

Cómo citar: Torrecilla Hernández, José Ramón. 2025. Revisión y análisis de las fuentes documentales y bibliográficas para la realización de un estudio crítico y actualizado sobre aspectos históricos y estilísticos de la Virgen de las Maravillas de Cehegín. *AlQUIPIR* 20, 31-55.
<https://www.alquipir.es/archivos/2886>

Revisión y análisis de las fuentes documentales y bibliográficas para la realización de un estudio crítico y actualizado sobre aspectos históricos y estilísticos de la Virgen de las Maravillas de Cehegín

Review and analysis of documentary and bibliographic sources for the development of a critical and up-to-date study on the historical and stylistic aspects of the Virgin of the Maravillas of Cehegín

Jose Ramón Torrecilla Hernández¹
Universidad de Murcia
Murcia, España

Recibido: 7-7-2025 / Aceptado: 22-9-2025

Resumen

La historia de la Virgen de las Maravillas está marcada por el mito o “los milagros” en torno a su encargo, traída y llegada a Cehegín. Esto se debió a que la principal fuente histórica que trata sobre este hecho se debe al ideador de su compra, el Padre Moreno. Así, todos los estudios, tanto históricos como artísticos, se han ido confeccionando, teniendo a esta obra como su fuente principal. Por ello, los diversos estudios que se fueron elaborando concuerdan en la autenticidad de sus escritos y, por lo tanto, defienden una teoría consensuada. Sin embargo, muchas de las investigaciones se encuentran desfasados o reiteran estas ideas sin contrastar nuevas investigaciones, que, de hecho, ponen en entredicho dichas consideraciones. Por tanto, este trabajo pretende revisar los estudios precedentes y compararlos con los más recientes que, parecen ignorados, de manera que se tengan en consideración y, en consecuencia, se abran nuevas posibilidades e hipótesis a cerca de su elección de la pieza, así como del artista que la confeccionó, cuya autoría hoy en día sigue siendo una incógnita.

Palabras clave: Virgen de las Maravillas, Padre Moreno, Nicola Fumo.

Abstract

The history of the Virgin of the Maravillas is defined by myth and by accounts of “miracles” surrounding its commission, transport, and arrival in Cehegín. This circumstance is explained by the fact that the principal historical source addressing this narrative is none other than the very instigator of its acquisition, Father Moreno. Consequently, both historical and artistic studies have been constructed with his account as their primary point of reference. As a result, the various works produced concur in affirming the authenticity of his writings

¹ joseamon.torrecilla@um.es - orcid.org/0000-0002-5390-4340

and, therefore, uphold a broadly consensual theory. Nevertheless, many of these investigations are now outdated or merely reiterate such perspectives without engaging with more recent research, which, in fact, casts doubt upon these assumptions. Accordingly, the present study seeks to re-examine earlier scholarship and compare it with more recent contributions—which appear to have been overlooked—so as to ensure their consideration and, in turn, to open new avenues of inquiry and hypotheses regarding both the selection of the piece and the identity of the artist responsible for its creation, whose authorship remains unresolved to this day.

Keywords: Virgen de las Maravillas, Father Moreno, Nicola Fumo.

1. Introducción

La historia de la Virgen de las Maravillas es, quizás, la historia de un mito. Una historia que se erigió entre los años 20' del s. XVIII cuando ocurrió, lo que es para muchos investigadores, el encuentro trascendental entre Padre Moreno (impulsor) y Don Pedro Pereti (comprador de la pieza). Es decir, cuando se encontraron los responsables de adquirir y traer esta pieza y cambiar el curso de la historia de Cehegín para siempre.

Una de las principales fuentes históricas sobre las que se sustenta su historia (y estudio) es la del propio ideador de comprar la pieza, Padre Moreno, que con su obra *“Rara y Maravillosa ave del Oriente, Maria Santissima de las Maravillas: que vino de Italia a España à enriquecer à los españoles de los thesoros de sus maravillas”* fueron sucediéndose las principales obras que hoy nutren el conocimiento en torno a su historia.

Uno de los principales misterios y, en consecuencia, problemas que trajo consigo su obra son: Por un lado, la serie de hazañas y milagros que parece ser que desempeñó la pieza escultórica a su llegada y que, por tanto, se debe averiguar qué de cierto hay en su escrito. Por otro, y que sigue persistiendo, la elección de comprar una escultura (*Virgen con el Niño en brazos*) que fuera de Nápoles y que, por no mencionar u ocultar su nombre, para asegurar que su procedencia fue de allí; ha provocado opiniones dispares sobre si esta obra pertenece o no al tradicionalmente atribuido Nicola Fumo (escultor napolitano que moriría semanas antes de la llegada de esta pieza a España).

Así pues, como veremos, debido a que el estudio en torno a la Virgen de las Maravillas se encuentra, en ciertos aspectos, estancado y se dan por sentado

teorías que, en muchos casos, se encuentran obsoletas (si comparamos éstas últimas con las más recientes); da lugar a que surjan nuevas hipótesis que pueden romper o cambiar lo que hasta ahora se daba por cierto y, por tanto, modificando la evolución de su historia y la del propio pueblo. Esta investigación pretende contribuir en abrir nuevos horizontes en post de encontrar nuevas posibilidades que expliquen o nos acerquen ante nuevas realidades en torno a su historia. Una historia que no se tiene que dar por sentada y, por supuesto, debe ser continuamente revisada y actualizada.

2. Estado de la cuestión

Antes de abordar este apartado, hemos de aclarar que, solamente se ha centrado este trabajo de investigación en la última patrona del municipio. Con ello nos referimos a que no se va a realizar un estudio en profundidad de las diferentes patronas y patrones² que han ido sucediéndose a lo largo de la historia de Cehegín. No obstante, se abre aquí un espacio para ampliar y enriquecer esta propuesta para futuras investigaciones.

Además, con este trabajo, de acuerdo con el título del tema, se pretende realizar un estudio aproximado acerca de sus aspectos históricos y estilísticos. Todo ello sin llegar a profundizar en la medida que esta representación se merece. Inmersión que, si fuera posible, se pretenderá realizar en futuras publicaciones.

Partiendo de esta premisa, debemos remontarnos al siglo XVIII para conocer la primera obra que narra y describe el origen y llegada a Cehegín de la *“Maria Santissima de las Maravillas”*³ escrito por Francisco

2 Hidalgo García, Francisco Jesús. “Sobre los orígenes del culto y fiestas de San Zenón”. En *Miscelánea Histórica de Cehegín*, editado por la concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 122-126. Cehegín: Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 2013; Hidalgo García, Francisco Jesús. “San Restituto, patrón de Cehegín”. En *Miscelánea Histórica de Cehegín*, editado por la concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 126-128. Cehegín: Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 2013; Hidalgo García, Francisco Jesús. “De las fiestas en Cehegín y el siglo de los tres patronos”. En *Miscelánea Histórica de Cehegín*, editado por la concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 210-212. Cehegín: Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 2013.

