

EL LEGADO DE JUAN GONZÁLEZ MORENO EN LA RESTAURACIÓN DEL SANTUARIO DE LA FUENSANTA. UN TEMPLO RENOVADO

MARÍA DOLORES PIÑERA AYALA

Resumen: El Santuario de la Fuensanta sufrió una restauración tras los acontecimientos de la Guerra Civil, inaugurándose el nuevo edificio en 1961. Los artistas plásticos que trabajaron en su decoración lo hicieron con la intención de enaltecer la figura de la Virgen María, destacando el trabajo realizado por el escultor Juan González Moreno. Su contribución fue la más extensa, pues no sólo se encargó del diseño ornamental del templo, sino que también ejecutó los relieves que se encuentran en el retablo mayor, las naves del crucero y las capillas laterales, representando escenas del ciclo de la vida de la Virgen María. Con ello, trasladó a Murcia la tradición renacentista que ya comenzó Fray Angélico en su célebre Anunciación.

Palabras clave: González Moreno, Fuensanta, relieves, Virgen María

Abstract: The Sanctuary of Fuensanta underwent a restoration after the events of the Civil War, the new building being inaugurated in 1961. The plastic artists who worked on its decoration did so with the intention of extolling the figure of the Virgin Mary, highlighting the work made by the sculptor Juan González Moreno. His contribution was the most extensive, not only was he in charge of the ornamental design of the temple, but he also executed the reliefs found in the main altarpiece, the transept naves and the side chapels, representing scenes from the life cycle of the Virgin. Maria. With this, he transferred to Murcia the Renaissance tradition that Fray Angélico had already begun in his famous Annunciation.

Keywords: González Moreno, Fuensanta, reliefs, Virgin Mary.

La restauración del Santuario de la Fuensanta de Murcia, después de la Guerra Civil, constituyó uno de los acontecimientos más significativos para la sociedad murciana en los años cuarenta. La Virgen de la Fuensanta retornó a la vida de los murcianos en marzo de 1939, unos meses antes de finalizar la Guerra Civil, lo cual supuso un motivo de esperanza para los murcianos al recuperar la deseada normalidad sesgada por los acontecimientos.

La imagen de la Virgen de la Fuensanta siempre ha estado presente en la vida de los murcianos, presidiendo romerías y rogativas, para pedir la tan ansiada lluvia para los cultivos, en época de sequía, o implorar su protección ante epidemias y enfermedades. Tal era el fervor que se le tenía, que, en 1808, fue nombrada Generala y patrona de los ejércitos por el Conde de Floridablanca, tras la invasión de las tropas napoleónicas.¹ Quizá por ello, fue la primera efigie² que vio el pueblo tras la entrada de los grupos nacionalistas en la ciudad de Murcia cuando estaba próxima la finalización de la Guerra Civil.³ Y, también, por ello, desde ese mismo día, comenzaron las aportaciones para la restauración del Santuario, solicitando a través de la prensa que todo aquel que tuviera dinero o joyas las donara para tan honrosa causa.

El antiguo Santuario

El Santuario de la Fuensanta de Murcia se encuentra en la pedanía de Algezares, a 5,5 km de la capital. Se trata de un lugar de peregrinación cuyos orígenes se remontan a principios del siglo XV. En los alrededores, existían cuatro manantiales, y las aguas del que manaba bajo la antigua ermita de la Virgen se consideraban santas, quizá por la composición de las aguas, a las que se le habían atribuido propiedades curativas y que romeros, además de ir a rezar las recogían para uso particular. De ahí el nombre de la advocación de la patrona de Murcia.

El Doctoral de la Riva indicaba que era imposible saber el origen del primitivo templo, «ya fuese de tiempo de los godos, ya de la Conquista, ya de alguna

¹ Juana María Antón, *De la Virgen de la Arrixaca a la Virgen de la Fuensanta*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, págs. 121-122.

² «La Virgen de la Fuensanta se ha custodiado religiosamente», *La Verdad* de Murcia, 29/03/1939, pág. 1.

³ El mismo día en que entraron las tropas nacionalistas en la capital, el periodista Luis Peñafiel Alcázar anunció en Radio Murcia que la Morenica había sido salvada por D. Fernando Monerri Córcoles, junto a su primo D. Antonio, su amigo Pedro y D. Eugenio Úbeda, siendo este último el que dio la noticia. También volvió a su hornacina la Virgen de los Peligros y se recuperó la Virgen del Carmen, que había sido escondida por Dña. Carmen Vidal Giner. Al día siguiente, se celebró una misa de campaña, siendo presidida por la Virgen de la Fuensanta

mezquita». Esto permite deducir que debió de existir antes del siglo XV, a pesar de que el primer documento que hace referencia a la misma data de 1429, fecha en la que el Cabildo dona la huerta y árboles de Santa María de la Fuensanta a Pedro Busquete... y el agua que sale bajo la ermita de la Fuensanta». ⁴

Según Fuentes y Ponte (1887), ⁵ la ermita era «chiquiteja entre iglesia y mezquita con bóvedas a lo gótico con arco de herradura para entrar y techo de madera con pinturas de garrapato de muy vistosos colores. A partir de esa fecha, en los archivos constan diferentes reparaciones de la ermita». ⁶

Con respecto a la construcción de la nueva iglesia, según el Doctoral de la Riva y documentó Fuentes y Ponte, ⁷ se realizó desde 1694 hasta la segunda década del siglo XVIII a petición del Chantre D. Francisco Lucas Marín, con cargo a las cuantiosas limosnas de los devotos. Su sobrino, D. Francisco Lucas, acabó el camarín. El Santuario constaba de amplia nave y cimborrio y el imafronte, de estilo barroco murciano. Ballester lo describía de la siguiente manera:

