trento, así, diferentes prelados convocaron los sínodos diocesanos para introducir las reformas señaladas, constituyendo las nuevas constituciones sinodales, vigentes durante varios siglos, además de impulsar el seminario, denominado de San Fulgencio, lo que refleja ya un claro gesto hacia este santo⁶. Fue Sancho Dávila quien inauguró el seminario en 1592, dándose así por cumplida otra de las disposiciones del concilio. Para entonces, en el sínodo de 1583 ya se habían fijado las fiestas propias de la diócesis con las que completar los libros de la Iglesia universal, incluyéndose en ellas las de San Fulgencio en enero y las de San Leandro y Santa Florentina en marzo. Sin embargo, por entonces no eran fiestas principales, como sí lo eran San Sebastián, San Patricio, San Roque o San Agustín, aunque ya se sentaron las bases del culto a los hermanos de

⁵ Antonio Herraiz, *Los cuatro místicos ríos del paraíso de la Iglesia, cuatro hermanos santos, Leandro, Fulgencio, Isidoro y Florentina, Honra de Cartagena, Gloria de España y Esmalte de la Fe Catholica. Breve compendio de sus vidas, y virtudes, coronado con una Devota Novena, para incentivo de la Devocion Christiana. Benito Monfort* (Valencia: Impresor del Ilmo. Cabildo Metropolitano de dicha ciudad, 1764); Isidoro Rodríguez Herrera, «Cuatro santos de Cartagena. La Mariología de San Leandro», *Scripta Fulgentina* n.º 11 (1996): 76-86.

⁶ María José Olivares Terol, «Un ejemplo de aplicación del Concilio de Trento en la diócesis de Cartagena-Murcia el seminario de San Fulgencio», *Carthaginensia* n.º 42 (2006): 411-424.

Cartagena. De hecho, diez años después, a petición del obispo el día de San Fulgencio alcanzó un reconocimiento mayor, hasta ser nombrado patrón de la diócesis en 1598⁷.

El culto a los santos tuvo una importante manifestación a través de las reliquias. El Concilio de Trento enfatizó el valor de estos tesoros, pronunciándose a favor de la veneración de las reliquias y de las imágenes de los santos. Fue entonces cuando se incrementó el valor de las reliquias de los santos, con solemnes procesiones, traslados y celebraciones que encontraron en el Barroco su vía de canalización más adecuada, pues todas ellas tenían como denominador común la pompa, el boato y la magnificencia para estimular los sentidos y persuadir a los fieles⁸. Por ello, el obispo Sancho Dávila inició los trámites para que las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina, conservadas en Berzocana (Plasencia), fueran enviadas a Murcia, esgrimiendo para ello el origen y el episcopado, según la tradición, de San Fulgencio en la diócesis. El propio prelado se manifestó como una persona muy involucrada en estos asuntos, hasta el grado de escribir una obra sobre cómo debía de realizarse el culto a las reliquias de los santos⁹. Así pues, el obispo consiguió la aprobación de Felipe II para que se enviaran a la catedral un brazo de cada santo, entrando en una grandiosa celebración a principios de 1594, en un evento único que contó con todas las características propias de este tipo de teatros sagrados en los que se mezclaba lo religioso y lo profano, valiéndose del arte efímero para presentar un lenguaje espectacular¹⁰.

Una vez que ya se había nombrado a San Fulgencio patrón de la diócesis, que a él se había encomendado el seminario y que las reliquias habían llegado, ya solo restaba darle al antiguo obispo y a sus hermanos un lugar

⁷ José María Lozano Pérez, «Dos aspectos de la proyección del Concilio de Trento en la Diócesis de Cartagena: Culto a San Fulgencio y Fundación del Seminario», *Scripta Fulgentina* n.º 5-6 (1993): 7-33.

⁸ José Luis Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990), 42; José Enrique Pasamar Lázaro, «El culto a las reliquias», *Memoria Ecclesiae* n.º 21 (2002): 97-108; Rafael González Fernández, «El culto a los mártires y santos en la cultura cristiana. Origen, evolución y factores de su configuración», *Kalakorikos* n.º 5 (2000): 161-186.

⁹ Sancho Dávila y Toledo, *De la veneración que se debe a los cuerpos de los Santos y a sus Reliquias y de la singular con que se ha de adorar el Cuerpo de Nuestro Señor en el Santísimo Sacramento* (Madrid: 1611).

¹⁰ Para las fiestas realizadas con motivo de la entrada de las reliquias, véase: Francisco Cascales, *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia* (Murcia: Librería de Miguel Tornel y Olmos, 1874), 302-304; Andrés Baquero Almansa, *Rebuscos y documentos sobre la historia de Cartagena, Cehegín, Mula y Murcia* (Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1982), 115-120.

preeminente en el panorama artístico de la diócesis, pasando desde entonces a desarrollarse un intenso programa artístico enfocado a difundir y consolidar la imagen de los cuatro santos, todo ello a instancias del obispo Sancho Dávila¹¹. Como no podía ser de otra manera, la catedral, como cabeza de la diócesis, fue el escenario predilecto para ello, y una de las primeras acciones que se emprendieron fue la de disponer de un relicario acorde a la dignidad de las reliquias, con el cual sustituir al cofrecillo de madera en el que llegaron los restos, disponiéndose para ello, aunque no se sabe con certeza la fecha, una arqueta japonesa del arte namban, que con casi toda seguridad quedaría en la ciudad tras el paso de la embajada nipona por la diócesis en 1584¹². Además de ello, el obispo mandó abrir un nicho en el muro del ábside de la capilla mayor para situar las reliquias en un lugar preferente, donde se dispuso un altar y las representaciones de los padres de los cuatro hermanos, el duque Severiano y Teodosia, y sus sobrinos San Hermenegildo mártir y el príncipe Recaredo, así como, en fechas más tardías, una especie de tríptico con las pinturas de los cuatro santos atribuidas a Nicolás Villacís, desaparecidas, como todo lo presente en el presbiterio con el incendio de 1854¹³. Mejor suerte corrieron las esculturas que se realizaron de San Fulgencio y Santa Florentina, expuestas en el Museo de la Catedral de Murcia, y anteriormente situadas delante de las reliquias, las cuales fueron repolicromadas con motivo de la visita de Carlos IV a Murcia (Fig. 1)¹⁴.

¹¹ Francisco José Alegría Ruiz, «El obispo Sancho Dávila y la nueva imagen episcopal de la diócesis de Cartagena», en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia* (Murcia: Universidad de Murcia, 2008), s.p.

¹² Manuel Pérez Sánchez, “Arqueta japonesa”, en *Huellas* (Murcia: Caja de Ahorros de Murcia, 2002), 463; José Guillén Selfa, *La primera embajada del Japón en Europa y Murcia (1582-1590)* (Murcia: Celesa, 1997).

¹³ José Carlos Agüera Ros, *Los apuntes de Don Juan Albacete. Un manuscrito histórico-artístico del siglo XIX* (Murcia: Tabularium, 2003), 24. Para una aproximación al fatídico incendio, véase: Ignacio José García Zapata, «El incendio en la Catedral de Murcia, de 1854, y la posterior restauración del templo. Una visión a través de la prensa periódica nacional y local», en *Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el sureste español*, ed. por María del Mar Albero Muñoz y Manuel Pérez Sánchez (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2014), 388-408.

