



• ars • historia.crítica

HOMENAJE A LUZ DE ULIERTE VÁZQUEZ
Y PEDRO A. GALERA ANDREU

Edición de Francisco Toro Ceballos



Ayuntamiento de
Alcalá la Real



Universidad de Jaén



Fundación
CAJA RURAL JAÉN

Actas del Congreso celebrado en Alcalá la Real los días 3 y 4 de junio de 2022

Organizan

AYUNTAMIENTO DE ALCALÁ LA REAL
ASOCIACIÓN CULTURAL ENRIQUE TORAL
Y PILAR SOLER

Colaboran

UNIVERSIDAD DE JAÉN
FUNDACIÓN CAJA RURAL DE JAÉN
ACADEMIA ANDALUZA DE LA HISTORIA
CATEDRAL DE JAÉN
ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE JAÉN

Coordinan

FELIPE SERRANO ESTRELLA
MERCEDES SIMAL LÓPEZ

Edita y coordina

FRANCISCO TORO CEBALLOS

Primera edición, junio de 2024

© EDICIÓN: Ayuntamiento de Alcalá la Real,
Universidad de Jaén y Fundación Caja Rural de Jaén

© TEXTOS: Sus autores

© IMÁGENES: Sus autores

Diseña y maqueta VIRGINIA ALCÁNTARA

Imprime GRÁFICAS MARVEL & GAZPACHO DE LETRAS

Depósito legal J-223-2024

ISBN 978-84-126116-8-7

Impreso en España / Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.

El alhajamiento de la capilla mayor de la catedral de Murcia tras el incendio de 1854 (*)

IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA
MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ

Universidad de Murcia

La prensa periódica del siglo XIX en Europa se convirtió en una herramienta fundamental para el conocimiento y la difusión de los principales monumentos del continente, siendo las catedrales, por el hito histórico y artístico que constituían en el centro de las principales ciudades, una de las tipologías arquitectónicas que mayor cobertura recibieron por parte de este medio de comunicación de masas¹. Así, es habitual encontrarse en estas publicaciones artículos relacionados con los templos más destacados, aportando noticias acerca de sus tesoros, reliquias y otros aspectos de interés, que solían ir acompañados de un reportaje fotográfico, con vistas generales de la iglesia o detalles interiores.

Un interés por las catedrales que debe ponerse en relación con el redescubrimiento que durante aquel siglo se realizó acerca del patrimonio europeo y, en especial, sobre estos grandes edificios que ponían en valor la identidad de muchos países en unos momentos donde los movimientos nacionalistas comenzaban a surgir con fuerza y precisaban de una cultura visual sobre la que asentar sus teorías.

De este modo, alrededor de las catedrales se generó una imagen mítica, romántica, en la que participaron la literatura, la religión, la cultura y la política, propiciando una nueva Europa de las catedrales, alimentando restauraciones y nuevos proyectos que llegaron e involucrar a toda la sociedad europea gracias al papel que desempeñó en toda esta cuestión

(*) Este estudio se realiza al amparo del proyecto de investigación PID2020-115154GB-I00 “De la Desamortización a la auto-desamortización: de la fragmentación a la protección y gestión de los bienes muebles de la iglesia católica. Narración desde la periferia”, del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

¹ En los últimos años han proliferado de forma notable las publicaciones relacionadas con el estudio de la prensa periódica, ampliándose los puntos de vistas y los temas a tratar, incluso tomándola como fuente directa para la investigación. Entre las numerosas publicaciones que se podrían mencionar, véase TIMOTEO ÁLVAREZ (1981 y 1989), PIERRE (1990: 45-68), SAIZ GARCÍA (1990) y PIZARROSO QUINTERO (1994).

la prensa periódica². De este modo, la prensa y las revistas se hacían eco de los principales sucesos que acaecían en torno a las catedrales, los cuales, a veces, a pesar de no ser positivos, contribuían en cierta manera a generar esa atracción y expectación sobre estos templos. Y en este sentido, los grandes incendios que asolaron a algunas de ellas despertaron la atención de estos medios, que dedicaron recursos, tiempo y espacio a informar de estos infortunios, e incluso a ilustrarlos. Por ejemplo, la prensa francesa fue la que mayor interés prestó a estos incendios, sobre todo a los que se produjeron en los templos del país, como el de 1822 en la catedral de Rouen, capital de Normandía, a consecuencia de un rayo que quemó la gran aguja renacentista, posteriormente sustituida por una de estilo gótico; el de la catedral de Chartres, en 1836, por la imprudencia de unos trabajadores; el de la catedral de Strasbourg, en 1870, como resultado de los bombardeos producidos por el asedio alemán durante la guerra franco-prusiana; y el de la catedral de Metz, en 1877, en esta ocasión propiciado por unos fuegos artificiales en honor al emperador Guillermo I en su visita a la ciudad durante el periodo de dominio germano³. Por supuesto, también la prensa se hacía eco de otros incendios más allá del territorio francés que causaron gran conmoción, como el de la catedral de York en 1829 que, como en la mayoría de los casos,

quemó principalmente toda la madera de las cubiertas y que tuvo como protagonista, ocupando incluso portadas, a Jonathan Martin, responsable del fuego, que copó los titulares de la prensa británica e incluso de diarios locales en España (MARTIN, 1829):