3 Moreno, Francisco. *Rara y Maravillosa ave del Oriente, Maria Santissima de las Maravillas: que vino de Italia a España à enriquecer à los españoles de los thesoros de sus maravillas*. Murcia: Joseph Fandos Ximeno, 1748. Esta obra cuenta con una recopilación actualizada, con comentarios de autores e investigadores contrastados (algunos citados en este trabajo) realizado en 2008: Fernández Moreno, Francisco. *Rara y Maravillosa ave del Oriente, Maria Santissima de las Maravillas*. Murcia: Amigos de Mursiya, 2008.

Moreno y publicado en 1748⁴. Para, a finales del S. XIX, encontrarnos con la segunda obra específica centrada en la Virgen de las Maravillas, cuya autoría corresponde al ceheginero Agustín Perea Sánchez⁵. Ambas obras han sido determinantes y referentes para las futuras investigaciones que se han ido sucediendo entre los siglos XX y XXI; recopilados todos ellos, salvo error, a pie de página.

Sin embargo, de todas las aportaciones concernientes a la Virgen de las Maravillas que tenemos hasta ahora, por su carácter didáctico⁶; debemos destacar la laboriosa tarea realizada por el director del Archivo Municipal, Francisco Jesús Hidalgo García⁷. Máximo responsable en catalogar, clasificar y poner en valor las fuentes documentales que componen la historia de Cehegín⁸. No obstante, no debemos errar en considerar a éste como único investigador

trascendente, pues hay una variada y rica proliferación de artículos y obras, realizados por otros historiadores, cronistas y, en definitiva, cualquier investigador independiente⁹; que le han servido de referencia para la elaboración de su obra magna: *Miscelánea histórica de Cehegín*¹⁰ y su reciente trabajo en torno a la historia de la Virgen las Maravillas¹¹, este último esencial para realización de esta investigación.

También, es de imprescindible consulta la revista anual de *Alquipir: Historia y Patrimonio*, editado por el Ayuntamiento de Cehegín¹². Cuenta, hasta el momento, con 19 números de los que no son pocos los artículos que tienen a la Virgen de las Maravillas como objeto principal de estudio o como elemento esencial de sus investigaciones¹³.

Sobre el escultor, Nicola Fumo, se han escrito muchas noticias que, citando a María del Carmen Sánchez¹⁴, resume Francisco Gómez Ortiz en su “*Guía Maravillense*”¹⁵. Sin embargo, como veremos, existen

4 Esta obra, como bien indica Joaquín, fue publicada tras su muerte. Martínez Rosa, Joaquín. “Rara y maravillosa ave oriental, historia desde 1725 hasta 1939 de la Virgen de las Maravillas, Patrona de Cehegín”, en *Alquipir*, no. 17 (2022): 27.

5 Perea Sánchez, Agustín. *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, Patrona de Cehegín*. Barcelona: [s.n.] (Tip. Católica), 1878.

6 Además de su producción científica cuenta con un blog (inoperativa actualmente) donde iba subiendo noticias y curiosidades a cerca de la historia y patrimonio del pueblo, para que todo paisano y paisana pueda disfrutar, aprendiendo, sobre el pasado de su localidad: <http://ceheginespaciocultural.blogspot.com/>. Además, realiza publicaciones diarias a través de la cuenta oficial del Archivo Municipal de Cehegín con la misma intencionalidad: <https://es-la.facebook.com/archivomunicipalcehegin/>.

7 Numerosas son las aportaciones desde el punto de vista científico y personal (a través de su blog) sobre la Virgen de las Maravillas: Hidalgo García, Francisco Jesús. “De la Virgen de las Maravillas”. En *Miscelánea Histórica de Cehegín*, editado por la concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 186-188. Cehegín: Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 2013; Hidalgo García, Francisco Jesús. “Dos documentos sobre la fiesta de la Virgen de las Maravillas, de Cehegín, en el 1751”. En *Miscelánea Histórica de Cehegín*, editado por la concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 188-189. Cehegín: Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 2013; Hidalgo García, Francisco Jesús. “De la Virgen de las Maravillas y el libro del Padre Moreno”. En *Miscelánea Histórica de Cehegín*, editado por la concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 189-190. Cehegín: Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 2013; Hidalgo García, Francisco Jesús. *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*. Cehegín: Hermandad de la Virgen de las Maravillas, 2021.

8 Opinión de Abraham Ruiz, uno de los principales cronistas del pueblo que no dudó de afirmar que: *Francisco Jesús Hidalgo (...) “ha puesto patas arriba” nuestro riquísimo patrimonio histórico (...) y debidamente clasificando*. Hidalgo García, Francisco Jesús. “*Miscelánea Histórica de Cehegín*”. (Cehegín: Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 2013), 458. De hecho, en dicha obra aparece, si se me permite el calificativo, una grandiosa recopilación de fuentes documentales ordenados cronológicamente; además, de contar con un excelente apartado bibliográfico de la historia local,

que es de obligada consulta previo a la realización de cualquier investigación de Cehegín.

9 Nieto, Agustín. *Historia de una imagen incomparable: la Virgen de las Maravillas y Cehegín*. Vilar Ramírez, Juan. “Implantación y arraigo del culto de Ntra. Sra. De las Maravillas”. En *Cehegín, Señorío de los Borbón-Parma*, editado por Universidad de Murcia, 229-233. Murcia: Universidad de Murcia, 1985; Gómez Ortín, Francisco Javier. *Guía Maravillense*. Murcia: Espigas y azucenas, 1982; Ruiz Jiménez, Abraham. *Cehegineros en el siglo XIX* (Murcia: Alfonso X el Sabio, 1988), 27-29; Gómez Ortín, Francisco Javier. *Guía Maravillense*. Murcia: Espigas y azucenas, 2008; Ruiz Jiménez, Abraham. *Crónicas por la Virgen Maravillosa*. Murcia: Hermandad de las Maravillas, 2014.

10 Hidalgo García, Francisco Jesús. *Miscelánea histórica de Cehegín*. Cehegín: Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 2013.

11 Hidalgo García, Francisco Jesús. *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*. Cehegín: Hermandad de la Virgen de las Maravillas, 2021.

12 <https://www.alquipir.es/>

13 Melgares Guerrero, José Antonio. “Las fiestas patronales de Cehegín a finales del s. XIX (septiembre de 1982)”. *Alquipir*, no. 2 (1992): 11-15; Vilar Ramírez, Juan. “Cehegín en 1725”. *Alquipir*, no. 10 (2000): 22-28; González Blanco, Antonino. “Coronación canónica de la Virgen de las Maravillas”. *Alquipir*, no. 10 (2005-2006): 47-51; Martínez Rosa, Joaquín. “Rara y maravillosa ave oriental, historia desde 1725 hasta 1939 de la Virgen de las Maravillas, Patrona de Cehegín”. *Alquipir*, no. 17 (2022): 25-36.