De piedra tallada en bajorrelieve, que se conserva, con figuras de ángeles niños, y las efigies de San Fulgencio y Santa Florentina, a los lados de un nicho central donde se halla la estatua en piedra de la Patrona, bajo la cual hay un escudo del Cabildo —el jarro con azucenas—. Otro ángel mancebo con varios atributos ocupa la parte superior de esta obra, la cual realizada por Jaime Bort se ha advertido que muestra una sorprendente semejanza de estilo con la fachada de la Merced de Murcia. ⁸

Poco después de la finalización del edificio, se comenzaría a trabajar en el retablo y el camarín. En el revestimiento interior de éste se encontró una inscripción alusiva a Dupar, que realizó un trabajo en 1722. También se incluía el nombre del capellán en cuyo tiempo se realizó el trabajo, D. Gregorio Meseguer Ceballos. Según consta en los documentos del Doctoral de la Riva, con anterioridad existió

⁴ Acta Sesión del Concejo 19 de febrero de 1429.

⁵ Javier Fuentes y Ponte, *Ligeros apuntes relativos a una imagen de la Santísima Virgen*, Lérida, Imprenta Mariana. Parte IV, 1887, pág. 44.

⁶ Es probable que se hicieran reparaciones en 1521. Según de la Riva, cuando ese año se reparó la sacristía de la Catedral, «las vigas se llevaron a la Fuensanta». Tuvo lugar otra reparación en 1664, en sesión del Concejo del 20 de septiembre de ese año se indica que «haga ver los reparos que necesita la ermita que tiene la ciudad suya en la Fuensanta y dé cuenta». (Antón, 1996, pág. 53).

⁷ A.P.M., J.A. de La Riva, ms. 1828. J. Fuentes y Ponte, 1880, v, págs. 66-67, 69-70.

⁸ José Ballester, *La Virgen de la Fuensanta y su Santuario del monte*, Murcia, Excmo. Ayuntamiento de Murcia, 1972, pág. 23.

otro retablo, financiado por Dña. Francisca García (la conocida como la cómica) y su marido, D. Juan Bautista Gómez, cuando se retiraron al santuario hacia 1610 y recogieron limosnas para este fin.⁹ Con respecto al retablo del Santuario, señala que tenía, estructuralmente, un banco que llevaba querubines en los netos y cuerpo único de tres calles delimitadas por cuatro estípites. En la central se ubicaba el arco de acceso al camarín con boca porte con la representación mariana de la patrona y, por encima, dos ángeles niños de relieves sosteniendo como clave, una concha grande con un querubín y, en los laterales, se ubicaban unas repisas prominentes que hacían las veces de peana para las esculturas de San Joaquín y Santa Ana. El arco se cerraba en un ático que albergaba la figura de San José, a su lado, estaban las figuras de San Fulgencio y Santa Florentina.

Sobre el camarín, Fuentes y Ponte (1880) dice que:

la decoración mural del interior es de talla en madera pintada, con colorido blanco y azul y brillantes combinaciones con columnas salomónicas exentas de orden corintio y trece pilastras estriadas de blanco unidas por un corrido y fastuoso cornisamento; sobre éste y, en prolongación de aquellas hay otros tantos niños ángeles de 0,64 m. de altura sosteniendo atributos de la letanía como, asimismo, sobre los copetes de las dos puertas de entrada hay en cada uno de ellos dos niños de igual tamaño, levantando una torre murada de dos óvalos para dos huecos ventanales...La cúpula semiesférica de esta divina estancia tiene sus lunetos tallados y dorados ricamente y del platillo pende la Paloma simbólica del Paráclito entre nubes y ráfagas...el accidente artístico más notable del camarín es el alto relieve que ocupa su frente principal...y el asunto interpretado con esmerada ejecución es la sagrada familia reunida en una galería con columnata.

La siguiente restauración, entre 1925 y 1926 afectó a las torres. Con motivo del estallido de la Guerra Civil, el santuario fue ocupado por tropas extranjeras y, después, aislado por los exaltados en los acontecimientos que tuvieron lugar en 1936.¹⁰

⁹ María Concepción de la Peña, *El retablo barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena. 1670-1785*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992, págs. 255-256.

¹⁰ Carmen González y Magdalena Garrido, «Violencia Iconoclasta e instrumentalización política durante la Guerra Civil Española y la Posguerra» en [Alicia Azuela de la Cueva y Carmen González Martínez

La reconstrucción del Santuario de la Fuensanta tras la Guerra Civil.

El 29 de marzo de 1939, las tropas nacionalistas anunciaron que Murcia se incorporaba a la España Nacional. Ese mismo día, D. Fernando Monerri se presentó ante el Gobierno Civil para dar cuenta que la Virgen de la Fuensanta estaba escondida en su domicilio. La imagen fue ocultada por él, junto a su primo y unos amigos,¹¹ antes que fuera asaltado el santuario. La Virgen fue llevada en volandas, trasladándola desde dicho domicilio hasta el Gobierno Civil, siendo colocada en el balcón principal del edificio, portando la imagen el fajín de generala, el manto de brocado de oro y su corona.