La villa de York acaba de ser teatro de una desgracia espantosa. La catedral que, aunque gótica, es una de las más hermosas de Inglaterra, ha sido enteramente destruida por un incendio. Este ha durado muchos días, en los que toda la villa ha estado en la mayor consternación. Un loco llamado Martin es el que se divirtió en poner fuego al edificio. Conducido delante de los tribunales se ha explicado en estos términos: «He puesto fuego a la catedral a causa de dos sueños que me han sugerido semejante idea. He soñado en primer lugar que un individuo estaba a mi lado con un arco y varias flechas; que lanzó una contra la puerta de la iglesia; díjele que deseaba hacer otro tanto; me presentó su arco y disparé. También he soñado que una nube espesa se dejaba caer sobre la catedral, y se extendía hacia mi alojamiento». Después de esta declaración incoherente y propia de un loco fue conducido a un calabozo; comió muy bien; se acostó y durmió profundamente⁴.

La prensa española, lógicamente, también se ocupó de transmitir las noticias al respecto de los incendios que se produjeron en los templos españoles que, como en el caso comentado de Francia, también fueron desastrosos para el patrimonio artístico, caso del de la vieja iglesia del santuario de Nuestra Señora de Covadonga, en 1777, del que no se pudo aclarar su

2 El estudio de la catedral en todas sus vertientes de análisis en el siglo XIX también ha sido ampliamente estudiado por diversos investigadores. Por este motivo nos referimos únicamente al trabajo del profesor Navascués Palacio acerca de la catedral del siglo XIX entre mito y realidad, ya que en este artículo ofrece un recorrido sobre algunas de las principales catedrales del continente a lo largo del siglo XIX. Véase: NAVASCUÉS PALACIO, 2019: 71-99. Para un caso particular, véase: VV.AA., 2021.

3 Algunas publicaciones de estos incendios son: LANGLOIS (1823) y LAFOND (1827).

4 *Diario Balear*, n.º 84, 25 de marzo de 1829, pp. 6 y 7.

origen a pesar de las investigaciones, y que supuso la pérdida de todo el conjunto de alhajas, ornamentos y otros objetos artísticos del templo (MADRID ÁLVAREZ, 2011: 199-220). Asimismo, fue también destacado el que en 1900 destruyó la zona del presbiterio de la catedral de Calahorra, arrasando con el retablo y dejando muy dañadas otras piezas, como las urnas de las reliquias de los santos Emeterio y Celedonio, ocupándose la prensa de recoger la triste noticia y de las noticias de su posterior restauración⁵.

Particular atención e impacto tuvo en la prensa local, nacional e internacional el incendio de la catedral de Murcia de 1854, desafortunado accidente que sucedió entre la madrugada del 3 al 4 de febrero y del que dieron buena cuenta los medios de las principales ciudades españolas y europeas. Por supuesto, la atención más detallada corrió por cuenta de los periódicos locales de Murcia y Cartagena, pero puede apreciarse cómo la magnitud del acontecimiento y, sobre todo, el proceso posterior de restauración, en el que se vieron envueltos destacados personajes e instituciones, hizo que también desde Madrid, Barcelona y otros lugares se narraran las informaciones, al principio confusas, que llegaban del incendio, como sus posibles causas, los daños ocasionados, las pérdidas artísticas, la próxima restauración y los auxilios con los que emprenderla. La noticia no desapareció enseguida de la prensa, pues la prolongada restauración en el tiempo y esos personajes relevantes de la sociedad española que se implicaron en ella, comenzando por la propia reina Isabel II, junto al empuje de los obispos Mariano Barrio y Francisco Landeira, hizo que el asunto perdurara años después en los medios⁶.



Fig. 1.
*Incendie de la
Cathedrale de Murcie,
Almanach du Magasin
Pittoresque, 1855,
p. 39, Fotografía de
Biblioteca Nacional
de Francia.*

Como ya se ha adelantado, fue especial el interés de los magazines europeos que, incluso, repitiendo lo que habían hecho con los incendios de otras catedrales, llegaron a ilustrar la fatídica noche, como puede verse en el grabado publicado en el semanario francés *L'Illustration, Journal Universel* y en el *Almanach du Magasin Pittoresque*⁷. Una imagen de F. Jherond en la que se aprecia desde el exterior del templo la Capilla de los Vélez, el lateral de la Puerta de los Apóstoles y la torre de la catedral, todo ello siendo consumado por las llamas, que emergen con fuerza por la techumbre de todo el edificio, mientras que la gente se agolpa alrededor corriendo de un lado para otro, llevando escaleras con las que ayudar a sofocar el incendio (Fig. 1)⁸.

Almanach du Magasin Pittoresque, 1855, p. 39.

⁵ *Heraldo de Madrid*, n.º 3501, 13 de junio de 1900, p. 2. Para un estudio más detallado y la implicación de la prensa, véase: CINCA MARTÍNEZ, 2004: 159-192.

⁶ *L'Illustration, Journal Universel*, n.º 575, 1854, p. 132 y

⁷ Para todo lo relativo a las noticias del incendio y de la posterior restauración del templo publicadas en la prensa, véase: GARCÍA ZAPATA, 2014: 388-408.