14 María del Carmen, Sánchez-Rojas Fenoll. “Arte del Convento de San Esteban de Cehegín: Patrimonio escultórico”. En *Restauración de la Orden franciscana en España. La provincia franciscana de Cartagena (1836-1878). El Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000)*, Dir. Pedro Riquelme Oliva (Murcia: Instituto teológico de Murcia, 2000), 570.

15 Gómez Ortín, Francisco Javier. *Guía Maravillense*. Murcia: Espigas y azucenas, 1982. No obstante, cuenta con una versión actualizada [aunque, adelanto, que de forma muy escasa] y citando su obra “notablemente ampliada”: Gómez Ortín, Francisco Javier.

otras investigaciones que apoyan¹⁶ o descartan su autoría¹⁷ en la actualidad.

Desde el punto de vista histórico-artístico¹⁸ y, en especial, para su estudio iconográfico; se tiene que destacar la obra dirigida por Pedro Riquelme Oliva: *Restauración de la Orden franciscana en España. (...) Historia y Arte*¹⁹. Es una obra que aborda la historia del Convento de San Esteban²⁰, centro religioso de la orden

franciscana responsable de la compra, traída y difusión de esta obra escultórica. Además, como dijimos, de contar con un análisis riguroso y concienzudo sobre su estudio estilístico²¹, y de igual modo ocurre con el retablo que engalana a la dicha pieza²².

En cuanto a su devoción, ritos y festejos en su honor; constituyen otra de las temáticas indagadas por historiadores e historiadoras locales y regionales²³. No obstante, tras el estudio preliminar de algunos de estos

Guía Maravillense. Murcia: Espigas y azucenas, 2008. Aunque, como recoge éste, no fue este el único autor que atribuiría la pieza o no a este escultor. No vamos a mencionar a estos investigadores, ya que trataremos un apartado específico sobre esta problemática. No obstante, para ir entrando en materia, veremos que su obra, al menos, con respecto a las investigaciones y consultas concernientes al escultor se encuentra muy desactualizada.

16 Vilar Ramírez, Juan. "Cehegín en 1725", en *Alquipir* no. 10 (2000), 22-28; Montoya, Ángel. "Nuestra Señora de las Maravillas. Cehegín" en *Devociones Marianas de la Región de Murcia*, 32-33, La Unión: Asociación Belenista Cartagena-La Unión, 2001; Cataldo, Jesús. "La huella italiana en las manifestaciones inmaculistas de Francisco Salzillo", en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005* Vol. 2, coord., por Francisco Javier Campos y Fernández Sevilla, (Madrid: Ediciones Escorialenses, 2005), 1659; Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. "La escultura barroca murciana anterior a Francisco Salzillo: secuencia de personalidades y cruce de estilos. Una herencia artística", en *Murgetana*, no. 123: 65-76. A parte de los artículos en revista o monografías también hay páginas web que se han basado en estos estudios para estar consonancia con Gómez Ortín. Por un lado, está el artículo de García Sánchez, Juan José. La Virgen de las Maravillas de Cehegín (Murcia). En la *hornacina*, <https://www.lahornacina.com/articulosmaravillas.htm> y la página web de la Hermandad de la Virgen de las Maravillas, "Breve historia de la Virgen". En *Virgen de las Maravillas: Historia* <https://www.virgendelasmaravillas.es/la-virgen-de-las-maravillas/>

17 Serra Gómez, Arturo. "Nueva obra de Nicola Fumo encontrada en España", en *Estudios de escultura en Europa* coord., por Alejandro Cañestro Donoso, (Alicante: Diputación Provincial de Alicante y Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2017), 632.

18 Además de la obra que citamos en el cuerpo del texto, hay otras obras merecedoras de tenerse en cuenta para la elaboración de esta investigación como son: González Blanco, Antonino (coord.). *Patrimonio Histórico-Artístico del Noroeste Murciano. (Materiales para una guía turística)*. Murcia: Instituto de la Región de Murcia, 1994.

19 Riquelme Oliva, Pedro. *Restauración de la Orden franciscana en España. La Provincia franciscana de Cartagena (1836-1878). El Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000)*. Murcia: Instituto Teológico de Murcia, 2000.

20 No obstante, no es la única obra que haya tratado sobre el origen y formación de la orden franciscana y el Convento de San Esteban de Cehegín. A continuación, algunas sugerencias importantes: Alemán Ruiz, Francisco. "los franciscanos". En *El libro de Cehegín*, editado por Ayuntamiento de Cehegín, 116-117. Cehegín: Ayuntamiento de Cehegín, 1974; Vilar Ramírez, Juan. "Los franciscanos en un distrito rural". En *Cehegín, Señorío de los Borbón-Parma*, editado por Universidad de Murcia, 217-233. Murcia: Universidad de Murcia, 1985; Riquelme Oliva, Pedro. Iglesia y liberalismo. "los franciscanos en el Reino de Murcia. Murcia: Instituto Teológico de Murcia, 1993; Ortega Carmona, Alfonso. La vida de un hombre en la Ciencia y la Iglesia, en *Alquipir*, no. 7

(1997): 5-7; Gómez Ortín, Francisco Javier. "Presencia franciscana en Cehegín (1878-1998)", en *Alquipir*, no. 13 (2007): 147-174. Es importante aclarar que todas ellas, aunque principalmente las obras de Pedro Riquelme y Juan Bautista Vilar han utilizado como fuente principal la obra de Ortega, Pablo *Chronica de la Santa Provincia de Cartagena de la Regular Observancia de N. S. P. S. Francisco*, I, de 1740 y que yo también he consultado gracias a la versión digitalizada que posee la Biblioteca Digital de Murcia: <https://www.murcia.es/jspui/handle/10645/1148>

21 María del Carmen, Sánchez-Rojas Fenoll. "Arte del Convento de San Esteban de Cehegín: Patrimonio escultórico". En *Restauración de la Orden franciscana en España. La provincia franciscana de Cartagena (1836-1878). El Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000)*, dirigido por Pedro Riquelme Oliva, 551-578. Murcia: Instituto teológico de Murcia.

22 María del Carmen, Sánchez-Rojas Fenoll. "Arte del Convento de San Esteban de Cehegín:". En *Restauración de la Orden franciscana en España. La provincia franciscana de Cartagena (1836-1878). El Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000)*, dirigido por Pedro Riquelme Oliva, 579-614. Murcia: Instituto teológico de Murcia 2000.