¹⁴ Debemos este dato a la amabilidad del profesor D. Manuel Pérez Sánchez.



Figura 1: *San Fulgencio y Santa Florentina, siglo XVII, Museo de la Catedral de Murcia, Murcia (Fotografía de Ignacio José García Zapata)*

A comienzos del siglo XVII con motivo de las obras del trascoro se encontraba trabajando allí el escultor Cristóbal de Salazar, quien estaba haciendo las imágenes de San Bernardino de Siena y San Buenaventura¹⁵. Por entonces también recibió el encargo de hacer para las puertas laterales de la capilla mayor las de San Antonio de Padua y San Francisco de Asís, así como las cuatro esculturas monumentales de los cuatro hermanos para el altar mayor, quedando distribuidos en unos nichos altos, dorados y coloreados a los dos lados del presbiterio¹⁶. Lamentablemente estas fueron destruidas en el incendio de 1854, aunque queda descripción de las mismas a través de un manuscrito anónimo que resalta el portentoso tamaño de las mismas y la definición de una iconografía ya clara de los santos, todos ellos con los báculos pastorales por haber sido obispos y la santa, abadesa¹⁷.

¹⁵ María del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll, «La Capilla del Trascoro de la Catedral de Murcia», en *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes* (Murcia: Universidad de Murcia, 1987), vol. II, 1536-1545.

¹⁶ María del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll, «Escultura del siglo XVII en Murcia», *Anales de la Universidad de Murcia* vol. XXXVIII, n.º 3 (1981): 225-226; Cristóbal Belda Navarro y Elías Hernández Albaladejo, *Arte en la Región de Murcia...*, 251-252; Javier Nadal Iniesta, «La repercusión del Concilio de Trento en la Capilla Mayor de la Catedral de Murcia en el siglo XVII», en *Perspectivas sobre la Historia del Arte*, ed. por María Griñán Montealegre y Noelia García Pérez (Murcia: Mestizo, 2015), 197-211.

¹⁷ Cristóbal Belda Navarro, «Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: el retablo mayor de la Catedral de Murcia», *Anales de la Universidad de Murcia* vol. XXXII (1977): 17.

Una vez que la fábrica recuperó la normalidad tras los continuos gastos destinados a la reparación del templo, especialmente tras la riada de San Calixto de 1651, se hizo necesaria una nueva custodia para el Corpus en consonancia con el renovado culto a la Eucaristía surgido a partir de Trento. De esta manera, la nueva custodia se convirtió en la protagonista de las actuaciones dirigidas a la adecuación del ajuar y en la obra suntuaria más destacada, recayendo su hechura en el platero toledano Antonio Pérez de Montalto, quien entregó la custodia en 1678. Previamente ya se había fijado el programa iconográfico de la misma, atendiéndose a que en el tercer piso iría la figura del pelicano y como remate las imágenes de los cuatro santos de Cartagena, todos con sus báculos y la santa con el hábito de benedictina, ocupando así un lugar preeminente con el objetivo de acentuar la imagen de los santos durante la procesión del Corpus¹⁸.

Indudablemente fue en el siglo XVIII cuando se multiplicaron las representaciones de los cuatro santos. También hubo por entonces una reactivación eclesiástica dispuesta a legitimar el episcopado de San Fulgencio, cuyos hitos principales fueron la aceptación por parte de la Santa Sede del rezo de San Fulgencio en 1722 y el escrito, a instancias del cabildo en 1740, de Bernardo de Aguilar en defensa de su presencia real en la diócesis frente a aquellos que dudaban de ello, como el padre Flórez. De este modo, sus imágenes se hicieron imprescindibles en todos los proyectos que por entonces se acometieron, ocupando, como ya se ha indicado, una supremacía indiscutible. Al exterior, como no podía ser de otra manera, fueron incluidas entre los grandes intercolumnios del cuerpo bajo del nuevo imafrente catedralicio de Jaime Bort, sobresaliendo San Fulgencio, ataviado con casulla, alba y mitra para destacar su condición como obispo de la diócesis frente al resto de obispos de la fachada dispuestos con capa pluvial. Además, este está en actitud de bendecir a diferencia de sus hermanos, San Leandro leyendo y San Isidoro escribiendo, de modo que se enfatizaba aún más la preeminencia de San Fulgencio, reforzada a su vez por su vinculación fisiognómica con el cardenal Belluga, prelado que hizo de baluarte en Roma de la hagiografía del santo. Con esta nueva fachada a modo de retablo, el cabildo catedralicio quería mostrar la magnificencia del templo como reflejo del poder eclesiástico y del rango de sus promotores, acorde al esplendor contrarreformista, valiéndose para ello de un discurso retórico, de un programa narrativo usando los temas, imágenes y símbolos pertinentes para persuadir al espec-

¹⁸ Manuel Pérez Sánchez, «La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería», en *Estudios de Platería. San Eloy 2002* (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), 353.

tador. Y es ahí, una vez que se habían proclamado las glorias de la Iglesia triunfante, donde entró la temática de la diócesis y su historia, reforzando los vínculos pasados, donde los cuatro santos ocupaban un papel esencial dentro de la hagiografía local, como había definido Bernardo de Aguilar¹⁹.

Concluida la fachada de la catedral dieron comienzo los primeros pasos para concluir la torre del templo, solicitando a Pedro Fernández un diseño para ello, el cual, por causas desconocidas no se materializó, dado que años después se hizo un concurso en el que destacaron los proyectos de Juan de Gea y José López. Este último fue el responsable del tercer cuerpo y del remate, acerca del cual hubo varias propuestas, optándose por la proporcionada por Ventura Rodríguez. Para la torre, emulando en cierto modo lo que ya se había hecho en la custodia del Corpus, se dispusieron en 1771 sobre cuatro pequeños templetos ubicados en las esquinas del tercer piso las imágenes en piedra de los cuatro santos hermanos, culminando este hito arquitectónico símbolo de la autoridad religiosa²⁰. Una presencia que se vio respaldada con la colocación en cada uno de los frentes del cuerpo de campanas de una campana dedicada a cada uno de los santos, suscitándose así un poder simbólico mucho mayor, en el que se aunaban la imagen y el sonido, que llegaba allí donde la imagen no podía²¹.

También en 1783 recayó sobre José López la renovación de la portada de la Cruz o puerta de las Cadenas del templo en el lado norte, interviniendo directamente en la transformación del segundo cuerpo a través de la inclusión de elementos barrocos, como las columnas y las balaustradas. Además, aprovechando esta operación, se añadieron los paneles con los relieves escultóricos realizados por el maestro Pedro Pérez, que contenían tres tondos con los bustos de los tres hermanos varones, destacando en el centro el de San Fulgencio con casulla y báculo en actitud de bendecir, mientras que los

¹⁹ Sobre el imafrente de la Catedral de Murcia, véase: Elías Hernández Albaladejo, *La fachada de la Catedral de Murcia* (Murcia: Asamblea Regional, 1990): 278-288; Cristóbal Belda Navarro y Elías Hernández Albaladejo, *Arte en la Región de Murcia...* 303-313; José Luis Melendreras Gimeno, «El arquitecto valenciano Jaime Borto Milla y la fachada principal de la Catedral de Murcia», *Archivo de arte valenciano* n.º 67 (1986): 35-39; María del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll, «Teoría y práctica de un Barroco persuasivo al servicio de dos obras en la Catedral de Murcia: el trascoro y la fachada principal», en *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, ed. por Germán Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 351-356.