⁸ En otra publicación impresa en Barcelona también se

El fuego se concentró en la zona del coro y de la Capilla Mayor, reduciendo a cenizas todos los bienes muebles que se encontraban en esos lugares, principalmente la sillería, los órganos, el altar con el retablo, sus esculturas, pinturas, alhajas y ornamentos. Es decir, el corazón del templo catedralicio se vio devastado, incluso, el simbólico relicario con las entrañas de Alfonso X el Sabio también quedó gravemente afectado. De esta manera, los espacios más significativos de la iglesia debieron renovarse por completo, motivo por el cual se inició una intensa campaña de recaudación de fondos y ayudas con las que dotar nuevamente a la catedral de los bienes que precisaban para el desarrollo de sus celebraciones y para recuperar el pertinente esplendor del culto⁹.

recoge junto a la noticia del incendio una imagen de una iglesia en llamas, la cual no se corresponde con la catedral de Murcia.

9 Volvemos a hacer referencia a esta obra ya que en ella se encuentra documentado todo el proceso de restauración del templo (GARCÍA ZAPATA, 2014: 388-408). Esta atención mostrada por los periódicos franceses hacia el incendio hay que situarla también en un contexto mucho más amplio, en el que otros factores, quizás incluso con mayor fuerza, ejercían influencia sobre los redactores franceses. Por un lado, se encontraría esa atracción por lo español en Europa, sobre todo por el sur peninsular, por ese romanticismo de sus monumentos (como la Alhambra) y sus gentes, en el marco de ese ambiente exótico que propició la imbricación de lo español con lo árabe y que tantos viajeros europeos y americanos admiraron durante sus recorridos por España. Por otro, hay que valorar este medio de transmisión como un vehículo capaz de canalizar ayudas y de ofrecer un soporte social para causas de extrema necesidad. En este caso, el ejemplo más destacado sería la publicación en 1879 de *Paris-Murcie*, editada por Edouard Lebey, director de la agencia francesa Havas, para ayudar a mitigar la tragedia ocasionada por la riada que asoló la provincia de Murcia entre el 14 y el 15 de octubre de 1879, la conocida riada de Santa Teresa. Al respecto, véase: LÓPEZ CASTILLO, 2021: 15-32.

Célebre fue la llegada de la sillería del extinguido convento de Santa María la Real de Valdeiglesias por mediación de Isabel II, una obra tardorenacentista que sustituyó a la colocada apenas medio siglo antes (MARÍN PERELLÓN, 2010: 75-78). Asimismo, fue clamoroso el recibimiento en 1857 del órgano de la fábrica de Merklin Schütze, que se hizo posibles gracias a las decenas de donaciones económicas que llegaron, siendo la reina la principal benefactora¹⁰. Finalmente, la tercera gran empresa fue la del retablo del Altar Mayor, una obra neogótica diseñada por el pintor zaragozano Mariano Pescador —ganador del concurso que se celebró para su construcción— y ejecutada por el escultor Antonio Palao (BELDA NAVARRO, 1973-1974: 5-19).

Ciertamente, los allí congregados pudieron rescatar algunos elementos que se encontraban en el presbiterio, como partes de las planchas de plata que recubrían las gradas del altar, las dos grandes lámparas, también de plata, aunque muy deterioradas por los efectos del fuego y el copón de esmeraldas, en el que aún se puede ver los efectos del fuego. Testimonios que son insuficientes para poder hacerse una idea en la actualidad de la suntuosidad del Altar Mayor previa al incendio, cuya imagen más próxima se conoce gracias a un manuscrito de 1735 conservado en el Archivo Municipal de Murcia, en el que se describe la configuración de este espacio, el retablo y su imaginería, el sagrario, la pintura de la bóveda y las cuatro esculturas de los santos cartageneros, el sepulcro con las entrañas de Alfonso X el Sabio, la urna con las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina y la reja de Antón de Viveros¹¹. Se trata, por

10 Para todo lo relativo al órgano de la catedral de Murcia, véase: MÁXIMO GARCÍA, 1987; y 1991: 279-295.

11 La transcripción de este manuscrito fue realizada por el profesor Cristóbal Belda, véase: BELDA NAVARRO,

tanto, de un texto bastante elocuente que, junto a los documentos del Archivo de la catedral, permite una aproximación bastante cercana al estado del presbiterio antes del accidente, sin olvidar que algunas de estas piezas se perdieron antes, pues fueron entregadas en 1795 como ayuda a la Corona en la guerra contra Francia. En definitiva, existe información suficiente como para conocer el importante papel de la platería en todo este espacio y la labor de sus patrocinadores.

En efecto, las actas capitulares y los libros de fábrica reflejan con sumo detalle cómo durante la primera mitad del siglo XVIII se recibieron importantes donaciones de platería que cambiaron por completo el aspecto del Altar Mayor. En 1710, el arcediano de Cartagena, Ginés Gómez de la Calle, comenzó con la entrega de un frontal de plata que había hecho a su costa para que se colocara en la víspera de la Inmaculada Concepción, permaneciendo también en otras fiestas. El mismo arcediano continuó haciendo entrega de unas barandillas para los lados de las gradas y de unas gradas de plata con relieves y las armas del templo para sustituir las que había pintadas en el Altar Mayor, así como otras planchas de plata para la peana del tabernáculo y las gradas de acceso al recinto, con las que pretendía homogeneizar todo el espacio a través del uso de la plata. No obstante, sería en 1725 y en los años sucesivos cuando se configuró definitivamente la imagen del Altar Mayor, con la reorganización de las gradas de ingreso ante los problemas que ocasionaban para las vestimentas del clero y la incorporación de nuevas piezas, caso de dos lámparas —sustituidas antes del incendio por las dos que sí se pudieron salvar—, y el gran tabernáculo de plata que responde a las aspiraciones y deseos de los canónigos Francisco Lucas Marín y Roda y su sobrino Francisco Lucas Guil.