23 Gómez Ortín, Francisco Javier. "Patronazgo y fiestas de la Virgen de las Maravillas". En *Guía Maravillense*, 64-67, Murcia: Espigas y Azucenas, 1982; Alemán Ruiz, Francisco. "Fiesta-feria". En *El libro de Cehegín*, editado por Ayuntamiento de Cehegín, 116-117; Melgares Guerrero, José Antonio. "Las fiestas patronales de Cehegín a finales del s. XIX (septiembre de 1892)". *Alquipir*, no. 2 (1992): 11-15; Montoya, Ángel. "Nuestra Señora de las Maravillas. Cehegín" en *Devociones Marianas de la Región de Murcia*, 32-33, La Unión: Asociación Belenista Cartagena-La Unión, 2001; Barceló Jiménez, Juan. "Notas taurinas relativas a Cehegín". *Alquipir*, no. 2 (2001): 158-170; Gómez Ortín, Francisco Javier. "Religiosas: Virgen María". En *Folclore del Noroeste Murciano. Cancionero. Tomo II*. 69-82. Murcia: Espigas y azucenas, 2003; Ruiz Jiménez, Abraham, "Las fiestas en 1868", en *Revista de las fiestas patronales de Cehegín*, (2005): 55-58; Muñoz Zielinski, Manuel. *Calendario festivo. Costumbres, usos y fiestas de la Región de Murcia: 1840-1930*, Murcia: ECO Patrimonio, 2004; De Paco "Cañales, Felipe. Los festejos taurinos en Cehegín en el siglo XX. *Alquipir*, no. 13 (2005-2006): 215-220; Gómez Ortín, Francisco Javier. "Patronazgo y fiestas de la Virgen de las Maravillas". En *Guía Maravillense*, 101-104; Murcia: Espigas y Azucenas, 2008; Gómez Ortín, Francisco Javier, "Fiesta del Patronazgo de la Virgen de las Maravillas (1928)". En *Guía Maravillense*, 64-67, Murcia: Espigas y Azucenas, 2008; Gómez Ortín, Francisco Javier, "Poemario maravillense". En *Guía Maravillense*, 191-214, Murcia: Espigas y Azucenas, 2008; Hidalgo García, Francisco Jesús. "De la Virgen de las Maravillas". En *Miscelánea Histórica de Cehegín*, editado por la concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 187-188. Cehegín: Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 2013; Hidalgo García, Francisco Jesús. "De las fiestas en Cehegín y el siglo de los tres patronos". En *Miscelánea Histórica de Cehegín*, editado por la concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín,

estudios, veo necesario complementar su tarea, a través del uso de fuentes documentales que testimonien sobre las afirmaciones que estas investigaciones han realizado acerca de cómo fueron o practicaron sus festejos. Así pues, se abre aquí otro espacio de investigación para abordar en futuras publicaciones quedando, así, un estudio más completo en torno a las distintas variables que conforman o han surgido sobre la Virgen de las Maravillas.

No obstante, a modo de inciso, he rastreado y encontrado diversas fuentes que tratan sobre la festividad en honor a ésta, tanto en los fondos digitalizados del Archivo Municipal²⁴ como en la Biblioteca Digital de Murcia²⁵. Aunque, su mayoría, tratan de noticias del s XIX y que, como se alejan de la cronología acotada para este estudio, he decidido posponer este apartado, como dije, para una futura monografía que estoy pensando en realizar.

Al margen de ello, tampoco podemos comenzar este trabajo de investigación sin comprender cómo fue la sociedad para la que fue concebida esta magnánima escultura. Por ello, es imperioso elaborar esta aproximación, ateniendo la historia general de pueblo y, por supuesto, haciéndolo a través de consultar tanto los libros y artículos de producción local²⁶; así como

los estudios de todos los investigadores e investigadoras que hayan tratado sobre la evolución de Cehegín en todas sus dimensiones²⁷.

3. Objetivos

Partiendo de la base de que existe una gran cantidad de fuentes bibliográficas en torno a la Virgen de las Maravillas, he podido comprobar que su investigación apenas ha evolucionado, incluso, se ha visto estancado; ya que, en algunos casos, se han dado por sentadas muchas teorías con estudios obsoletos y que, si comparamos éstas con las nuevas investigaciones que van surgiendo, han hecho que se pongan en entredicho su validez como prueba histórica. Así, partiendo de esta premisa he marcado los objetivos de este trabajo de investigación que he pretendido, de manera o menos acertada, conseguir con este estudio:

1) Comprender y analizar los aspectos históricos por los que se ha sustentado la mitología en torno a la Virgen de las Maravillas, desde sus orígenes con la introducción de los franciscanos en Cehegín en la segunda mitad del s. XVII hasta su asentamiento en Cehegín. Para ello, se ha ido estableciendo toda la narrativa histórica, analizando y comparando los estudios antiguos con los recientes y, por supuesto, comprobando en qué medida coinciden o no sus interpretaciones con las fuentes históricas consultadas. En todo este proceso veremos como unos estudios rebaten a otros; también como algunas investigaciones son mera repeticiones de las fuentes, quizás, por aspectos más devocionales que por propia investigación. Y, por supuesto, estableciendo cuestiones que hasta ahora no se habían planteado, tal vez, por el empecinamiento a conceder a las fuentes históricas todo el peso que concierne a la elección de la escultura, así como al encargo, compra y traída de la pieza.

2) Establecer y analizar los aspectos estilísticos de la obra, tanto su apartado artístico como sobre el escultor que, como veremos, existen muchas investigaciones que se encuentran obsoletas y que las nuevas investigaciones abren nuevos planteamientos en torno a la autoría de la obra, así como el tratamiento con el que se confeccionó el mismo. Estudios ignorados (como veremos), quizás, porque supondría el fin de la base por las que se sustenta el mito de la Virgen de

210-212. Cehegín: Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 2013.

24 https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/index.vm?view=todo&lang=es