En junio de 1939, se constituyó, por parte del Ilmo. Cabildo Catedral y la Excma. Diputación Provincial de Murcia, una comisión para la restauración del santuario.¹² Al mismo tiempo, dicha comisión hacía un llamamiento a la población para que contribuyeran a financiar las obras. El Cabildo de la Catedral, delegó en D. Diego López Tuero, como presidente. La vicepresidencia recayó en la Diputación Provincial, representada por D. Millán Munuera. También pertenecía a la misma D. José Alegría Nicolás, funcionario de obras públicas del ayuntamiento, que se encargó de gran parte de las mejoras externas del santuario.

Mientras, se iban desarrollando actividades y donaciones, se realizaron trabajos en el templo bajo la dirección de D. Rafael Castillo, arquitecto que lo hizo de manera altruista y gratuita. Las obras comenzaron en otoño de ese año y lo primero que se realizó, fue revestir los aleros de las torres, para protegerlos de la lluvia. En abril de 1940, ya se habían invertido en las obras cerca de setenta mil pesetas, realizando la consolidación de los muros, retejando las cubiertas y reponiendo el pavimento. Asimismo, se rehicieron las escalinatas central y lateral, se construyeron púlpitos y celosías, instalándose, con carácter provisional para que se pudiera celebrar actos de culto, un retablo procedente de alguna iglesia desaparecida.

No obstante, la obra que se ejecutó de mayor envergadura fue el reacondicionamiento exterior, por iniciativa de D. José Alegría. Se hizo el camino de acceso a la casa alta, y se reconstruyeron las cuestas, trazando una nueva a

(eds.], *México y España: Huellas contemporáneas*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, págs. 137-138.

¹¹ «La Virgen de la Fuensanta se ha custodiado religiosamente». *La Verdad*, 29/03/1939, pág. 1

¹² «El santuario había sido arrasado por el ejército rojo y el internacional, convirtiéndolo en un depósito de municiones y material de Guerra. Nuestra patrona tendrá un bello santuario», *Línea*, 24/06/1939, pág. 4.

consecuencia de la mejora. En la parte posterior del edificio creó una vereda y levantó unos templetes correspondiendo cada uno de ellos a los misterios del Rosario, así como los del Vía Crucis. Los mismos, se decoraron con azulejos que mostraban los momentos de cada uno de los misterios y estaciones. Además, se encargó de reparar el muro de contención del atrio, ensanchándolo casi un metro. Sobre la elevación del terreno que se encontraba en el lado de poniente del templo, edificó un altar para servir de paso al final del Vía Crucis y colocó una escalinata.

Como la fuente del santuario había quedado destrozada, lo primero que se realizó en ella fue aumentar el caudal de agua. Se abrieron nuevas galerías, se reconstruyó la balsa a la nueva altura de la fuente y se acondicionó la explanada que la circundaba. Se consolidó y restauró el frontis de la fuente, colocando una lápida nueva. También, se levantó en la parte nordeste un mirador a la huerta, con el objetivo de que sirviera para celebrar misas de campaña.

El 16 de junio de 1950,¹³ en el Ayuntamiento de Murcia se constituyó la «Comisión Pro-Restauración del Santuario de la Fuensanta». La iniciativa surgió de D. Juan de Dios Balibrea, consiliario del santuario. Esta nueva comisión se encargaría de acometer las obras del interior del templo. La junta estaría presidida por el alcalde, D. José Coy, el vicepresidente sería D. Agustín Virgili y el tesorero, D. Juan López Ferrer. Como vocales actuarían D. Bartolomé Bernal, D. Ernesto Llamas del Toro (coronel de la Fábrica de la Pólvora), D. José Sánchez Moreno y D. José Miró Bosch. Como secretario, ocuparía el cargo D. José Ballester. El primer acuerdo adoptado por dicha junta fue el nombrar presidentes de honor al ministro de Educación Nacional, D. José Ibáñez Martín y a D. Cristobal Graciá, Gobernador Civil en aquel momento. También, se dio cuenta de los donativos que se habían recibido hasta la fecha, siendo la cantidad de 287.000 pts. y que se habían invertido ya 293.000 pts. En cuanto a las obras que ya se estaban ejecutando, se comunicó a la comisión que el interior del camarín estaba siendo dorado, siendo su precio de 50.000 pesetas, y que había sido costeadado gracias a la aportación de una joya por parte de Dña. Ángeles Herrero de Gascón. Además, Dña. María Codorniú, viuda de D. Juan de la Cierva, se encargó de costear el pedestal de la imagen, que ascendía a 50.000 pesetas.

Para poder llevar a cabo la reconstrucción del interior del santuario, la comisión convocó un concurso¹⁴, al que se habían de presentar memorias y planos antes del

¹³ *Línea*, 17/06/1950. pág. 3.

¹⁴ Gracia Ruiz, «Unidad de un proyecto. Estudio de once relieves del escultor Juan González Moreno». *Murgetana*, 110, 2004, págs. 110-136.

31 de enero de 1950. El jurado estaba formado por diversas personalidades entre las que se encontraban D. Juan de Dios Balibrea, D. José Tames Alarcón, arquitecto de la Dirección General de Bellas Artes, D. Antonio Garrigós Giner, escultor murciano designado por la Comisión Provincial de Monumentos, D. Ernesto Llamas del Toro, director de la Fábrica de Pólvoras de Murcia, D. Bartolomé Bernal Gallego, empresario y D. José Ballester Nicolás, escritor y periodista. Se presentaron 10 proyectos, pero el premio quedó desierto por razones de incumplimiento de las bases, según la junta. Por ello, se encargó la reconstrucción al segundo premio, el grupo formado por los arquitectos D. Damián García Palacios y D. Eugenio Bañón Saura. D. Juan González Moreno se encargó del proyecto decorativo y artístico del mismo. Según el artista, tuvo libertad para abordar el proyecto, lo que le permitió plasmar su idea de dedicar las capillas a motivos y escenas marianas, un tema repetido en el Renacimiento con el que el escultor se sentía identificado.