El primero se comprometió en 1714 a financiar el total de un sagrario de plata con el que sustituir el del obispo Trejo, aunque no se materializó hasta once años después, gracias a la intermediación de su sobrino quien, en 1722, manifestó su intención de cumplir con los deseos del chantre. Desde ese momento, con el nombramiento de una comisión para tal fin, dio comienzo la realización del sagrario con la plata que había legado el chantre y siguiendo el modelo en madera por él ideado, recayendo su ejecución en el escultor Antonio Dupar, que se comprometió a hacer cuatro imágenes en madera de ciprés de los cuatro evangelistas con sus atributos, unas nubes, rayos, arca y modelos del adorno de ella y de los serafines y querubines, conforme a un dibujo que tenía hecho, todo ello por 7.200 reales. El escultor debería tener la obra acabada en el transcurso de un año y medio, dispuesta en el retablo y dorada, cuidando de que el dorador (el alicantino José Aguilar), así como el platero (el maestro local Antonio Mariscotti), trabajasen lo relativo a su arte con toda la perfección. Por su parte, la urna para la reserva conllevó el empleo de 1.207 onzas de plata, cuyo trabajo costó 5.000 reales. Poco después de su colocación, el nuevo sagrario se describió como:

[...] ahora, modernamente, se ha colocado un arca de plata que sirve de sagrario, simbolizando el Arca del Testamento [...] donde el arte importa tanto como la materia de que se compone, del cual salen unos imitados rayos que por lo bien dorados brillan a imitación de los del sol material, cuyo hermoso y certero tabernáculo circundan cuatro hermosas y airoosas hechuras de los cuatro sagrados evangelistas en acción de escribir los evangelios [...]

Concluidos los designios de su tío, Lucas Guil encargó por su cuenta la hechura de un frontal de

plata para engalanar el Altar Mayor durante la celebración del Corpus y su octava, siendo su autor el platero valenciano Gaspar Lleó, quien, previamente, ya había hecho para él la urna del monumento de Jueves Santo. El frontal estaba formado por 119 planchas de plata y bronce sobre madera de chopo, de diferentes tamaños y con la presencia de otros materiales como oro, cristal pintado y terciopelo rojo. La parte delantera estaba formada por las imágenes en relieve de la Virgen de la Paz con el Niño en el centro, flanqueada por Santa Florentina y San Fulgencio, las tres figuras rodeadas con los bustos de los apóstoles y dos ángeles en los extremos. Se completaría esta parte delantera con dos pequeñas para los laterales, con las imágenes de San Leandro y San Isidoro. A este frontal, y aprovechando la plata dejada a su muerte, se sumaron unas nuevas gradas con las que completar el conjunto realizado para cuando se exponía el Santísimo en el día del Corpus y su octava. En esta ocasión, el cabildo volvió a llamar al platero murciano Antonio Mariscotti, quien se comprometió a efectuar las gradas y un panel que se colocaría entre ellas a modo de pedestal para la custodia. Las gradas estaban distribuidas en cuatro partes: dos en el medio, formadas por tres peldaños cada una, y dos en los lados por cuatro peldaños, a lo que hay que añadir el panel mencionado. Algunos de estas planchas de plata y ese panel, más tarde integrado en el nuevo frontal, como se verá a continuación, fueron de lo poco salvado del fuego¹².

En esta situación, era imprescindible ocuparse también de la renovación de la platería que había desaparecido o se encontraba muy dañada, comenzando

por la urna de las reliquias de los santos cartageneros, cuyo simbolismo para la diócesis, como piedra angular de la misma, hizo que el cabildo se ocupara rápidamente de su ejecución. Por ello, en 1857, el platero madrileño Víctor Pérez se ocupó de labrar la nueva arca, que se concibió como una urna tradicional sobre garras, en la que se aunaban las formas elegantes propias de lo neoclásico con la incorporación de añadidos en plata sobredorada que dejan patente la influencia de los modelos precedentes de esta tipología, con la presencia de ángeles de bulto redondo colocados en las esquinas de la tapa superior, las hojas de acanto de los ángulos, 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 (VIVO PINA, 2014: 456-473) (Fig. 2).

Ciertamente, la celeridad demostrada con esta pieza no se dio con el resto de las alhajas, ya que, por ejemplo, hubo que esperar más de treinta años para reponer el frontal de altar. Esta dilación en el tiempo hizo que germinara en la sociedad murciana un intenso debate sobre la platería catedralicia, su uso y presencia en las grandes celebraciones y el estado de la misma tras el incendio, enfrentando, en casos concretos como el del frontal, a varios personajes destacados de la Murcia de aquellos años, siendo la prensa periódica el escenario de esta cuestión. Las primeras publicaciones al respecto surgieron a comienzos de la década de los ochenta en *El Eco* y en *La Paz de Murcia*, donde se cuestionaba por qué el cabildo no hacía uso en las celebraciones de los objetos sagrados regalados por los fieles para el esplendor del culto. Particularmente llama la atención cómo hacían mención al frontal y al graderío de plata que no se usó el Jueves Santo de 1882, como tampoco se usaron el juego de candeleros y cruz de altar, enfatizándose la crítica en el uso de una sola ánfora para la consagración de los santos oleos, siendo las otras dos de hojalata, mientras

¹² Para todo lo relativo a la platería del Altar Mayor de la catedral de Murcia, véase: GARCÍA ZAPATA, 2022: 115-127; PÉREZ SÁNCHEZ, 1994: 153-159; y CABELLO VELASCO, 1994: 161-168.