²⁰ Alfredo Vera Botí, «La Torre de la Catedral de Murcia: de la teoría a los resultados», *Murgetana* n.º 87 (1993): 5-18; Cristóbal Belda Navarro y Elías Hernández Albaladejo, *Arte en la Región de Murcia...*, 313-315.

²¹ Enrique Máximo García, «El 'otro' Imafronte de la Catedral de Murcia: la renovación de campanas (1790-1818)», *Imafrente* n.º 19-20 (2007-2008): 235-236.

otros dos hermanos aparecen con capa pluvial, libro y cruz arzobispal (Fig. 2)²².

Por supuesto, la imagen proyectada hacia el exterior del templo catedralicio también tuvo su resonancia al interior, comenzando por la renovación del espacio donde estaban ubicadas las reliquias. Fue José de Ganga el encargado a partir de 1729 de hacer un retablo para el relicario, una tipología singular que debió de asimilarse a la que el mismo maestro realizó para la sacristía de la Catedral de Orihuela, por lo que sería más bien un armario con dos puertas en cuyo interior fueron pintadas las efigies de los cuatro santos por el artífice Juan Ruiz Melgarejo, quien recibió ochocientos treinta reales por ello. Para este retablo también se llevaron a cabo dos nuevas tallas de San Fulgencio y Santa Florentina, por valor de novecientos cincuenta y seis reales, trasladándose las antiguas, las que posiblemente hoy están en el museo, a la sala capitular²³.



Figura 2: Pedro Pérez, *San Fulgencio, San Isidoro y San Leandro* siglo XVIII, Puerta de la Cruz de la Catedral de Murcia, Murcia (Fotografía de Ignacio José García Zapata)

Junto a la labor del cabildo catedralicio por el decoro y el ornato de las reliquias y del culto, durante el Setecientos hubo un auge en cuanto a los deseos de promoción y protagonismo de determinados miembros del clero, egos o piedad religiosa que se manifestaron a través del patrocinio de obras de arte. Uno de los personajes más relevantes al respecto fue el racionero Marín y Lamas, quien se había convertido en un relevante promotor artístico

²² Cristóbal Belda Navarro y Elías Hernández Albaladejo, *Arte en la Región de Murcia...*, 125

²³ María Concepción de la Peña Velasco, *El retablo Barroco en la antigua diócesis de Cartagena* (Murcia: Asamblea de la Región de Murcia, 1992), 275.

en la ciudad²⁴, y que consideró que las reliquias de los santos cartageneros no estaban dispuestas en un receptáculo decente. De modo que por sus propios medios dispuso que se ejecutara una nueva urna de plata ofreciéndola así al cabildo, solicitando a cambio que la arqueta japonesa se enviara a custodiar los restos de la madre Mariana de San Simeón, fundadora del convento de las Agustinas. Evidentemente el cabildo tuvo a bien recibir el nuevo relicario y aceptar su petición, disponiendo las reliquias en junio de 1748 en su nuevo relicario. La urna de plata repujada y cincelada tenía en sus cuatro lados las imágenes de los cuatro hermanos y en las esquinas cuatro ángeles, y por remate una mitra, un báculo y un libro, en el que se grabó el nombre del donante. El responsable de hacer la pieza fue el platero murciano Rafael Proens, quien más adelante ocupó el puesto de maestro platero de la catedral. Empero, fue otra de las obras que desapareció en el incendio, por lo que tuvo que hacerse una nueva tras el mismo, efectuada por el platero madrileño Víctor Pérez²⁵. La nueva obra se concibió como una urna de corte tradicional, quizás emulando la precedente, con formas elegantes y neoclásicas, pero con toques barrocos, como esos ángeles de bulto redondo situados en las esquinas de la tapa superior, las hojas de acanto de los ángulos y los relieves con las imágenes de San Fulgencio y Santa Florentina en los lados mayores, y las armas del obispo y la diócesis en los menores, culminando con los atributos del obispo como remate, todos estos elementos, junto a las garras sobre las que se alza, de plata sobredorada.

El funesto episodio de 1854 también fundió la plata del frontal que el chantre Lucas Guil regaló a la catedral siguiendo la estela familiar en favor del templo. Una rica pieza de plata y bronce que fue encargada en 1732 al platero valenciano Gaspar Lleó, quien previamente ya había hecho para el canónigo un rico copón de oro, y que contenía los relieves de San Fulgencio y Santa Florentina a los lados de la Virgen de la Paz²⁶. Este espacio en torno al altar mayor y al relicario despertó el interés principal de los capitulares, llegando el propio chantre a dejar en su testamento la plata y el dinero suficiente para que se labraran unas gradas con las que completar el altar mayor, incrementando la majestuosidad del espacio, obra que llevaría a cabo el pla-

²⁴ María Concepción de la Peña Velasco, *José Marín y Lamas y el patronazgo artístico* (Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia).

²⁵ María Dolores Vivo Pina, «El arca relicario de la catedral de Murcia», en *Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el sureste español* ed. por María del Mar Albero Muñoz y Manuel Pérez Sánchez (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2014), 456-473.

²⁶ Manuel Pérez Sánchez, «La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos», *Verdolay* n.º 6 (1994): 153-159.

tero Antonio Mariscotti²⁷. Sin embargo, estas gradas no iban a ser suficientes para cubrir todo el altar, dado que aún habían quedado desprovistos de plata los laterales, algo que advirtieron los canónigos, por lo que a mediados de la centuria se inició la confección de los dos frontales laterales, que tendrían la imagen de San Leandro y de San Isidoro, completando así el altar mayor²⁸.

El último gran proyecto catedralicio en el que se incluyeron las imágenes de los cuatro santos fue con motivo del nuevo retablo que tuvo que hacerse como consecuencia del incendio de 1854. El ambicioso interés del obispo Barrio por recuperar lo antes posible todo lo destruido ocasionó que se despertara un auténtico interés social a nivel local y nacional, involucrando a la propia reina Isabel II y a otros destacados individuos. Tras la llegada de la sillería del coro, perteneciente al extinguido convento de San Martín de Valdeiglesias, y del nuevo órgano realizado por los señores Merklin y Schule de Bruselas, le tocó el turno al nuevo retablo²⁹. En esta ocasión fue el nuevo obispo Landeira quien se ocupó de reunir los fondos necesarios, convocándose un concurso que fue sancionado por la Real Academia de San Fernando en 1864, resultando vencedor el pintor Mariano Pescador. El artista zaragozano siguió las indicaciones estipuladas en el concurso, dentro de las cuales quedaba perfectamente definido cómo las esculturas de los cuatro hermanos debían aparecer en primer término, tal y como hizo. Serían los escultores José Palao y Santiago Baglietto los encargados de las esculturas, mientras que otros maestros desempeñaron otras labores, como Pedro Martínez Zureda, carpintero, y Faustino García, tallista³⁰.