Los arquitectos diseñaron un proyecto arquitectónico (fig. 1, 2 y 3) que pretendía facilitar la circulación interior de los fieles,¹⁵ de manera que pudieran acudir a rezar ante la patrona sin molestar a la liturgia. Por ello, se eliminaron los muros transversales que delimitaban las capillas laterales, cuyo paso era estrecho, dejando así el altar alejado de los fieles. Se abrió una puerta en el lado oeste, frente a la que ya existía en el lado de la hospedería, que con la que ya se encontraba en la sacristía, permitía una rápida evacuación en los momentos de aglomeración. Se diseñaron otras dos puertas gemelas que daban paso a la sacristía y a través de ellas, se podía subir al camarín. Estas puertas están adornadas con un frontón, sostenido por ménsulas que son unos putti atlantes,¹⁶ diseñados por el escultor.

¹⁵ *La Verdad*, 20/04/1961, pág. 6.

¹⁶ Alfonso Pleguezuelo, «Un proyecto de Bernardo Simón de Pinera para el retablo mayor de la Capilla Real de Sevilla». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA, 1981, N.47, 1981, págs. 335-344.

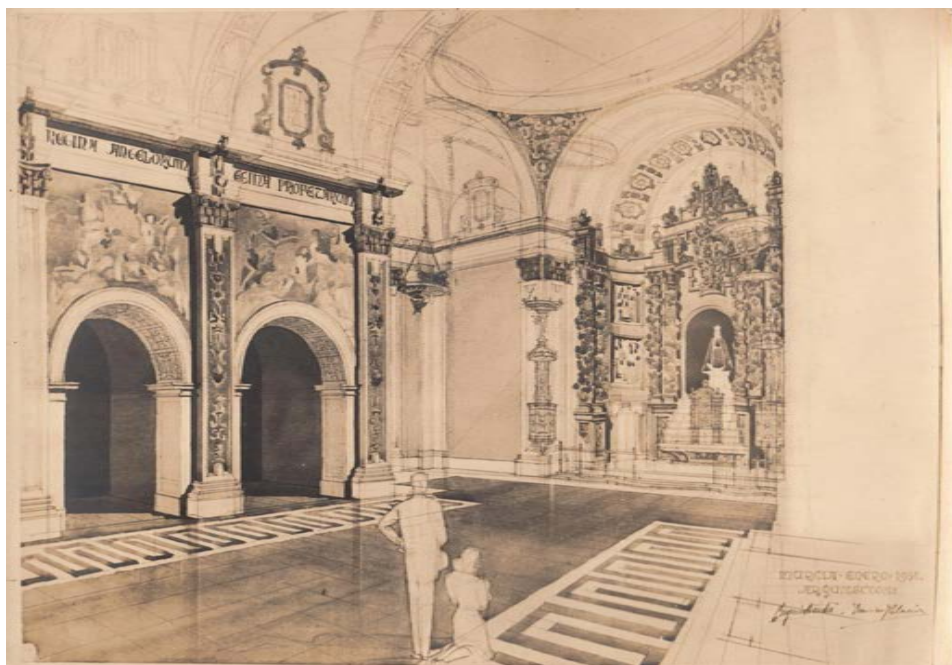


Fig. 1. Proyecto de restauración del interior del Santuario de la Fuensanta.

Fuente: Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

En cuanto a la decoración arquitectónica del templo, se eliminó la decoración, ya que se quería en palabras de los arquitectos, «simplificar el trazado barroco en lo posible, por cuanto debía componerse en tiempo actual y no debíamos pretender fabricar antigüedades»¹⁷

¹⁷ *La Verdad*, 20/04/1961, pág. 7.