25 <https://www.murcia.es/jspui/handle/10645/1148>

26 Antes de consultar la bibliografía vinculada a la historia general de la ciudad de Cehegín, es necesario saber que se han prescindido de todas aquellas referencias que tengan como objeto de investigación momentos, acontecimientos y/o curiosidades anteriores a la fecha de llegada de la Virgen. No obstante, si quiere conocer, puede hacer uso del apartado bibliográfico realizado por Francisco Jesús en su obra ya citada, *Miscelánea histórica de Cehegín*. Dicho ello, aquí aparecen algunas de las aportaciones más valoradas para la comprensión de la sociedad ceheginera a partir de 1725: Ferrer, Gregorio. *Apuntes para la historia de Cehegín*, 1824; Baquero Almansa, Andrés. *Cartagena, Cehegín, Murcia y Mula. Manuscritos referentes á estas poblaciones*. Madrid: Librería de Murillo, 1881; Ruiz Jiménez, Abraham. *Cehegineros en el siglo XIX*. Murcia: Alfonso X el Sabio, 1988; Alcázar Pastor, José María. *Vademecum sobre Cehegín*. Cehegín: Ayuntamiento de Cehegín, 1989; De Maya Ruiz, Diego. "Cehegín: ciudad aldea, villa y ciudad". *Alquipir*, no. 2 (1993): 64-68; De Maya Ruiz, Diego. "La venta de bienes de las cofradías en Cehegín como precedentes de las desamortizaciones religiosas del siglo XIX". *Alquipir*, no. 5 (1995): 109-108; Montes Bernárdez, Ricardo. "El bandolerismo en la comarca del noroeste murciano en el s. XIX". *Alquipir*, no. 5 (1995): 7-13. Ortega Bustamante, Francisco. *Cehegín la otra historia*. Calasparra: 1000 ejemplares, 1994. Noguerol García, Martín. *Alquipir*, no. 15 (2014): 52-62; Cebrián Abellán, Aurelio. "El Noroeste de Murcia: Territorio, población y economía a mediados del siglo XVIII". *Alquipir*, no. 17 (2022): 1-16.

27 Molina Molina, Ángel Luis. "Evolución Urbana de Cehegín de la Edad Media hasta 1885". En *Estudios históricos y geográficos para la recuperación de los cascos históricos del Noroeste de la Región de Murcia*, elaborado por Grupo de Historia y Geografía del Urbanismo, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002. 123-142.

las Maravillas a pesar de ir en contra de la búsqueda veraz sobre la que se desarrollaría su historia y, por supuesto (por su trascendencia), la historia tradicional de Cehegín.

A partir de estos dos primeros objetivos que son dependientes, que no excluyentes, se ha pretendido conseguir un estudio revisado y actualizado acerca de los aspectos histórico-estilísticos de esta pieza y que, por supuesto, sirva como ejemplo para futuras investigaciones de un tema que ni mucho menos ha finalizado.

4. Desarrollo de la investigación

4.1. Aspectos históricos

4.1.1. Los franciscanos y el Convento de San Esteban

En 1566, el rey Felipe II concede licencia para fundar varios conventos religiosos de San Francisco²⁸. Cehegín, junto a Caravaca y Moratalla, se planteó la necesidad de edificar conventos con el fin de reactivar un distrito mal asistido pastoralmente²⁹. Por ello, en un contexto en el que se expandían sin parar las fundaciones; la orden franciscana fue los más rápida en adjudicarse nuevos y numerosos espacios bien por iniciativa propia, por parte de los propios habitantes o, como el caso ceheginero, por petición de los concejos³⁰.

28 Francisco Alemán Sainz, *El libro de Cehegín* (Murcia: Publicaciones ayuntamiento de Cehegín, 1974), 115.

29 Juan Bautista Vilar Ramírez, *Cehegín, señorío santiaguista de los Borbón-Parma (1741-1856)*, (Murcia: Universidad de Murcia, 1985), 217.

30 Jesús Rivas Carmona, "Arquitectura y etapas constructivas del convento e iglesia". En *Restauración de la Orden franciscana en España. La Provincia franciscana de Cartagena (1836-1878). Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000). Historia y Arte*, ed. Por Pedro Riquelme Oliva (Murcia: Instituto Teológico de Murcia, 2000), 459. No obstante, según Vilar, la orden ya se encontraba bien asentada en la Región de Murcia. Para apoyar su postura afirma que la Custodia franciscana de Murcia, dentro de la provincia de Castilla, es mencionada por primera vez en 1260 con ocasión del capítulo general celebrado en Narbona. Siendo ya en 1520, con la aprobación de una bula papal (León X) era necesario crear una nueva provincia (que se encontraba dentro de la provincia de Castilla), denominada *Carthaginensis*. Vilar, *Cehegín, señorío santiaguista de los Borbón-Parma (1741-1856)*, 217. Además, según recoge Pérez Crespo y Pedro Riquelme, no solamente fue por la petición del Concejo, como siempre se ha sostenido, sino que también fue requerido por toda la villa y por la Orden de Santiago, cuya jurisdicción estaba casi todo el Noroeste Murciano. Antonio Pérez Crespo y Pedro Riquelme Oliva, "El Cambio de los Tiempos: El protagonismo franciscano en Cehegín". En *Rara y maravillosa ave del Oriente, María Santísima de las Maravillas* escrito por Francisco Fernández Moreno (Murcia: Amigos de Mursiya, 2008), 25-26.

Se iba a convertir en el único centro de su género de la antigua villa de Cehegín³¹.

Los franciscanos se instalaron junto a la ermita San Esteban del s. XV, que hasta ahora había pertenecido y estaba siendo administrada por el Concejo³². Ésta conservaría el nombre, pues fue una de las prerrogativas que le pidió el Concejo para su cesión³³. A pesar de unos primeros momentos de inestabilidad³⁴, gracias a las donaciones³⁵ se convirtieron en un gran centro

31 Aunque, según Juan Bautista Vilar, no sin antes dar solución a ciertas dificultades que debieron ser tratados con el Ayuntamiento que, aunque no resultó difícil llegar a un acuerdo, fue necesario para poder llevar a cabo el nuevo establecimiento. Vilar, *Cehegín, señorío santiaguista de los Borbón-Parma (1741-1856)*, 218. No obstante, no hace referencia alguna de cuáles o en qué consistieron esas las dificultades. Tal vez, esa afirmación, quizás, se deba, simplemente, porque copia literalmente lo escrito [se ruega no considerar esto como un descredito a su obra] por Pablo Manuel Ortega en su *Chronica de la Santa Provincia de Cartagena de la Regular Observancia de N. S. P. S. Francisco*, I, de 1740. O bien pretende así resumir el proceso de designación de Heredia como comisionado de la fundación franciscana, que comprendió entre el 31 de julio de 1566 hasta el 2 de agosto de 1566. En cambio, el ya citado Jesús Rivas, hace alusión al mismo intervalo de tiempo (31 de julio de 1566 y 2 de agosto de 1566) que fue necesario para que Heredia "fue destinado, para que tomase, por los Religiosos, la posesión" (tomando como fuente también a P. M Ortega) Rivas, "Arquitectura y etapas constructivas del convento e iglesia", 459. En toda su explicación no hace mención alguna a que hubiera existido algunas dificultades o condicionantes en el proceso. Lo que está claro es que ambos utilizaron la *Chronica* para su investigación, ya que ambos terminan citando de forma textual que la posesión "se executo con mucha solemnidad, y alegría de todos" Ibidem p. 218 y 459, respectivamente. También es necesario resaltar, para no dar la impresión de que se está criticando la magnífica obra de Juan Bautista Vilar; que el capítulo de Jesús Rivas trata sobre la construcción del Convento de San Esteban etapa por etapa, es decir, se centra en el estudio de su arquitectura y no de su historia. Por tanto, es permisible que éste, en caso de que en la *Chronica* hubiera referencias a cerca de esos contratiempos, lo omite también ya que no es su objeto de investigación. Incluso, este mismo autor recomienda, como es mi caso, utilizar la obra de Juan Bautista Vilar para conocer el origen y la formación de la orden franciscana en Cehegín.