Naturalmente, la catedral, por su rango, fue el soporte principal para las representaciones de los cuatro santos cartageneros, aunque no por ello fue el único lugar donde la imagen de estos se hizo visible. Sin ir más lejos, el propio palacio episcopal fue otro de los espacios elegidos para ello. Así,

²⁷ Rafaela Cabello Velasco, «Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia», *Verdolay* n.º 6 (1994): 161-168.

²⁸ Manuel Pérez Sánchez, «La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del Tesoro de 1807», en *Estudios de Platería. San Eloy 2004* ed. por Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2004), 456.

²⁹ «Sillería del coro de Santa María la Real de Valdeiglesias de Pelayos de la Presa a la Catedral de Murcia», *Ilustración de Madrid* n.º 17 (2010): 75-78; Enrique Máximo García, *El órgano de Merklin Schütze de la Catedral de Murcia* (Murcia: Fundación Cajamurcia, 1994).

³⁰ José Luis Melendreras Gimeno, «El nuevo retablo del altar mayor de la Catedral de Murcia», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* n.º 11-12 (1983): 61-125; Ignacio José García Zapata, «El incendio en la Catedral de Murcia, de 1854...», 401.

la capilla pública del palacio tenía diferentes imágenes de los santos. En la primera edícula de la izquierda contaba con un lienzo de San Isidoro, vestido de pontifical y con un libro en su mano izquierda y una pluma en la derecha, mirando al cielo, de donde descienden cinco ángeles que se suman a otro situado a los pies sosteniendo el báculo. Siguiendo hacia la izquierda, la tercera edícula tenía un cuadro de San Fulgencio delante de un altar sobre al que a su vez había una representación de la Purísima Concepción, mientras que de la parte superior descendían diversos querubines y en la inferior otro se disponía a descender una cortina verde. La imagen de Santa Florentina estaba situada en la quinta edícula siguiendo el mismo sentido, en esta ocasión vestida con los hábitos de la orden de San Agustín, con libro y báculo, acompañada por ángeles, y al fondo la imagen arquitectónica de un claustro. Finalmente, San Leandro estaba en la octava edícula, vestido de obispo ante una mesa, abriendo los brazos y mirando al cielo al tiempo que descienden siete ángeles, que completaban a los dos que en la parte inferior izquierda sostenían el báculo³¹. En la actualidad, estos cuadros han desaparecido y han sido sustituidos por unos relieves modernos con las figuras de cada santo, aunque gracias a la descripción de Fuentes y Ponte puede conocerse cómo eran y advertirse que todos debieron de ser realizados por el mismo artista, presuntamente el italiano Paolo Pedemonte, autor de otros trabajos para el palacio³².

En el oratorio del palacio episcopal también pueden verse las imágenes de medio cuerpo de los cuatro hermanos en la parte inferior del políptico que se ha relacionado con el artista Juan Navarro Muñoz, pintor del obispo Mateo y autor de diversos lienzos del convento de Agustinas Descalzas de Murcia a mediados del siglo XVIII. En este retablo, si bien es cierto que la Sagrada Familia ocupa el espacio central, no hay que pasar por algo como el verdadero motivo de la obra parece nuevamente aludir a la historia de la diócesis, a través de la recreación de la llegada del apóstol Santiago a Cartagena, la aparición de la Virgen del Pilar al apóstol y las imágenes de los cuatro hermanos, pintadas en los recuadros inferiores conforme a la iconografía definida, los cuatro con báculos, San Fulgencio con mitra y casulla en actitud de bendecir, San Leandro y San Isidoro con mitra y capa pluvial, este último escribiendo, y Santa Florentina también ante un libro abierto en actitud de recogimiento.

³¹ Javier Fuentes y Ponte, *España Mariana. Provincia de Murcia. Parte Tercera* (Lérida: Imprenta Mariana, 1882), 44 y 46. (ed. Facsimil 2014).

³² Juan de Dios de la Hoz Martínez et al., «Restauración integral del palacio episcopal de la diócesis de Cartagena», en *XVI Jornadas de Patrimonio Histórico: intervenciones en el patrimonio arquitectónico, arqueológico y etnográfico de la Región de Murcia*, ed. por Pedro Enrique Collado et al., (Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2005), 86.



Figura 3: *San Fulgencio, siglo XVIII, Seminario de San Fulgencio, Murcia*
(Fotografía de Ignacio José García Zapata)

Evidentemente dada su significación como antiguo obispo de la diócesis hubo un claro predominio de la imagen de San Fulgencio. Ya en 1592 se menciona cómo el obispo Sancho Dávila al dirigirse a consagrar las obras del seminario se encontró con un espacio adornado con colgaduras y una figura de San Fulgencio³³. Más adelante, su efigie aparece sola en las treinta y tres monedas de plata, con las armas de la Catedral de Murcia de una parte y con la imagen de San Fulgencio por otra, que fueron regaladas en 1620 por el canónigo de Toledo Cristóbal de la Cámara. Ejemplo al que se puede sumar el cáliz que dio el racionero Fernando de Avellaneda, con su patena y cucharita, todo de oro y con las imágenes de la Virgen, San Fernando y San Fulgencio. Nuevamente, con motivo de las obras del nuevo seminario en el siglo XVIII, se dispuso en la portada la imagen en piedra del santo en actitud de leer, relacionada con el círculo que participó en las obras del imafronte (Fig. 3)³⁴.

³³ José María Lozano Pérez, «Dos aspectos de la proyección del Concilio de Trento en la Diócesis de Cartagena...», 21.

³⁴ José Carlos Agüera Ros, «El antiguo seminario conciliar de San Fulgencio en Murcia, un magno edificio del Setecientos», en *Historia y Humanismo* (Murcia: Universidad de Murcia, 2000), 403-404.



Figura 4: *San Leandro, siglo XVIII, Colegio de San Leandro, Murcia*
(Fotografía de Ignacio José García Zapata)

Además del palacio episcopal y del Seminario de San Fulgencio, junto a ellos y a la catedral, se construyeron otros dos edificios vinculados a los santos, como son el Colegio de teólogos de San Isidoro y el Colegio de San Leandro, los cuales, como en el caso del seminario, contaron en sus fachadas con la correspondiente escultura de su titular, conservándose tan solo en el segundo centro (Fig. 4). Se lograría así un enclave religioso que englobaría diversos espacios a través de los cuales se contribuiría a enaltecer la gloria diocesana. En el caso del Colegio de San Isidoro, hay que sumar a la imagen central del retablo del colegio, un gran óleo sobre lienzo de Vicente Inglés realizado a finales del Setecientos. En él se puede ver al santo doctor predicando ante un numeroso grupo de fieles, algunos de ellos colegiales, sentado en un lugar elevado, bajo dosel y delante de un altar, con seis candeleros y un crucifijo, y la representación de la Inmaculada sobre un trono de nubes sobre el citado altar. El santo está directamente iluminado por la luz que desprende el Espíritu Santo, que junto a un grupo de serafines y querubines, está en la parte alta del lienzo. Otro querubín a los pies del santo

está mostrando un libro, mientras que otros dos detrás de San Isidoro están sosteniendo dos mitras, y junto a ellos dos eclesiásticos con capa pluvial cierran esta composición, que sin duda le granjeó al pintor el reconocimiento suficiente para lograr el puesto de teniente director de la Academia de Bellas Artes de San Carlos³⁵.