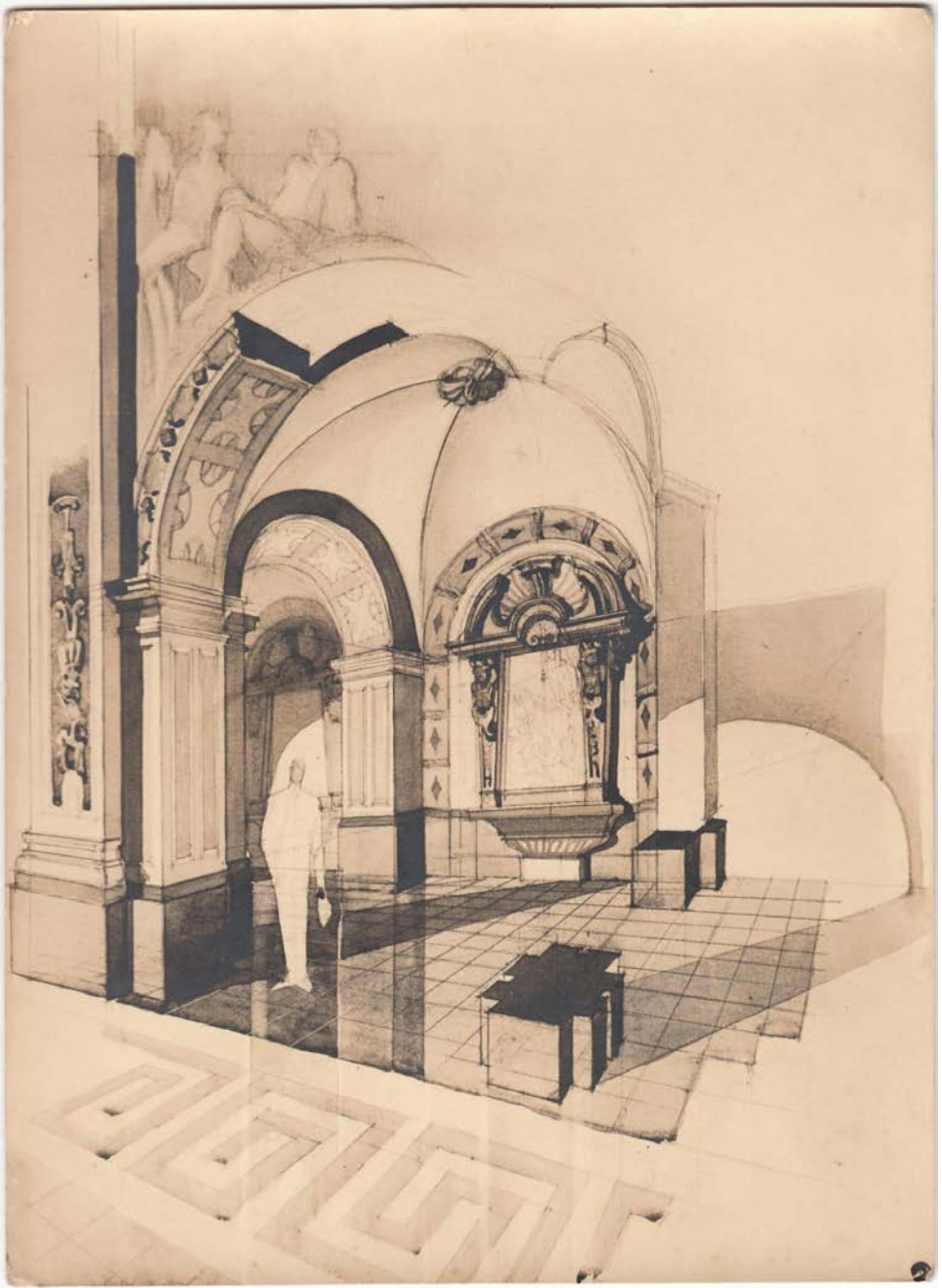


Fig. 2. Proyecto de restauración del interior del Santuario de la Fuensanta. Fuente: Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

El retablo mayor, se encargó a D. Nicolás Prados López, de Granada. Siguió los modelos de los retablos de San Nicolás o la Merced, tan característicos de la ciudad de Murcia. El camarín, fue realizado por D. Antonio Carrión Valverde, que también colaboró en la ejecución de los relieves, bajo la supervisión de González Moreno.



Fig.3. Alzado frontal del camarín y capillas del crucero del interior del Santuario de la Fuensanta. Fuente: Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

Cuando se convocó el concurso para la restauración del templo, González Moreno se encontraba en Roma con una beca del Ministerio de Educación Nacional. Esta sería la segunda vez que visitaría Italia, aprovechando el viaje para estudiar y documentarse para la ejecución del proyecto de los relieves del Santuario. Estuvo en Roma seis meses, en la Academia Española de Bellas Artes, encontrándose en su mejor momento como escultor, aprendiendo de los grandes maestros: Manzú, Marini, Martini, donde se empapó de la forma de trabajar de los mismos. A su vuelta, en 1954, entrega el «Descendimiento de Burgos», donde ya se plasma su estudio previo de los relieves romanos, concibiendo la obra en un sentido frontal, a modo de un gran altorrelieve.¹⁸ Ese mismo año, participa en la sección de escultura de la Exposición Nacional con dos obras, «Estudio de Cristo» y «Mujer en cuclillas», con gran éxito de crítica.

El 21 de diciembre de 1955, toma posesión de su plaza de profesor de término interino de Modelado y Vaciado de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Murcia. Ese mismo año, viaja a Francia, donde se encuentra con su gran amigo Pedro Flores y aprende de grandes maestros como Rodin y Maillol.¹⁹ Estos viajes le permitieron enriquecerse como artista, ya que pudo unir el conocimiento técnico del oficio con una nueva concepción de las formas, similar a lo que en el siglo XVIII era el Gran Tour, donde los artistas recorrían las principales capitales europeas, para conocer y reproducir las obras de arte, así como monumentos y las excavaciones romanas y griegas, que permitieron sacar a la luz piezas que se consideraban perdidas.²⁰

En 1956, le conceden la medalla de oro de la sección de escultura de la 8ª exposición Nacional de Estampas de la Pasión de la Hermandad de los Cruzados de la Fe con «Estudio de la figura de Cristo para un descendimiento» y entrega las «Hijas de Jerusalem», a la Cofradía de la Sangre de Murcia.

Un año más tarde, 1957, es elegido académico de número de la Academia Alfonso X de Murcia, por méritos propios e inicia la elaboración de los relieves de La Fuensanta, estableciéndose en una antigua almazara de la pedanía de Algezares, junto al santuario. Para la ejecución de la obra, contrató a canteros, carpinteros, tallistas y doradores, que trabajaron bajo sus órdenes hasta 1961, cuando finalizan

¹⁸ Cristóbal Belda y Virginia Pagán, *Juan González Moreno (1908-1996). Exposición Antológica, 1999*, Murcia, Región de Murcia, 1999.