32 Hidalgo, *Miscelánea histórica de Cehegín* (Cehegín, Ayuntamiento de Cehegín, 2013): 105.

33 Nieto, Agustín. *Historia de una imagen de incomparable: la Virgen de las Maravillas y Cehegín* extraído de Rivas, "Arquitectura y etapas constructivas del convento e iglesia", 459.

34 Esto se debía a la escasez de recursos que, según Juan Bautista Vilar, llegaron a plantearse abandonar la fundación. Vilar, *Cehegín, señorío santiaguista de los Borbón-Parma (1741-1856)*, 219.

35 Sobre las donaciones y siguiendo con la cita anterior, Jesús Vilar sostiene que fueron en un principio muy insuficientes y que no fueron hasta finales del s. XVI cuando comenzaron a recibir sustantivos legados. Además, esas donaciones tenían como objetivo adecuar la vieja ermita para crear la iglesia del convento. Esto se debía a que, según la vincula a la adecuación de la ermita de San Esteban como iglesia conventual. De hecho, por ello, afirmó que ante la falta de "limosnas de los fieles" hizo que se replanteasen continuar allí debido a "los inconvenientes de su nada feliz

espiritual de Cehegín. Su instalación, al principio, tuvo que ser algo incomoda, según Juan Vilar. Para éste, según su interpretación de la crónica ya citada anteriormente, tuvo que tratarse de un modesto edificio edificado a la sombra de la ermita y que disponía de un pequeño huerto que sirvió para el sustento de los religiosos³⁶. Sin embargo, a pesar de que este afirma que los franciscanos se instalaron también en Moratalla y Caravaca, no hace mención alguna de que esa práctica [aunque tampoco era necesario para su objeto de estudio], la de reutilizar viejas ermitas para la instalación de nuevas fundaciones. Pues, según Jesús Rivas, es incluso hasta beneficioso disponer de un edificio desde un primer momento y que, poco a poco, se irán convirtiendo en esos centros más monumentales o de mejor categoría³⁷. No obstante, ¿Por qué el Concejo eligió esta ermita [San Esteban] y no otras que disponía la villa? Ante de comenzar con las especulaciones; debemos de tener en cuenta dos aspectos. Por un lado, por la posición del convento, que gracias a la crónica de Ortega sabemos que se encontraba alejada de la villa: “*El sitio determinado, para esta fundacion , fue vna Hermita del Prot oMartyr, San Estevan, distante del Pueblo , como vnos 400. pas-sos , entre el Oriente, y Mediodía; y aviendo sitio sobrado*”³⁸.

Por el otro, siguiendo a Francisco J. Hidalgo, es importante aclarar que en el siglo XVI solamente cuatro, hasta ese momento, eran de propiedad concejil (San Esteban, San Agustín, San Sebastián y la Virgen

de la Peña)³⁹. Por tanto, solo podía ser una de estas cuatro. La ermita de la Concepción, por ejemplo, era propiedad de la Hermandad y del Hospital de la Caridad⁴⁰. Ahora bien, de esas cuatro cabe especular varias hipótesis que, quizás, estén erradas. Por lo que aclaro que es una mera conclusión a partir de lo leído e interpretado de la bibliografía consultada. La Ermita de San Sebastián, quizás, fue descartada porque debido a la proximidad que esta tenía con respecto al distrito perteneciente a la Iglesia de María de la Magdalena, que ya comenzaba a disputarse con la ermita de la Concepción ser el área de preponderancia económico-religiosa; los ediles no querían crear otro foco de importancia, que ya estaba destinado como espacio para albergar a las clases populares⁴¹.

De hecho, esta evitación de querer aumentar la esfera de influencia de otros enclaves religiosos -entiéndase como las comunidades que crecen y prosperan en torno a una ermita y/o ermita- dentro del villa, ya lo planteó Vilar, precisamente sobre el crecimiento de San Esteban. Pues, según éste, la necesidad de mejoras para su comunidad (menciona que en agosto de 1617 solicitaron una enfermería) se vio impedidas por los ediles, ya que veían con esas rogativas como una argucia de los frailes para meter el convento (se encontraba bastante alejado del núcleo poblacional) dentro de los términos de la villa. Además, sostiene que hubo intentos frustrados de trasladarse a las ermitas de la Concepción o la del Santo Cristo entre finales del s. XVII y comienzos del s XVIII, hará que, junto al papel don Alonso José Carreño Muñoz, se vayan aprobando poco a poco las dotaciones que estos pedían para convento y fieles⁴². Rivalidad en la preponderancia que, según Hidalgo, se daría en el s. XVIII Hidalgo, *Miscelánea histórica de Cehegín*, 106. No obstante, es importante aquí aclarar que se equivoca en parte de estas afirmaciones, puesto que los franciscanos sí que llegaron a trasladarse a la ermita del Santo Cristo el 4 de abril de 1712 y con previa aprobación del Concejo, Justicia y Regimiento de Cehegín, pero regresarían a la Ermita de San Esteban porque era demasiado pequeña: *En 1712, el P. Fr. Juan Bautista Sabatier, Guardian del Convento de Padres Misioneros Apostólicos de San Estéban,*

emplazamiento”. Para se apoya en que a finales del siglo XVI (cuando se avanza en la construcción de la iglesia), era un “lugar solitario, áspero e improductivo”, Eso haría que en 1617 pidieran la creación de una enfermería para satisfacer sus necesidades sanitarias. Vilar, *Cehegín, señorío santiagouista de los Borbón- Parma (1741-1856)*, 219-220. En cambio, Jesús Rivas, si bien coincide en que el edificio “se levantó muy pobre y estrecho” (usando ambos autores la comentada crónica de Pablo Manuel Ortega); éste afirma que antes de finalizar el siglo XVI la comunidad se hallaba perfectamente asentada y arraigada. No hace mención alguna a ese malestar que afirma Vilar, además, añadiendo que el convento fue terminado en 1572. Rivas, “Arquitectura y etapas constructivas del convento e iglesia”, 460. Fecha esta última que, quizás, desconocía Vilar (siempre y cuando la crónica de Ortega fuera bien interpretada por Rivas). Independientemente de ello, ambos coinciden en que fue a partir de finales del S XVI, sobre todo, gracias a las donaciones de la familia Fernández Peñalver, cuando se avanza en la renovación de la Iglesia. Hecho determinante, pues la ermita tenía un tamaño muy escaso para poder satisfacer a los cada vez más numerosos devotos en la villa. Vilar, *Cehegín, señorío santiagouista de los Borbón- Parma (1741-1856)*, 219.