A estos edificios hay que sumar la cercana Iglesia de San Juan de Dios, donde junto a los ciclos destinados a las principales devociones de la orden hospitalaria se dispusieron en los pilares del templo las esculturas en yeso de los cuatro santos, más San José y San Bernardo, realizadas por el escultor Juan Bautista Martínez Reyna. Este fue colaborador de Jaime Bort, lo que encaja perfectamente con el sentido de monumentalidad de las esculturas, tal y como se fijó en la fachada de la catedral³⁶. Igualmente, como en el caso de los colegios, el Hospicio de Santa Florentina, dedicado a ella, fue completado con su imagen sobre la puerta principal, como también en el Santuario de la Fuensanta, en cuya portada, cuyas trazas dio Toribio Martínez de la Vega, se hallan también las esculturas de San Fulgencio y Santa Florentina³⁷.

Como es lógico, el cabildo catedralicio y el obispo, a través de sus edificios, encabezaron el patrocinio y la irradiación de los valores de la diócesis mediante el recurso visual de los cuatro santos. De esta forma, la capital del reino se convirtió en el mejor escaparate de este mensaje. No obstante, Cartagena, como ciudad de nacimiento de los cuatro hermanos, fue otro de los emplazamientos donde mayor culto se les rindió, traducándose en numerosas representaciones artísticas.

En primer lugar, el obispo Sancho Dávila mandó reconstruir la casa del duque Severiano, lugar de nacimiento de los cuatro hermanos, convirtiéndola en un lugar de culto hasta su destrucción en la Guerra Civil, donde se colocó en 1592 una lápida conmemorativa. Algunos años antes, en 1577, precediendo todo el movimiento iniciado por el obispo Dávila, Artus Tizón llevó a cabo para la capilla de los regidores de la ciudad portuaria un retablo de la Asunción y la Coronación de la Virgen, hoy desaparecido, pero del que se conserva en la Iglesia de Santa María de Gracia la predela con las efigies

³⁵ Andrés Baquero Almansa, *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos: con una introducción histórica* (Murcia: Imp. Sucesores de Nogués, 1913), 280-281; *Maestros, escolares y saberes* (Murcia: Universidad de Murcia, 2015).

³⁶ Jesús Rivas Carmona, «La escultura de la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia», en *Fe, Arte y Pasión. Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Santísimo Cristo de la Salud* (Murcia: 1997), 77-80.

³⁷ Cristóbal Belda Navarro y Elías Hernández Albaladejo, *Arte en la Región de Murcia...*, 341.

de los cuatro santos hermanos, junto a la reina Teodosia, hermana de estos y madre de San Hermenegildo y del rey Recaredo, a San Basileo, obispo de Cartagena y al santo eremita San Ginés de Jara. De esta manera, se hace ya palpable cómo había un incipiente deseo por vincular la diócesis con sus orígenes apostólicos y con sus personajes más relevantes, las glorias locales que eran acompañadas por la figura del rey mártir, relacionado directamente con los cuatro santos³⁸.

En el siglo XVIII fueron varios los escultores que trabajaron para Cartagena haciendo las imágenes de los santos locales. El primero de ellos fue Nicolás Salzillo, quien contrató en 1708 la hechura de la Virgen de la Asunción y las de San Fulgencio y Santa Florentina, destinadas a los nichos laterales del retablo de la capilla mayor de la catedral vieja, cuyas imágenes debía de hacer según había quedado fijado en el contrato, siendo las de los hermanos sobre peanas doradas y con las vestimentas estofadas sobre el oro³⁹. Años más tarde fue el turno de Francisco Salzillo, quien también recibió en 1754 el cometido de hacer las tallas de los cuatro hermanos para el mismo templo, aunque en esta ocasión por encargo del Concejo. Las cuatro esculturas representan un momento de plenitud en la obra de Salzillo, al mostrar, fruto de la correspondencia entre el artista y los patrocinadores, dos aspectos transcendentales en la definición del imaginero murciano. El primero de ellos era su reflexión en torno a las proporciones de las imágenes en función al sentido procesional de las mismas, alcanzando una altura un tanto superior a lo normal, aportando mayor esbeltez, pero sin sobrepasar el sistema de proporciones, cuestión que preocupaba bastante al maestro. En segundo lugar es importante como Salzillo señaló la capacidad de su taller para reproducir cualquier tipo de tela, tal y como demostró en este encargo⁴⁰. En definitiva, estas dos cuestiones son una clara evidencia del nivel que había logrado Salzillo en sus obras, resolviendo de forma magistral todo aquello que englobaba a la escultura procesional.

³⁸ Vicente Montojo Montojo, «El patronazgo artístico del Ayuntamiento de Cartagena en el siglo XVI y principios del XVII», *Imafronte* n.º 8-9 (1992-1993): 282-283; José Carlos Agüera Ros, «La ‘Trinidad’ del pintor boloñés Oracio Samacchini y su proyección en la pintura levantina española entre los siglos XVI y XVII», *Imafronte* n.º 14 (1998-1999): 12-13.

³⁹ María del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll, «El escultor Nicolás Salzillo», *Anales de la Universidad de Murcia* vol. XXXVI, n.º 3-4 (1976-1977): 274.

⁴⁰ Cristóbal Belda Navarro, *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura* (Murcia: Darana, 2006), 114-119; Manuel Pérez Sánchez, «... Todo a moda y primor», en *Salzillo, testigo de un siglo*, ed. por Cristóbal Belda Navarro (Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2007), 303-315.

No solo la Iglesia y el Concejo fijaron su atención en los cuatro santos, dado que por ejemplo, Francisco García, vecino de la ciudad, presentó un memorial al Concejo pidiendo permiso para colocar cuatro esculturas correspondientes a San Fulgencio, San Leandro, San Isidoro y Santa Florentina en las esquinas del cruce denominado de las Cuatro Esquinas, sustituyendo a cuatro pinturas de los hermanos. Esas imágenes, dispuestas en unas hornacinas, fueron alumbradas desde entonces por cuatro arcos de hierro con faroles. Y es que, las imágenes de los cuatro santos se repetían por toda la ciudad, llegándose a encontrar en muchas casas, calles o plazas⁴¹. En este caso de Cartagena, al deseo por recuperar el pasado de la diócesis mediante las glorias locales, se sumó también el anhelo de protección de la ciudad por parte de los santos, como sucedió con motivo de un huracán en 1694 cuando se invocó a estos para que intercedieran ante tal catástrofe, remitiendo posteriormente el temporal, lo que derivó en una fiesta ya formalizada dos años después para el veinticinco de noviembre. Este suceso se vio reforzado en 1755, cuando el conocido terremoto de Lisboa no afectó tanto a la ciudad como a otros territorios, a lo que se añadió las beneficiosas lluvias caídas ese año. Así, al valor histórico se agregó la función taumatúrgica de los santos, lo que explica que sus imágenes fueran encargadas tanto por la Iglesia, como por el Concejo y los ciudadanos.