Fig 2.
*Lámparas del Altar
 Mayor de la catedral
 de Murcia, ¿Taller de
 Josefa Proens?, h. 1813.*
 Fotografía de Ignacio
 José García Zapata.

que el comisionado del obispado de Orihuela había traído las tres de plata:

No sabemos a qué obedece la terquedad del Cabildo de no querer usar en las ceremonias [...] los objetos sagrados [...] que la piedad de los fieles ha ido regalando para suntuosidad y esplendor del culto. Por lo que toca a Jueves Santo, ni se vio en el Monumento el magnífico frontal ni el graderío de plata, ni sobre el Altar Mayor los siete candeleros y la gran cruz [...] solo había un ánfora de plata, las otras dos eran los consabidos sucios cacharros de hojalata que dan vergüenza [...] ¿Se puede saber qué significa esta muestra, no ya de pobreza sino de abandono? [...] ¹³

Como puede leerse, la prensa de la época se expresaba en unos términos bastante contundentes, con vehemencia «Exhíbese, pues, y dejémonos de tonterías» ¹⁴, reclamando el uso de las alhajas que eran fruto de ese patrocinio. Sin embargo, lo más llamativo es la mención al frontal y a las gradas, dado que, como se confirmaría más adelante, habían quedado cuanto menos muy dañadas en el incendio, por lo que esta información debe cogerse con cautela, puesto que el frontal precisaba seguro de una restauración, tal y como se comenta en una carta anónima —publicada al respecto de la problemática de las alhajas—, en la que se hace saber que el cabildo lleva tiempo pensando en reponerlo, contando para ello con la habilidad de un artista madrileño, aunque el propio autor del texto tiene pocas esperanzas de que se exhiba junto a otras alhajas para el día del Corpus. La carta de este autodenominado «cristiano viejo de Murcia» apunta también al deán Jerónimo Torres como responsable de esta situación, ya que desde su nombramiento en 1872 no lucen las alhajas con todo su esplendor. Asimismo, hace un recorrido por diferentes templos de la ciudad, señalando lo que considera muestras del mal gusto por parte del clero murciano, exhortando al obispo a que forme a sus párrocos en cuestiones de estética:

¿Por qué [...] no mandáis a vuestros clérigos y seminaristas algunas nociones de Estética aplicada al adorno de las iglesias, para que forme su gusto y el de los fieles, tan estragado en este siglo que economiza la seda para Dios y hace la apoteosis de la cretona [...] ¹⁵

¹³ *La Paz de Murcia*, n.º 2.990, 11 de abril de 1882, p. 1.

¹⁴ *La Paz de Murcia*, n.º 7.354, 25 de mayo de 1882, p. 1.

¹⁵ *Ibidem*.

Parece que al entorno del cabildo llegaron estos comentarios, pues su respuesta no se hizo esperar, y varios periódicos reprodujeron la información ofrecida por el entorno de la institución eclesiástica. En ella argumentaron que el incendio de 1854 fundió muchos objetos de plata, como el gran frontal, el arca de las reliquias de los santos cartageneros, parte de las gradas y parcialmente una de las lámparas, salvándose, aunque quedando en muy mal estado el juego de altar de candeleros y cruz, que restó inservible, así como el copón de oro y esmeraldas, también rescatado en malas condiciones. Informaban de igual forma de cómo la plata fundida se había entregado para la nueva arca de las reliquias, así como para diversos juegos de vinajeras, sobrando entonces ocho barras de varias libras que se tuvieron que vender, junto a las piezas estropeadas que quedaron del incendio, debido a la difícil situación en la que quedó la Iglesia a consecuencia de la Revolución de Septiembre y la ruptura de los compromisos para con el mantenimiento del templo hasta entonces asumidos por el gobierno nacional, concretando que fueron dos ciriales y cinco de los siete los candeleros de los que se desprendieron. Igualmente daban cumplida respuesta a la queja sobre las ánforas de los santos óleos, esgrimiendo que eran pequeñas para atender las nuevas necesidades surgidas con la incorporación de tantos pueblos de las vicarías antes exentas. Del mismo modo, hacen saber que el otro frontal del Altar Mayor aún existía, pero que estaba deteriorado desde hacía mucho tiempo, y que además se desarmó para ocultarlo y así evitar su incautación, siendo inasumible su restitución pues saldría más costosa que hacer uno nuevo de plata Meneses¹⁶. Nada se indica acerca de la restauración de las dos grandes lámparas de plata, cuya hechura se ha relacionado con Josefa Proens, mujer del famoso



Fig. 3. *Urna con las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina*, Víctor Pérez, 1857. Fotografía de Diócesis de Cartagena.

platero Carlo Zaradatti, ya fuera como autora de las mismas o como propietaria del taller de su marido en el que alguno de sus oficiales les diera forma (GARCÍA ZAPATA, 2016: 101) (Fig. 3).