36 Vilar, *Cehegín, señorío santiagouista de los Borbón- Parma (1741-1856)*, 218-219.

37 Rivas, “Arquitectura y etapas constructivas del convento e iglesia”, 459.

38 Pablo Manuel Ortega, *Chronica de la Santa Provincia de Cartagena de la Regular Observancia de N. S. P. S. Francisco*, I, de 1740, 283.

39 Hidalgo, *Miscelánea histórica de Cehegín*, 167-168.

40 Abraham Ruiz Jiménez y Alcázar de Iranzo, “en torno a la identidad de Cehegín”, *Alquipir*, no.11(2014), 17.

41 Ángel Luis, Molina Molina. “Evolución urbana de Cehegín: De la Edad Media a 1850”, en *Estudios históricos y geográficos para la recuperación de los cascos históricos del Noroeste de la Región de Murcia*, elaborado por Grupo de Historia y Geografía del Urbanismo, (Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002): 132.

42 Vilar, *Cehegín, señorío santiagouista de los Borbón- Parma (1741-1856)*, 220.

solicitó del Obispo de Cartagena D. Luis de Belluga y Moneada, que en aquel tiempo tenía jurisdicción en esta villa, que le concediera la traslación de la Comunidad á la Ermita del Santo Cristo del Milagro, situada dentro de la población, puesto que ya había obtenido licencia del reverendo Padre General, y del Consejo, Justicia y Regimiento de Cehegín, fundándose en que por estar extramuros de esta población el referido convento, estaba muy extraviado para acudir con presteza á la administración del pasto espiritual y socorro de los fieles. Con fecha 31 de Marzo de dicho año, proveyó el Obispo en un despacho accediendo á la traslación, y el día 4 de Abril, el notario D. Juan López Guillen pasó á notificar el mencionado despacho al cura ecónomo D. José Martínez Perez, y hallándose éste ausente, lo hizo con asistencia del Síndico del convento, D. Luis Alvarez Fajardo, al teniente D. Alonso Martínez Gil, por el cual fué aceptado. Se les dió posesión á los frailes en el mismo día, hallándose presentes por parte de la Comunidad, (...) Dadas las malas condiciones del local, fué muy corta la estancia de los religiosos en él, pues la estrechez con que vivían en aquel pequeño edificio les obligó al poco tiempo á volverse á su antigua Ermita de San Estéban”⁴³.

Lo que sí que parece ser cierto o, al menos Perea no lo menciona es que, si hubo intentos de trasladarse a la ermita de la Concepción, no tuvieron que ser efectivos. Las mejoras que tuvieron fueron gracias al citado por Vilar, Alonso Carreño Muñoz que, junto a su mujer, otorgaron escritura de donación en el año 1649 de una casa con bodega y huerto, para que sirviera de bospicio á los frailes cuando vinieran al pueblo, cuyos bienes poseyeron por espacio de muchos años. Perea, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 63. Ayuda que, tal vez, se hubieran ahorrado si es que su posible solicitud de traslado a la ermita de la Concepción hubiera sido efectiva, ya que además de poseer servicios básicos que según Vilar estaban solicitando, como el hospital; al encontrarse esta ermita dentro del núcleo poblacional, seguramente sus donaciones se verían aumentados.

Por tanto, si hubo ciertas limitaciones o trabas entre los s. XVII y XVIII ¿no debió plantearse esa posibilidad también cuando llegaron los franciscanos? La posibilidad existe, aunque no es la única explicación posible. También cabe la opción de que esta ermita fuese elegida y no de otra; ya que esta iglesia [ermita], a pesar de su sencillez tenía cierta dignidad y había sido puesta a punto, incluso, antes de que se planteara la llegada de los frailes. Rivas, “Arquitectura y etapas constructivas del convento e iglesia”, 459. Es decir, que era una oportunidad de partir con un edificio con ciertas condiciones para llevar a cabo el culto. No obstante,

como veremos, tuvieron que realizar reformas desde el principio para un adecuado acondicionamiento. Por ello, es comprensible que la Virgen de la Peña, que, aun estando también alejada del núcleo de la villa, fuese descartadas. Para ello me remito a la investigación de Francisco J. Hidalgo que afirma que a comienzos del s. XVI se encontraba muy deteriorada; siendo incluso utilizada como cerramiento para bueyes por la noche por parte de sus paisanos. Tal era su deterioro que llegaron a poner multas para actos como el citado con la finalidad de reinvertirlo en su reparación y que, aun así, fueron insuficientes de acuerdo con la Real Orden de Carlos V expedida al concejo de Cehegín⁴⁴.

Por lo que, quizás, fue de mutuo acuerdo la entrega de la ermita de San Esteban y no la de la Virgen de la Peña, ya que por su deterioro y, además, por su cada vez menor población no fuera del interés de los franciscanos; que sí que pudo ser ofertada, tal vez, ofertada por el Concejo para librarse de una ermita de continuos gastos. Por último, la ermita de San Agustín, quizás porque era morada de un ermitaño querido por sus fieles, también se decidiera respetar su estancia a un patrón del que fue, según Hidalgo, muy devotos sus paisanos⁴⁵. Además, por supuesto, no podemos olvidar que por su lejanía aun mayor de la villa con respecto a San Esteban no sería del agrado de la orden.

En cualquier caso, como dijimos, en muy poco tiempo se fue convirtiendo en una referencia espiritual de primer orden para Cehegín⁴⁶. Especialmente, cuando el padre Francisco Moreno decidió en 1720⁴⁷ que era necesario buscar una imagen que encumbrara al convento. Cambio determinante⁴⁸ no solamente

44 Hidalgo, *Miscelánea histórica de Cehegín*, 102-104.

45 Hidalgo, *Miscelánea histórica de Cehegín*, 168-172.

46 Hidalgo, *Miscelánea histórica de Cehegín*, 106. Postura que también Vilar y Rivas sostienen. De hecho, como ya vimos en citas anteriores, entre los siglos XVI-XVIII hubo roces entre las parroquias de la Iglesia de la María Magdalena y el convento franciscano, pues la primera veía como sus donaciones y rentas iban a parar a la orden franciscana. Hidalgo, *Miscelánea histórica de Cehegín*, 106. De hecho, quizás, a parte de la llegada de la Virgen, que es evidente que supuso un aumento de sus ingresos, a través de las limosnas devocionales (que veremos que se dieron, incluso antes de su llegada; también tuvo que ser un paso trascendente la construcción de un arrabal en dirección sur en torno al convento franciscano de san Esteban. Bautista Vilar, Juan. “Cehegín en 1725”, en *Alquipir* no. 10 (2000), 24.