¹⁹ María Dolores Piñera, «Estudio de la vida y obra de Juan González Moreno a través de sus fotografías personales». TFG Universidad de Murcia, 2013, <http://hdl.handle.net/10201/112806>

²⁰ María Dolores Piñera, «Juan González Moreno: Modelos y retratos a partir de su legado». *Murgetana*, 141, 2019, págs. 129-149.

las obras del Santuario. El 29 de enero de ese año, se realiza una exposición en el Palacio Episcopal para mostrar los 11 altorrelieves,²¹ aunque el del Nacimiento de la Virgen no estaba en esa exposición, por encontrarse ya situado en el ático del retablo del altar. Como maestro de taller actuaba D. Antonio Villaescusa. Como tallista principal, D. José Hernández Cano, ayudado de D. Luis Vidal Pujalte. Su sobrino, D. José González Marcos, intervenía de sacador de puntos. También, D. Antonio Campillo, cuando volvía de vacaciones, pasaba jornadas en el Santuario y, cuyas son, según él mismo comentaba, la pareja de tórtolas que hay sobre la grada delantera al altar en la Presentación de Jesús en el Templo.²²

En cuanto al orden de ejecución de los relieves, en primer lugar, hizo los relieves del retablo mayor, situando dos en cada una de sus calles laterales y uno en la parte superior. Estos narran acontecimientos anteriores al nacimiento de Jesús, –el Nacimiento de la Virgen, la Anunciación, el sueño de San José, los Desposorios de la Virgen y la Visitación–, continuando con los dos del crucero, de formato elíptico –la Asunción y la Coronación– y los de las capillas laterales, que representan escenas de la infancia de Jesús –el Nacimiento de Jesús, Presentación de Jesús en el Templo, Adoración de los Reyes Magos y la Huida a Egipto–, que finalizó en 1961. Estas representaciones del ciclo de la vida de la Virgen comenzaron en el Gótico, aunque se acentuaron en el siglo XV, siguiendo las enseñanzas de los Evangelios Apócrifos conocidos por las compilaciones de los frailes dominicos,²³ Santiago de la Vorágine y su Leyenda Aurea, o la que realizó Vicente de Beauvais en *Speculum historiale*.²⁴ En ellos, se cuentan acontecimientos de la vida de la Virgen, así como su divinidad. González Moreno recogió esta tradición en sus relieves, exaltando de esta manera, la dedicación del templo de la patrona de Murcia a su devoción, eliminando cualquier referencia a los santos que antes se veneraban en el Santuario.

Las escenas se sitúan cronológicamente y sus figuras se disponen de manera simétrica al espectador, siendo las más importantes las de primer plano, situando en un segundo lugar elementos de la huerta de Murcia a modo de guiño a su tierra como también, hacían los artistas del Quattrocento, mezclados con construcciones

²¹ María Dolores Piñera, «Juan González Moreno: un escultor entre dos épocas». *Congreso Internacional La España Actual: cuarenta años de historia (1976-2016)*. Cádiz, 10-12 de mayo de 2017.

²² German Ramallo en Ricardo Montes, *Fuensanta*, 2017, pág. 149.

²³ Los frailes dominicos tienen a la Virgen María como su «Patrona» ya que creen que la orden dominica se fundó por tener a la Virgen María como intercesora. De hecho, su vida laboral y pastoral comienza y acaba con alabanzas a la madre de Dios.

²⁴ Juana Bernal, «Representación iconográfica de María Virgen», *Cuadernos de Iconografía. La femineidad bíblica*, Universidad Politécnica de Valencia, 2020.

clásicas, dejando espacios diáfanos, en una armoniosa composición. Los relieves están tallados en madera, posteriormente dorada, policromada y estofada.²⁵

Estilísticamente, estos relieves acusan la influencia renacentista de su paso por Roma. Según el Prof. D. Germán Ramallo, para ejecutar la obra también, podría haberse inspirado en las capillas de la iglesia romana de San Ignacio de Loyola, obra de Filippo della Valle, seguidor de Gianlorenzo Bernini.²⁶ Es evidente, en ambos casos, la influencia del Quattrocento, alejándose de los cánones salzillescos que se le exigieron en algún momento por parte de cofradía y hermandades, pudiendo transmitir el artista la suavidad de contornos, más propia de Donatello, cuya influencia en el trabajo de los relieves es evidente, o de Fray Angélico que ya había representado en diferentes ocasiones escenas del ciclo de la vida de la Virgen María. El programa iconográfico es similar a los relieves de la Capilla Sixtina de Santa María La Mayor. Además, se da la circunstancia que, en el arco de acceso al ábside del referido templo, hay unos mosaicos de año 432 en los que aparecen escenas de la vida de María y Jesús, narradas al mínimo detalle, siendo el primer ejemplo conocido en el que aparece estas escenas en la religión cristiana.²⁷ Las imágenes de los dos tondos de las capillas del crucero están custodiadas por ángeles, quizás inspirados en la Asunción que hizo Donatello para la tumba Brancacci de Nápoles,

En palabras de González Moreno, los relieves debían transmitir devoción, pero, con los menos elementos posibles. Los relieves contienen elementos simbólicos de la cristiandad, por ejemplo, la palmera que aparece reflejada en algunas de las escenas de los relieves, son características de esta zona del Mediterráneo pero, también, son el símbolo de la victoria del espíritu sobre los enemigos del alma, o la Eucaristía, representada en las uvas que brotan de la parra del relieve de la Visitación. En unas declaraciones que realizó en la entrevista que publicó *La Verdad* el 29 de enero de 1961, decía que:

tres especies vegetales, el ciprés, la palmera y el cedro, árboles todos que se pueden considerar como una ambientación naturalista pero que también conllevan una fuerte carga simbólica que presenta a la palmera como el árbol del Paraíso y símbolo de los dones derramados, así como una prefiguración

²⁵ Según Gracia Ruiz en una entrevista que le realizó al escultor, éste sostenía que la madera es un material agradecido y que permite realizar formas y figuras movidas

²⁶ Germán Ramallo, «El legado de Juan González Moreno», en Cristóbal Belda Navarro y Virginia Pagán López Higuera, V., *Juan González Moreno (1908-1996). Exposición Antológica*, Murcia, Región de Murcia, 1999.