A pesar de esta situación, obispo y cabildo catedralicio se comprometieron a reponer todas estas piezas y alhajas en metal blanco cuando la situación fuera más favorable. Algo que no tardó mucho en suceder, ya que apenas unos meses después comenzaron a liberarse pequeñas partidas de dinero para el mantenimiento y la confección de nuevas alhajas, cuya recepción se prolongó durante los siguientes años. Así, a finales de noviembre de 1882, llegó desde París el nuevo juego de altar, con sus candeleros y cruz, que importó cerca de 5.000 reales, abonados a la Casa Simon Jeune (Fig. 4)¹⁷.

Durante los siguientes años otros plateros aparecen recibiendo pequeñas cantidades por diferentes intervenciones, como Salvador Carrasco, que realizó unos incensarios; Antonio Díez, autor de cuatro pomos para la urna del Monumento de Jueves Santos

¹⁶ *La Paz de Murcia*, n.º 7.358, 29 de mayo de 1882, p. 1.

¹⁷ Archivo de la catedral de Murcia, Libro de Cuentas de 1882.



Fig. 4.
Candeleros del
altar mayor de la
catedral de Murcia,
Casa Simon Jeune
de París, 1882.
Fotografía de
Ignacio José García
Zapata.



Fig. 5. Frontal del Altar Mayor de la catedral de Murcia, Salvador Carrasco, 1885. Fotografía de Ignacio José García Zapata.

y encargado de componer los rayos de la custodia; y el maestro italiano Miguel Maimon, por la limpieza y dorado de las alhajas del templo, recibiendo por ello 1.490 reales¹⁸. Como puede comprobarse trabajos menores, prácticamente imprescindibles, que se convirtieron en la antesala de la gran y última actuación que quedaba por ejecutarse tras el incendio, la hechura en plata del frontal del Altar Mayor, ejecutado en 1885, y con el que se sustituyó al de madera y tela —que se cambiaba según el calendario litúrgico— estrenado tan solo tres años antes, y que fue tallado por Pedro Martínez Sureda y dorado por Ildefonso Pérez¹⁹.

El nuevo frontal se llevó a cabo siguiendo como modelo el anterior, el donado por Lucas Guill

y ejecutado por Gaspar Lleó, el cual presentaba las imágenes de Nuestra Señora de la Paz, San Fulgencio y Santa Florentina, estando alrededor las cabezas de los doce apóstoles y dos ángeles en los extremos, más las dos planchas laterales con las imágenes de los restantes hermanos de Cartagena²⁰. En esta ocasión, la nueva pieza tan solo se alteró en su centro, pues se cambió la representación de Nuestra Señora de la Paz por la del Sacrificio de Isaac, que provenía de un pequeño panel, a modo de frontal, obra de Antonio Mariscotti, realizado para el tarimón sobre el que se ponía la custodia de asiento, y que constituía el único resto conservado de esta serie de piezas, posiblemente porque cuando se produjo el incendio no estaba en uso en el Altar Mayor, al no estar la custodia en el presbiterio. También se añadieron sobre la mesa del altar los peldaños de las gradas que quedaron del incendio (Fig. 5).

¹⁸ ACM, Leg. 132 y 133, Doc. 1 y 4, Cuenta de Fábrica de 1886.

¹⁹ ACM, Libro de Actas Capitulares n.º 128, Acta del Cabildo de 6 de octubre de 1882, fol. 151r. Este frontal se encuentra en la actualidad en la Capilla del Pilar.

²⁰ La descripción detallada de estos frontales puede verse en el inventario realizado en 1807, publicado por el profesor PÉREZ SÁNCHEZ (2004: 445-465).

Nuevamente, el tema del frontal generó gran revuelo en la prensa periódica de la ciudad, que debatía acerca de la autoría del mismo y de hasta donde había llegado la mano de Salvador Carrasco, platero murciano, ya vinculado por otros trabajos con la catedral, sobre el que recayó la configuración del frontal. Toda la discusión se inició con una brevísima nota publicada en *El Diario de Murcia* en la que se anunciaba que el frontal había sido realizado por un canónigo de gran habilidad mecánica, según indicaba el noticiero Antonio Romero²¹. Dicha información fue rectificada al día siguiente, tras recibir este medio una carta de Emilio Alix, auxiliar de construcciones civiles, en la que manifestaba que el único autor fue Carrasco²².

Aunque parecía que el asunto estaba aclarado, a los cuatro días, el mismo periódico daba luz a una nueva misiva de Romero, en la que explicaba, según él, la verdad del nuevo frontal, arremetiendo contra Alix y Carrasco, a quien no consideraba autor de la obra. Argumentaba para ello que el centro con el relieve del Sacrificio de Isaac, que Romero calificaba como la mejor parte, era una pieza previa, que solo tuvo que limpiar y bruñir. A ello sumaba que los paneles con las imágenes de San Fulgencio y Santa Florentina y los tondos con las cabezas de los apóstoles habían sido entregados al platero ya levantados y casi hechos, es decir, con la plata ya relevada, restando tan solo afinar la hechura y limpiarla. Incluso, llegaba más lejos en sus comentarios, apuntando que era sabido que en casa de un conocido fundidor se hicieron los troqueles para acuñar dichas imágenes. Restaban por tanto de todo el frontal los paneles con

las armas del cabildo y las hojarascas, según Romero el único trabajo de Carrasco, aunque para ello también se le proporcionaron moldes en yeso para que no se pudiera equivocar. No contento con esta explicación, Romero cargaba nuevamente contra el platero al considerar un abuso la cantidad de 20.766 reales que solicitaba por el trabajo, señalando que hay artistas en Murcia que por menos dinero y tiempo lo habrían hecho²³.