Dentro de ese sentido de protección espiritual contra todo tipo de males debe de enmarcarse el hecho de que un año después del terremoto, con motivo de este episodio, el cabildo de la ciudad acordó que, puesto que ya existía una obra en mármol de San Isidoro en la puerta de Oriente, se completaran el resto de puertas, Ocaso, Norte y Mediodía, con una efigie del resto de hermanos. En esta misma reunión, con motivo de la nueva puerta de Madrid, también se indicó que se hicieran cuatro esculturas y se colocaran en ella, disponiéndose dos de ellas hacia dentro y las otras hacia el exterior⁴².

Fruto de esta empresa liderada por el clero y los gobernantes, a los que hay que sumar la iniciativa particular, surgieron en la ciudad varias cofradías en honor a estos santos. La más antigua posiblemente fuera la que se fundó en 1616 en honor a San Fulgencio en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, la cual estaba formada por clérigos, escribanos, médicos,

⁴¹ *Panegírico de la gloriosa Virgen Santa Florencia o Florentina, hermana de los santos Leandro, Fulgencio e Isidoro* (Madrid: Imprenta de D. M. de Burgos, 1833), 60.

⁴² Antonio Herraiz, *Los cuatro místicos ríos del paraíso de la Iglesia, quatro hermanos santos...*, 137-145; Fernando Rodríguez de la Torre, «Efectos del terremoto del 1 de noviembre de 1755 en la actual Región de Murcia», *Murgetana* n.º 87 (1993): 109-110.

cirujanos y comerciantes, por lo que aglutinaba a un grupo de personas con una cierta condición, que es de suponer que en algún momento patrocinaran alguna imagen del santo⁴³. En 1780, incentivada por el deseo de establecer nuevas cofradías en la nueva parroquia de Santa María de Gracia, se creó la congregación de los cuatro santos, en la que nuevamente estaban reunidas personas de cierto nivel social⁴⁴. Esta agrupación contaba con su propia capilla, donde se hallaba uno de los conjuntos más destacados de los cuatro hermanos, hoy desaparecido y que debe de situarse en el círculo de Ignacio Vergara, del cual se conservan fotografías antiguas y un grabado de 1786. Estos, representados con sus atributos característicos, están situados en el interior de una hornacina, sobre un gran cúmulo de nubes con cabezas de querubines y otros ángeles de cuerpo entero alrededor, con San Leandro y San Isidoro en los extremos y los hermanos restantes en el centro y ligeramente elevados sobre el resto, dirigiendo todos ellos su atención al Espíritu Santo. En la decoración de este templo también participó el pintor madrileño Manuel de la Cruz, presente en la ciudad con motivo de su viaje para tomar una vista de la ciudad, pintando las pechinas de la capilla de la Virgen del Mar con las imágenes de los cuatro santos⁴⁵.

El interés por las imágenes de los cuatro santos no cayó en el olvido durante el siglo XIX, a pesar de las dificultades que atravesó la ciudad de Cartagena, sumida en continuas epidemias y en sucesos históricos de carácter excepcional, como la revolución cantonal, que dañó fuertemente Santa María de Gracia, lo que motivó la obra de un nuevo retablo para la capilla mayor, diseñado por el arquitecto Ricardo Guardiola, en el que se colocaron las esculturas de los cuatro santos realizadas por el escultor catalán Pedro Barbará⁴⁶. No obstante, la principal empresa artística en la que se vio comprometida la ciudad fue con motivo de la construcción del nuevo templo de la Caridad, diseñado por el ingeniero Tomás Tallare, y en el que tuvo un papel importante Wssel de Guimbarda. Éste se ocupó de los proyectos

⁴³ Federico Maestre de San Juan Pelegrín, «Las cofradías de Cartagena fundadas en sedes regidas por el clero secular durante la Edad Moderna», *Murgetana* n.º 130 (2014): 100.

⁴⁴ *Ibid.*, 103.

⁴⁵ Gregorio Vicent y Portillo, *Biblioteca histórica de Cartagena: colección de obras, memorias, discurso, folletos... de sus hijos más ilustres... con notas y grabados* (Madrid: Montegrifo, 1889), 444. También Ceán Bermúdez hace referencia a las pechinas pintadas por Cruz, véase: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* (Madrid: Imprenta Viuda de Ibarra, 1800), 378.

⁴⁶ Ramón García Alcaraz, *El pintor Ussel de Guimbarda* (Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1986), 88.

artísticos más relevantes de la ciudad desde que se instalara en ella a finales de la centuria, entre ellos el citado templo. Guimbarda comenzó su intensa actuación pintando los frescos de la semibóveda del camarín de la Virgen, siguiendo a continuación con las representaciones de los cuatro santos ubicadas detrás del altar mayor, realizadas al óleo sobre lienzos adheridos al muro y regaladas por el propio artista⁴⁷. Otros artistas cartageneros del siglo XX, como Francisco Portela y Vicente Ros, tampoco se resistieron a pintar a los cuatro santos, el primero a San Fulgencio y Santa Florentina, y Ros a San Isidoro y San Leandro, completando así la representación de los cuatro hermanos para el Consistorio.

Conclusiones

Ciertamente Murcia y Cartagena, como sede del obispo y ciudad de nacimiento de los santos, fueron las ciudades donde hubo un mayor desarrollo artístico vinculado a las representaciones de los cuatro santos. No obstante, en otros núcleos de población también hubo un especial interés por ellos, lo que demuestra cómo el discurso diocesano había calado e impregnado todo el territorio. Como es lógico, fue en el campo de Cartagena donde mayor impacto tuvieron las imágenes, incluso algunos templos se dedicaron a ellos, como la iglesia de Pozo Estrecho a San Fulgencio o la de La Palma a Santa Florentina, hallándose sus representaciones y las de San Leandro y San Isidoro en diferentes partes del templo, como en las pechinas. Y es que fue muy recurrente disponer las efigies de los cuatro santos en las pechinas de los templos, equiparándolos así a los Evangelistas y a los Santos Padres, que son los que normalmente ocupan ese lugar. Así, además de los casos mencionados, se encuentran otros como los de la iglesia de San Antón de Cartagena, la iglesia de la Purísima de Fortuna y la iglesia de San Antonio de Mazarrón, los de esta última vinculados a la órbita de Gilarte⁴⁸. En Lorca, otra de las grandes ciudades del reino, también se recurrió a la imagen de los cuatro santos en su edificio más emblemático, la Colegiata de San Patricio.

⁴⁷ Ramón García Alcaraz, «Wssel y la Iglesia de la Caridad. Un eclecticismo en la iconografía religiosa», en *Arte y cultura en el primer centenario del templo de la Caridad de Cartagena. 1893-1993*, ed. por José Carlos Agüera Ros (Murcia: Universidad de Murcia, 1994), 122-123.

⁴⁸ José Carlos Agüera Ros, *Pintores y pintura del Barroco en Murcia* (Murcia: Tabularium, 2002), 336.

Fue en el trascoro, realizado a instancias del obispo Belluga, donde se colocaron las esculturas de los cuatro hermanos, rematando este espacio junto a San Patricio y varios ángeles, las cuales han sido relacionadas, según Espín Rael, a Laureano de Villanueva e Isidoro de Salvatierra⁴⁹.