²⁷ Patricia Grau-Dieckmann, «Influencia de las historias apócrifas en el Arte». *Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages*, n.º 1, 2001, págs. 72-86, <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283724>.

del triunfo tras el martirio, o el ciprés como símbolo de unión entre el plano terrestre y el celestial, así como las ramas desnudas del cedro, por las que empiezan a aflorar nuevas hojas, y que aluden a la madera de la que estaba construido el templo de Jerusalén que, en la Nueva Alianza, se convierte en una prefiguración del cuerpo de Cristo, de su destrucción en la Pasión y su renacer en la Resurrección.

Las dos obras del crucero son las más grandes y están concebidas al modo de los tondos renacentistas, estilo muy presente en la obra del artista en esos años, y que traslada también a la ejecución de sus retratos, tal y como se puede constatar en su legado fotográfico. La Coronación de la Virgen (fig.4), aparece junto a la Santísima Trinidad y la Asunción (fig.5), dogma de fe consagrado en 1950, aunque en Murcia ya estaba representado desde un siglo antes en la Catedral. Las imágenes están impregnadas de esa mediterraneidad que caracteriza la obra civil de González Moreno, que empieza a atreverse a trasladar a su obra religiosa, con rasgos suaves y elegantes, alejados de la rotundidad del barroco. Algo que contrasta con la concepción barroca del edificio, siguiendo la estela de mayoría de iglesias religiosas de la capital. A pesar de que el escultor trabajaba tanto el alto relieve como el bajo relieve, prefirió utilizar aquí un modelado menos rotundo para las figuras; los ángeles, tan característicos de su obra, rodean la imagen de la Virgen, protegiéndola.



Fig.4. *La Coronación de la Virgen María.*
Fuente: Academia Alfonso X el Sabio.
Murcia.



Fig. 5. *La Asunción de la Virgen María.*
Fuente: Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

No es la única vez que utiliza este recurso, en el conjunto escultórico que realizó para el complejo de Espinardo, en 1967, la Virgen, de bulto redondo, aparece

suspendida sobre el ábside del altar, siendo rodeada de ángeles que la alzan y custodian, al igual que en el santuario, pero simulan un alto relieve al situarse recortados sobre el muro.

Con respecto a la ejecución de sus relieves, su legado fotográfico permite constatar la forma de trabajar en los mismos. Él diseñaba un primer boceto y a partir de ahí realizaba las modificaciones correspondientes, hasta obtener el resultado deseado. Es el caso de la escena el Nacimiento de la Virgen, la figura que representa a Dios Padre aparecía en el primer boceto (fig.6) a la izquierda de la composición, tallado en altorrelieve, con cierto aire salzillesco, quizás realizado por el estilo imperante en la Murcia de los sesenta, presidiendo la escena, siendo el resultado final una figura más suave, dejando el protagonismo a la figura de la Virgen Niña (fig.7), siendo el resultado de la obra más renacentista.



Fig.6. Boceto Nacimiento de la Virgen en burro. Fuente: Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.



Fig.7. *Nacimiento de la Virgen en burro*. Fuente: Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

Estos «arrepentimientos» también se pueden constatar en otras escenas. En la Adoración de los Reyes Magos, el artista diseña primero dos palmeras (fig.8), que asoman por cada una de las ventanas, quedando finalmente sólo una, en la ventana de la izquierda (fig.9). En realidad, sólo le hacía falta un árbol para simbolizar a Cristo y a la Iglesia,²⁸ quizás estudió cuál era el emplazamiento más adecuado para ello.

²⁸ Ana Valtierra, «La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IX, 17, 2017, págs. 105-124.



Fig.8. Boceto de la Adoración de los Reyes Magos.
Fuente: Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.



Fig. 9 *La Adoración de los Reyes Magos*. Fuente: Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

Antes de colocar los relieves en el templo, se presentaron en el Palacio Episcopal de Murcia, al que acudieron muchas personalidades y artistas, como el pintor manchego D. Benjamín Palencia, que incluso participó en la rifa que se realizó con el sorteo de la Lotería Nacional del 26 de noviembre de 1962 aportando un cuadro, junto a otro que realizó y donó D. Pedro Flores, para costear la restauración del edificio.

González Moreno no sólo tuvo contacto con las obras italianas en Roma, sino también en España, a partir de dos exposiciones de autores italianos de vanguardia, una, en 1948 en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, donde 28 artistas italianos mostraron su obra y, otra, en 1955, en el Palacio del Retiro de Madrid, donde también estuvo presente Manzú, Marino Marini y Greco, amigos del artista murciano. Es evidente el interés del escultor en los relieves, estilo que cultivó en diferentes momentos, y que estudió en profundidad, de hecho, en su legado fotográfico hay constancia de fotografías de relieves ejecutados por otros artistas, como los realizados por el escultor neoclásico Campeny o los bajo relieves del

Claustro del monasterio de Silos. También, hay altorrelieves elaborados por el autor, imitando los que hacía Salzillo, de estilo eminentemente barroco y, otros, más renacentistas.