Durante los siguientes días Alix y Romero se enzarzaron en una disputa mediante el intercambio de diversas cartas dirigidas al citado periódico, en la que cada uno se reafirmaba en sus posiciones. En primer lugar, Alix llegaba a suponer que tras Romero se encontraba realmente el canónigo de la catedral al que inicialmente se le atribuyó la confección del frontal y quien presumiblemente le estaba filtrando información, como el costo total de la obra y otros datos del trabajo, pues Romero no había ido nunca al taller de Carrasco para conocerlos. Sería este el punto fuerte de Alix, desmontar la escasa intervención del eclesiástico, al poner el foco sobre las diferencias entre construir, encargar y dirigir, pues Romero había usado la palabra constructor en su primera nota. Aclaradas estas cuestiones, se centraba en el proceso de elaboración de la pieza, comenzando por apuntar que el panel central llegó al taller de Carrasco en ocho trozos y lleno de agujeros, que tuvo que soldar y tapar. Por su parte, las imágenes de los santos y los apóstoles, a pesar de estar levantadas en un taller de fundición, reformadas y cinceladas por Carrasco, como las armas del cabildo y la hojarasca, habiendo recibido para esto último unos moldes en yeso que de nada le sirvieron, como puede verse al confrontarlo con resultado final de la obra. Concluía

²¹ *El Diario de Murcia*, n.º 2.869, 10 de diciembre de 1886, p. 3.

²² *El Diario de Murcia*, n.º 2.870, 11 de diciembre de 1886, p. 3.

²³ *El Diario de Murcia*, n.º 2.874, 16 de diciembre de 1886, pp. 1 y 2.

Alix asegurando que los tribunales darían la razón a Carrasco y dedicando a Romero unos versos de Narciso Serra a raíz de la disputa de este con Camprodon por la traducción de una comedia francesa:

Si los versos míos son / y la comedia es francesa /
¿Qué dedica a la marquesa / el señor de Camprodon?²⁴

Dos últimos intercambios de cartas completan esta historia. Romero, que se excusa por la terminología empleada de “constructor” en vez de la de “director” en un error de imprenta, llega a negar la habilidad y la capacidad artística de Carrasco, al que considera un principiante que no sabe dibujar, y al que echa en cara que no deje que ningún otro artista valore el frontal²⁵. Mientras tanto, Alix decide zanjar el asunto, al considerarlo agotado y destinado a ser resuelto en los tribunales²⁶.

Como puede verse, el alhajamiento de la Capilla Mayor tras el incendio de 1854 fue una cuestión de gran transcendencia para la sociedad murciana, pues terminado el retablo e instalado el nuevo órgano y la sillería del coro, la reposición de las piezas de plata, aquellas que verdaderamente daban esplendor al culto, fue cuestión capital, aunque los sucesos de septiembre de 1868, sumado a la lastrada economía de la fábrica por los cuantiosos gastos de reconstrucción de las zonas dañadas y de esas nuevas piezas realizadas, demoraron en exceso la restitución de la platería. Ello

generó un profundo malestar en Murcia, del cual se hizo eco la prensa periódica, cuya ciudadanía reclamaba el uso de las alhajas para mayor esplendor del culto, desconociendo la realidad del estado material de las mismas, debiendo salir el cabildo a aclarar esta controversia. También se convirtió este medio de masas en el altavoz de la intensa discusión que se vivió entre los detractores y partidarios del platero local Salvador Carrasco a raíz de su mayor o menor participación en la hechura del frontal de altar, la gran pieza con la que se concluyeron los trabajos de restauración del templo después del terrible suceso de 1854.

BIBLIOGRAFÍA

- (1836): *De l'Incendie de la cathédrale de Chartres, et des moyens certains et peu dispendieux de prévenir à l'avenir des ravages...*, París, G.J. Albanel.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal (1970-1971): “La obra de rejería de la catedral de Murcia”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 24, pp. 207-243.
- (1973-1974): “Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: el retablo mayor de la catedral de Murcia”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 32, pp. 5-19.
- CABELLO VELASCO, Rafaela (1994): “Antonio Mariscotti y la obra de plata del Altar Mayor de la catedral de Murcia”, *Vérdolay*, 6, pp. 161-168.
- CINCA MARTÍNEZ, José Luis (2004): “El incendio de la catedral de Calahorra: 13 de junio de 1900”, *Kalaktorikos: revista para el estudio, defensa, protección y divulgación del patrimonio histórico, artístico y cultural de Calahorra y su entorno*, 9, pp. 159-192.
- GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (2014): “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 María del Mar ALBERO MUÑOZ y Manuel PÉREZ SÁNCHEZ (coords.), *Territorio de la memoria. Arte y patrimonio en el sureste español*, Madrid, Fundación Universitaria, pp. 388-408.