Con todo este panorama artístico, no es de extrañar que Antonio Herráiz denominara a los cuatro santos como “Honra de Cartagena, Gloria de España y Esmalte de la Fe Catholica”, ni que Fernando Hermosino y Parrilla los calificara como las cuatro antorchas que iluminaron esta tierra, pues sin duda las imágenes de estos se reprodujeron por todo el reino, sirviendo de resorte a la diócesis para transmitir y exaltar el mensaje diocesano, destacando preferentemente la labor de obispo de la misma de San Fulgencio, como elemento de cohesión de la diócesis y de enlace con el pasado histórico del territorio.

⁴⁹ Pedro Segado Bravo, *Lorca Barroca. Arquitectura y Arte* (Murcia: Universidad de Murcia, 2012), 93.

Referencias bibliográficas

Agüera Ros, José Carlos. «La ‘Trinidad’ del pintor boloñés Oracio Samacchini y su proyección en la pintura levantina española entre los siglos XVI y XVII». *Imafron-te* n.º 14 (1998-1999): 9-16.

Agüera Ros, José Carlos. «El antiguo seminario conciliar de San Fulgencio en Murcia, un magno edificio del Setecientos». En *Historia y Humanismo*, 395-410. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.

Agüera Ros, José Carlos. *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Murcia: Tabularium, 2002.

Agüera Ros, José Carlos. *Los apuntes de Don Juan Albacete. Un manuscrito histórico-artístico del siglo XIX*. Murcia: Tabularium, 2003.

Alegría Ruíz, Francisco José. «El obispo Sancho Dávila y la nueva imagen episcopal de la diócesis de Cartagena». En *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, s.p. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.

Alegría Ruíz, Francisco José. «La promoción episcopal de una nueva iconografía en el siglo XVIII: Santiago Apóstol origen de la fe en la Diócesis de Cartagena». *Murgetana* n.º 127 (2012): 95-116.

Baquero Almansa, Andrés. *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos: con una introducción histórica*. Murcia: Imp. Sucesores de Nogués, 1913.

Baquero Almansa, Andrés. *Rebuscos y documentos sobre la historia de Cartagena, Cehegín, Mula y Murcia*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1982.

Belda Navarro, Cristóbal. «Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: el retablo mayor de la Catedral de Murcia». *Anales de la Universidad de Murcia* vol. XXXII (1977): 5-19.

Belda Navarro, Cristóbal. *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia: Darana, 2006.

Belda Navarro, Cristóbal y Hernández Albaladejo, Elías. *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006.

Bouza Álvarez, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

Cabello Velasco, Rafaela. «Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia». *Verdolay* n.º 6 (1994): 161-168.

Cascales, Francisco. *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia*. Murcia: Librería de Miguel Tornel y Olmos, 1874.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Imprenta Viuda de Ibarra, 1800.

Dávila y Toledo, Sancho. *De la veneración que se debe a los cuerpos de los Santos y a sus Reliquias y de la singular con que se ha de adorar el Cuerpo de Nuestro Señor en el Santísimo Sacramento*. Madrid, 1611.

Fuentes y Ponte, Javier. *España Mariana. Provincia de Murcia. Parte Tercera*. Lérida: Imprenta Mariana, 1882. (ed. Facsímil 2014).

García Alcaraz, Ramón. *El pintor Ussel de Guimbará*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1986.

García Alcaraz, Ramón. «Wssel y la Iglesia de la Caridad. Un eclecticismo en la iconografía religiosa». En *Arte y cultura en el primer centenario del templo de la Caridad de Cartagena. 1893-1993*, editado por José Carlos Agüera Ros, 113139. Murcia: Universidad de Murcia, 1994.

García Zapata, Ignacio José. «Dibujos preparatorios para el grupo escultórico de Los Cuatro Santos de Santa María de Gracia de Cartagena». *Archivo Español de Arte*, 93, n.º 372 (2020): 427-434.

García Zapata, Ignacio José. «El incendio en la Catedral de Murcia, de 1854, y la posterior restauración del templo. Una visión a través de la prensa periódica nacional y local». En *Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el sureste español*, editado por María del Mar Alberó Muñoz y Manuel Pérez Sánchez, 388-408. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2014.

García Zapata, Ignacio José. «La imagen de una reliquia: la platería y otras artes del metal al servicio de la devoción de la Santísima Vera Cruz de Caravaca, 'Blasón grande de estos reinos'». *Toletana* n.º 32 (2015): 289-307.

González Fernández, Rafael. «El culto a los mártires y santos en la cultura cristiana. Origen, evolución y factores de su configuración». *Kalakorikos* n.º 5 (2000): 161-186.

Guillén Selfa, José. *La primera embajada del Japón en Europa y Murcia (1582-1590)*. Murcia: Celesa, 1997.

Hernández Albaladejo, Elías. *La fachada de la Catedral de Murcia*. Murcia: Asamblea Regional, 1990.

Herraiz, Antonio. *Los cuatro místicos ríos del paraíso de la Iglesia, quatro hermanos santos, Leandro, Fulgencio, Isidoro y Florentina, Honra de Cartagena, Gloria de España y Esmalte de la Fe Catholica. Breve compendio de sus vidas, y virtudes, coronado con una Devota Novena, para incentivo de la Devocion Christiana*. Valencia: Benito Monfort, Impresor del Ilmo. Cabildo Metropolitano de dicha ciudad, 1764.

Hoz Martínez, Juan de Dios de la; Villegas Novillo, Félix; Collado Espejo, Pedro Enrique y Clemente San Román, Carlos, «Restauración integral del palacio episcopal de la diócesis de Cartagena». En *XVI Jornadas de Patrimonio Histórico: intervenciones en el patrimonio arquitectónico, arqueológico y etnográfico de la Región de Murcia*, editado por Pedro Enrique Collado, 85-95. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2005.

Maestre de San Juan Pelegrín, Federico. «Las cofradías de Cartagena fundadas en sedes regidas por el clero secular durante la Edad Moderna». *Murgetana* n.º 130 (2014): 95-112.

Máximo García, Enrique. *El órgano de Merklin Schütze de la Catedral de Murcia*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 1994.

Máximo García, Enrique. «El ‘otro’ Imafrente de la Catedral de Murcia: la renovación de campanas (1790-1818)». *Imafrente* n.º 19-20 (2007-2008): 195-252.

Melendreras Gimeno, José Luis. «El arquitecto valenciano Jaime Borto Milla y la fachada principal de la Catedral de Murcia». *Archivo de arte valenciano* n.º 67 (1986): 35-39.

Montojo Montojo, Vicente. «El patronazgo artístico del Ayuntamiento de Cartagena en el siglo XVI y principios del XVII». *Imafrente* n.º 8-9 (1992-1993): 279-283.

Nadal Iniesta, Javier. «La repercusión del Concilio de Trento en la Capilla Mayor de la Catedral de Murcia en el siglo XVII». En *Perspectivas sobre la Historia del Arte*, editado por María Griñán Montealegre y Noelia García Pérez, 197-211. Murcia: Mestizo, 2015.