Fig. 10. Alto relieve del taller de Juan González Moreno.
Fuente: Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

Conclusión

En definitiva, entre 1950 y 1960, se llevaron a cabo diversas actuaciones, reformando el edificio, para adaptarlo a las nuevas necesidades devocionales de aquel momento. El programa iconográfico de Juan González Moreno concibió el Santuario de la Fuensanta como un templo renovado, donde el barroco dejaba paso

al Renacimiento, cediendo a la Virgen María todo el protagonismo. La influencia italiana de sus estancias en Roma se hizo presente en los relieves que ejecutó, donde las figuras concentran la atención, dejando a un lado los artificios, como hiciera Andrea Pisano en los relieves de baptisterio de la catedral de Florencia. La representación de la Virgen se convierte en el centro del arte en el siglo XV y el artista lo transmite en el santuario. La pintura de las bóvedas y las vidrieras, también lo atestiguan. Es evidente que las sucesivas estancias del escultor en Roma marcaron un antes y un después en la ejecución de su obra. A pesar de que su producción artística estaba condicionada por los numerosos encargos religiosos que recibía en su taller y que tenían que ser del gusto salzillesco, imperante en aquel momento, ello no fue obstáculo para que aplicara su estilo más renovado al resto de sus producciones escultóricas. Visitó Venecia y Padua, donde se empapó del Quattrocento, en Roma, observó el trabajo y la forma de policromar de Bernini, uno de sus referentes escultóricos.

El pintor Pedro Flores fue el artífice de la cúpula y del coro, representando la Romería de la Virgen de la Fuensanta, y la Coronación de la Virgen de la Fuensanta, respectivamente. La originalidad del tema no es ajena al carácter del pintor, con sus representaciones de toreros, majas, personajes populares y el pueblo llano, que acompaña a la patrona.

Las vidrieras, diseñadas por el también murciano D. José Antonio Molina Sánchez, representan dos escenas de la vida de la Virgen, la Anunciación y los Desposorios, símbolos de María como Madre del Santísimo.

El bocaporte, de D. José Almela Costa, muestra una imagen de la Virgen de la Fuensanta vestida de rojo, símbolo de su grandeza, como los cuadros que todavía se conservan, mostrando sus atributos de generala, rodeada de una corte de ángeles que simbolizan el espacio celeste.

De esta manera, el santuario se convierte en expresión de la Virgen María, a través de la advocación de la Fuensanta, pero también del pueblo murciano, al estar representado en los momentos más significativos de la historia de su patrona, su coronación y su romería.

Bibliografía.

Acta Sesión del Concejo, 19 de febrero de 1429.

Antón, Josefa María, *De la Virgen de la Arrixaca a la Virgen de la Fuensanta*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996.

Ballester, José, *La Virgen de la Fuensanta y su Santuario del monte*. Murcia, Excmo. Ayuntamiento de Murcia, 1972.

Belda, Cristóbal y Pagán, Virginia, *Juan González Moreno (1908-1996). Exposición Antológica*, Murcia, Región de Murcia, 1999.

Bernal, Juana C., «Representación iconográfica de María Virgen», *Cuadernos de iconografía. La femineidad bíblica*, Universidad Politécnica de Valencia, 2020.

De la Peña, María Concepción, *El retablo barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena. 1670-1785*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992.

González, Carmen; Garrido, Magdalena, «Violencia Iconoclasta e instrumentalización política durante la Guerra Civil Española y la Posguerra» en [Alicia Azuela de la Cueva y Carmen González Martínez (eds.)], *México y España: Huellas contemporáneas*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010.

Fuentes y Ponte, Javier, *Ligeros apuntes relativos a una imagen de la Santísima Virgen*, Lérida, Imprenta. Mariana, 1887.

Grau-Dieckmann, Patricia, «Influencia de las historias apócrifas en el Arte». *Mirabilia: Electronic Journal Of Antiquity And Middle Ages*, 1, 2001, págs. 72-86. <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283724>.

Montes, Ricardo, *Fuensanta*, Murcia, Fundación Caja Mediterráneo, 2017.

Piñera, María Dolores, «Estudio de la vida y obra de Juan González Moreno a través de sus fotografías personales». TFG, Universidad de Murcia, 2013, <http://hdl.handle.net/10201/112806>

Piñera, María Dolores, «Juan González Moreno: Modelos y retratos a partir de su legado», *Murgetana*, 141, 2019, págs. 129-149.

Piñera, María Dolores, «Juan González Moreno: un escultor entre dos épocas». *Congreso Internacional La España Actual: cuarenta años de historia (1976-2016)*. Cádiz, 10-12 de mayo de 2017.

Pleguezuelo, Alfonso, «Un proyecto de Bernardo Simón de Pinera para el retablo mayor de la Capilla Real de Sevilla». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 47, 1981, págs. 335-344.

Ruiz Llamas, Gracia, «Unidad de un proyecto. Estudio de once relieves del escultor Juan González Moreno», *Murgetana*, 110, 2004, págs.110-136.

Valtierra, Ana, «La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IX, 17, 2017, págs. 105-124.

Artículos de prensa.

«La Virgen de la Fuensanta se ha custodiado religiosamente», *La Verdad*, 29/03/1939, pág. 1.

«El santuario había sido arrasado por el ejército rojo y el internacional, convirtiéndolo en un depósito de municiones y material de Guerra. Nuestra patrona tendrá un bello santuario», *Línea*, 24/06/1939, pág. 4.

Línea, 17/06/1950. pág.

La Verdad, 20/04/1961, pág. 6-7.