²⁴ *El Diario de Murcia*, n.º 2.876, 18 de diciembre de 1886, p. 2.

²⁵ *El Diario de Murcia*, n.º 2.878, 21 de diciembre de 1886, p. 2.

²⁶ *El Diario de Murcia*, n.º 2.879, 22 de diciembre de 1886, p. 2.

- (2016): “El milanés Carlos Zaradatti y el esplendor de la platería murciana en el siglo XVIII”, *OADI Rivista dell’Osservatorio per le Arti Decorative*, 13, pp. 97-111.
- (2022): *De la gloria del culto al brillo del poder. Ajuares de platería en el Reino de Murcia*, Murcia, Sílex.
- LAFOND, Chev (1827): *Historique de l’incendie de la Cathédrale de Rouen, du 15 septembre 1822*, París, Selligues.
- LANGLOIS, Eustache-Hyacinthe (1823): *Notice sur l’incendie de la Cathédrale de Rouen: Ocasiónné par la Foudre, le 15 Septembre 1822, et sur l’histoire monumentale de cette Église, Ornée de Sis Plances*, Rouen.
- LÓPEZ CASTILLO, José Miguel (2021): “Paris-Murcia: arte y fiesta al servicio de la solidaridad europea. El ejemplo pionero de Francia con motivo de la inundación de Murcia de 1879”, en Pablo LÓPEZ, Ana BEATRIZ, Ana Cristina RODRÍGUEZ, Eduardo FERNÁNDEZ y Rafael CEBALLOS (coords.), *Del espacio a la identidad: patrimonios y humanidades en el siglo XXI*, León, Universidad de León, pp. 15-32.
- MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la (2011): “El arquitecto Ventura Rodríguez y Covadonga: la accidentada historia de un proyecto frustrado”, *Liño. Revista anual de Historia del Arte*, 15, pp. 199-220.
- MARÍN PERELLÓN, Francisco José (2010): “Sillería del coro de Santa María la Real de Valdeiglesias: de Pelayos de la Presa a la catedral de Murcia”, *Ilustración de Madrid*, 17, pp. 75-78.
- MARTIN, Jonathan (1829): *Report of the trial of Jonathan Martin for having on the night of the first of February, 1829, set fire to York minster*, London, Baldwin and Cradock.
- MÁXIMO GARCÍA, Enrique (1987): *El órgano Merklin Schütze de la catedral de Murcia*, Murcia, Cajamurcia.
- (1991): “El órgano de la catedral de Murcia, obra maestra de la tecnología europea de la música”, en Manuel VALERA y Carlos LÓPEZ (coords.), *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y las Técnicas*, vol. 1, Murcia, pp. 279-295.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (2019): “Sobre la catedral en el siglo XIX: mito y realidad”, en *La catedral: ingenium ut aedificare*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, pp. 71-99.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (1994): “La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la catedral de Murcia: una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos”, *Verdolay*, 6, pp. 153-159.
- (2004): “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 Jesús RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 445-465.
- PIERRE, Albert (1990a): *Historia de la prensa de masas*, Madrid, Ediciones Rialp.
- (1990b): “El desarrollo de la prensa popular de gran tirada (1871-1914)”, en Juan María GUASCH (dir.), *Historia de la prensa*, Madrid, Ediciones Rialp, pp. 45-68.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (coord.) (1994): *Historia de la prensa*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces.
- SAIZ GARCÍA, María Dolores (1990): *Historia del periodismo en España*, Madrid, Alianza.
- TIMOTEO ÁLVAREZ, Jesús (1981): *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema (1875-1883)*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- (1989): *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona, Ariel Comunicación.
- VIVO PINA, María Dolores (2014): “El arca relicario de la catedral de Murcia”, en María del Mar ALBERO MUÑOZ y Manuel PÉREZ SÁNCHEZ (coords.), *Territorio de la memoria. Arte y patrimonio en el sureste español*, Madrid, Fundación Universitaria, pp. 456-473.
- VV. AA. (2021): *Visiones del siglo XIX sobre la catedral de Burgos (1842-1916)*, Madrid, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado.



HOMENAJE A LUZ DE ULIERTE VÁZQUEZ Y PEDRO A. GALERA ANDREU

Sin la menor duda, podemos afirmar que la Universidad de Jaén ha transferido el conocimiento generado entre sus muros a la ciudad y a la provincia en la que se incardina y, en el ámbito de las artes, han sido los profesores Pedro Galera y Luz de Ulierte los grandes adalides de la que es la tercera misión de la universidad moderna: la transmisión de la cultura. La provincia de Jaén ha tenido la suerte de contar con esta pareja de investigadores que se han gastado en fomentar el mayor y mejor conocimiento del rico patrimonio que atesora, sobre todo el surgido en la Edad Moderna. Su arquitectura civil y religiosa, sus retablos y colecciones de escultura y pintura son bien conocidos, gracias a estos investigadores entregados a su patrimonio. Compañeros ejemplares, generosos y sabios, les agradeceremos enormemente todo lo que han hecho por la Historia del Arte y, en particular, por el patrimonio artístico de Jaén y por su Universidad.



Ayuntamiento de
Alcalá la Real



Universidad de Jaén



Fundación
CAJA RURAL JAÉN



9 788412 611687