Olivares Terol, María José. «Un ejemplo de aplicación del Concilio de Trento en la diócesis de Cartagena-Murcia el seminario de San Fulgencio». *Carthaginensia* n.º 42 (2006): 411-424.

Pasamar Lázaro, José Enrique. «El culto a las reliquias». *Memoria Ecclesiae* n.º 21 (2002): 97-108.

Peña Velasco, María Concepción de la. *El retablo Barroco en la antigua diócesis de Cartagena*. Murcia: Asamblea de la Región de Murcia, 1992.

Peña Velasco, María Concepción de la. *José Marín y Lamas y el patronazgo artístico*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2010.

Pérez Sánchez, Manuel. «La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos». *Verdolay* n.º 6 (1994): 153-159.

Pérez Sánchez, Manuel. «Algunos aspectos sobre la Santísima y Vera Cruz de Caravaca en las artes». En *La Cruz de Caravaca expresión artística y símbolo de Fe*, 15-17. Caravaca de la Cruz: Fundación Cajamurcia, 1997.

Pérez Sánchez, Manuel. “Arqueta japonesa”. En *Huellas*, 463. Murcia: Caja de Ahorros de Murcia, 2002.

Pérez Sánchez, Manuel. «La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del Tesoro de 1807». En *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, editado por Jesús Rivas Carmona, 445-466. Murcia: Universidad de Murcia, 2004.

Pérez Sánchez, Manuel. «... Todo a moda y primor». En *Salzillo, testigo de un siglo*, editado por Cristóbal Belda Navarro, 303-315. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2007.

Pozo Martínez, Indalecio. «Donantes y limosnas a la Santa Vera Cruz de Caravaca». *Murgetana* n.º 118 (2008): 55-74.

Rivas Carmona, Jesús. «La escultura de la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia». En *Fe, Arte y Pasión. Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Santísimo Cristo de la Salud*, 73-89. Murcia: 1997.

Rodríguez de la Torre, Fernando. «Efectos del terremoto del 1 de noviembre de 1755 en la actual Región de Murcia». *Murgetana* n.º 87 (1993): 75-124.

Rodríguez Herrera, Isidoro. «Cuatro santos de Cartagena. La Mariología de San Leandro». *Scripta Fulgentina* n.º 11 (1996): 76-86.

Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. «El escultor Nicolás Salzillo». *Anales de la Universidad de Murcia* vol. XXXVI, n.º 3-4 (1976-1977): 255-296.

Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. «Escultura del siglo XVII en Murcia». *Anales de la Universidad de Murcia* vol. XXXVIII, n.º 3 (1981): 225-226.

Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. «La Capilla del Trascoro de la Catedral de Murcia». En *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, vol. II, 1536-1545. Murcia: Universidad de Murcia, 1987.

Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. «Teoría y práctica de un Barroco persuasivo al servicio de dos obras en la Catedral de Murcia: el trascoro y la fachada principal». En *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, editado por Germán Ramallo Asensio, 351-356. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

Segado Bravo, Pedro. *Lorca Barroca. Arquitectura y Arte*. Murcia: Universidad de Murcia, 2012.

Vera Botí, Alfredo, «La Torre de la Catedral de Murcia: de la teoría a los resultados». *Murgetana* n.º 87 (1993): 5-18.

Vicent y Portillo, Gregorio. *Biblioteca histórica de Cartagena: colección de obras, memorias, discursos, folletos... de sus hijos más ilustres... con notas y grabados*. Madrid: Montegrifo, 1889.

Vivo Pina, María Dolores. «El arca relicario de la catedral de Murcia». En *Territorio de la memoria: Arte y Patrimonio en el sureste español*, editado por María del Mar Albero Muñoz y Manuel Pérez Sánchez, 456-473. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2014.

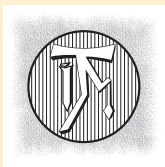
Panegírico de la gloriosa Virgen Santa Florencia o Florentina, hermana de los santos Leandro, Fulgencio e Isidoro. Madrid: Imprenta de D. M. de Burgos, 1833.

«Sillería del coro de Santa María la Real de Valdeiglesias de Pelayos de la Presa a la Catedral de Murcia». *Ilustración de Madrid* n.º 17 (2010): 75-78.

Maestros, escolares y saberes. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.

RESEÑAS

Augustin, George (ed.), *El Dios trinitario. La fe cristiana en la era secular* (FMF) 290-291; **Bond, Helen K.**, *The First Biography of Jesus. Genre and Meaning in Lark's Gospel* (RSV) 277-279; **Caamaño, José Manuel** (ed.), *La Tecocracia* (BPA) 302-303; **Crook, Zeba A.**, (Ed.), *The Ancient Mediterranean Social World. A Sourcebook* (RSV) 280-282; **Daley, Brian E.**, *Cristo, el Dios visible. Retorno de la Cristología de la Edad Patrística* (FMF) 292-293; **Díaz, Carlos, Marcelino Legido** (BPA) 312; **Donaire, Fernando**, *Extravíos. Entre Descartes y Subterfugios* (MAEA) 313; **Fredriksen, Paula**, *Pablo el judío. Apóstol de los paganos* (JFCM) 285; **García Martínez, Francisco**, *El Cristo siempre nuevo. La posición del contexto en la cristología* (BPA) 294-295; **Garrido Goitia, Javier**, *El Dios de Francisco de Asís* (MAEA) 314; **Giussani, Luigi**, *Mis lecturas* (MAEA) 315; **Huebenthal, Sandra**, *Reading Mark's Gospel as a Text from Collective Memory* (RSV) 283-284; **Leclerc, Éloi**, *La Fraternidad en herencia. Mi vida con francisco de Asís* (MAEA) 316; **López Baeza, Antonio**, *Gritos de dolor y de alegría. Orar desde el misterio de la vida* (BPA) 304-305; **López Baeza, Antonio**, *Palabras en la frontera. Incursiones en el misterio del ser* (BPA) 306-307; **Martín Pérez, Charo –Martín Pérez, Francisco Manuel**, *Una palabra tuya y un dibujo mío* (MAEA) 317; **Martirelli, Paolo** (a cura di), *La Teología Spirituale oggi. Identità e missione* (FHD) 296; **Martínez Díez, Felicísimo**, *La salvación* (FMF) 297-298; **Martínez García, J. M.**, *El movimiento ecuménico y el diálogo interreligioso* (FHD) 299; **Martínez Fresneda, Francisco**, *Francisco de Asís y la salvación* (FHD) 308-309; **Martínez Ribera, Roberto**, *El amigo del novio. Juan el Bautista: historia y teología* (FMF) 286-287; **Molina Burgos, Antonio J.**, *Tareas de Teología* (JG-VA) 318-319; **Pikaza, Xabier**, *La novedad de Jesús. Aportación y legado* (BPA) 300-301; **Pikaza Ibarondo, Xabier**, *Los caminos adversos de Dios. Lectura de Job* (BPA) 288-289; **Rose, Françoise**, *La revolución del amor explicada a mi ahijada* (MAEA) 320; **Vázquez Jiménez, Rafael**, *La reforma de la Iglesia a la luz del movimiento ecuménico* (FHD) 310-311.



INSTITUTO TEOLÓGICO DE MURCIA OFM
Servicio de Publicaciones