47 Aunque no se sabe con exactitud cuando fue realmente la fecha en la que tomó la decisión, aunque de igual forma ocurre con la datación del encuentro entre los dos protagonistas de esta mítica historia, Padre Moreno y don Pedro Antonio Pereti (véase cita 50).

48 Esto no quiere decir que hubiera un periodo de estancamiento en su proceso de consolidación; pues tanto Rivas como Vilar coinciden que también para la historia de orden fue importante el paso en 1667 de la vida recoleta a la observancia; así como la

43 Perea, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 69-70.

por el convento sino, por supuesto, para la historia de Cehegín⁴⁹.

4.1.2. El padre Francisco Moreno y La Virgen de las Maravillas

Sobre el origen de la historia de la Virgen de las Maravillas de Cehegín, según Gómez Ortín, parte del encuentro transcendental⁵⁰ entre el Padre Francisco Moreno⁵¹ y su amigo cartagenero Pedro Antonio Pereti⁵²; momento en el que declaró Moreno el deseo

de poseer una imagen mariana⁵³ que cautivase las almas por su divinal belleza. Hecho que, en palabras de Gómez, “contagiado del mismo fervor” le ofreció su ayuda⁵⁴, haciéndose cargo de todos los costes⁵⁵.

Sobre la elección de la pieza italiana y no autóctona se debe, según Perea, a que era por el propio anhelo del Padre Moreno de que la pieza fuese esculpida en Italia, “la patria del arte”⁵⁶. A nivel iconográfico, el Padre Moreno tenía muy claro como quería que fuese la pieza; una *Virgen portando al niño Jesús en brazos*.⁵⁷

Por otro lado, le vino bien la conversación con Pedro Antonio Pereti, porque precisamente su hermano (Lorenzo Pereti) era un comerciante que viajaba mucho

creación en 1690 del Colegio-Seminario de Misioneros apostólicos. Rivas, “Arquitectura y etapas constructivas del convento e iglesia”, 463. Sin embargo, recordemos, no significa que equivaliera a prosperidad debido a que, para Vilar, hubo intentos de traslado a otros centros religiosos ante los impedimentos de proporcionar servicios con los que facilitar su vivencia. Hecho que no se daría hasta bien entrados el siglo XVIII. Vilar, *Cehegín, señorío santiaguista de los Borbón-Parma (1741-1856)*, 220-221.

49 Rivas, “Arquitectura y etapas constructivas del convento e iglesia”, 464.

50 Sobre la fecha de tal encuentro no hay una conformidad, pero se plantea que tuvo que ser entre 1720 y 1721 (como Gómez Ortín) e, incluso, fechas más tardías entre 1722-1723 (como Hidalgo). Esa definición de trascendencia viene determinada, en parte, por la conclusión que hizo Perea sobre el papel de estos dos personajes para la historia de la Virgen de las Maravillas que, según éste, no podría haber sido posible: *Fr. Francisco Moreno Pastor representa la fe, D. Pedro Antonio Pereti representa la caridad. El P. Moreno representa la idea, el señor Pereti los medios de realizarla. Toda idea, grande o pequeña, sublime o trivial, nada significa, si no hay quien quiera y pueda ponerla en ejecución. Sin los auxilios materiales, las ideas mas transcendentales quedan sepultadas en el olvido. Sin el apoyo del señor Pereti, el pensamiento del P. Moreno hubiera quedado oscurecido en el rincón de una celda.* Perea, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 435. De hecho, esta conclusión de Perea, como veremos, es clave para una de las tantas hipótesis que planteo para dar respuesta a las infinitas cuestiones que rodean esta mística obra (Concretamente en la cita 43).

51 Sobre el Padre Francisco Moreno tenemos la obra de Perea que, bien resume Joaquín Martínez, nació en 1681 en una pequeña aldea llamada la Granja e inmediata a la villa de Iniesta (Cuenca). A pronta edad el futuro franciscano se quedó huérfano, llegando por causas desconocidas al Convento de San Esteban de Cehegín, donde cogería los hábitos y acabaría convirtiéndose en guardián del convento²⁵. El 5 de diciembre de 1735 (a los 54 años), moriría el franciscano, publicándose post mortem, en 1748, un libro dedicado en exclusiva a la Virgen de las Maravillas, titulado: “Rara y Maravillosa Ave de Oriente, María Santísima de las Maravillas, que vino de Italia a España a enriquecer a los españoles con tesoros de sus maravillas”. Martínez Rosa, Joaquín. “Rara y maravillosa ave oriental, historia desde 1725 hasta 1939 de la Virgen de las Maravillas, Patrona de Cehegín”, en *Alquipir*, no. 17 (2022): 27.

52 Fue un acaudalado cartagenero, de origen genovés, que, como veremos, se pasó a la historia de Cehegín por ser el mecenas de la Virgen de las Maravillas. Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*, 21. Sobre el origen de su familia, según Joaquín Martínez, fueron sus padres, Marco Pereti y doña Ana María Pinseti, quienes decidieron trasladarse a Cartagena debido a la pujante economía que presentaba en torno al s. XVII gracias al comercio marítimo por el Mediterráneo. Martínez. “Rara y maravillosa ave oriental,

historia desde 1725 hasta 1939 de la Virgen de las Maravillas, Patrona de Cehegín”, 28.

53 La villa ya poseía una patrona, la Virgen de la Peña, pero que para Moreno “carece de mérito artístico” y, por tanto, *aquel pueblo, en donde se le tiene mucha devoción á la Virgen Santísima, no hay una imagen de la Madre del Salvador tan bella y tan hermosa que arrebatase los corazones de los fieles.* Agustín Perea Sánchez, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 1878: 96.

54 Francisco Javier, Gómez Ortín, *Guía Maravillense*, (Murcia, Espigas y azucenas, 2008): 15. Sobre la conversación seguramente allá utilizado la conversación extraída del libro de Agustín Perea donde, según éste, Francisco Moreno fue capaz de convencer a Pereti debido a que este también es *muy devoto de la Madre del Señor.* Perea, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 96-97.

55 Se encargaría de los costes de comprar la imagen y traerla (como veremos) desde Italia. Alemán. *El libro de Cehegín*, 1974: 106.

56 Por ello justifica la elección del padre Moreno, ya que, siguiendo a Perea, Italia es *nación codiciada generalmente por todos los artistas del mundo, las bellas artes han llegado á su mayor grado de brillantez y esplendor.* Para ello da ejemplos de artistas de todos los campos, desde poetas hasta pintores. Termina con la escultura [que debido al objeto de estudio de esta investigación voy a incluirlos], donde dice que Italia *posee á Lorenzo Ghiberti, Donatello, Benvenuto Cellini, y Angel Rossi, gigantescos genios del arte, que han asombrado al mundo con sus grandiosas y sublimes producciones.* Con razón, pues, *Fr. Francisco Moreno quería que la Virgen fuese italiana.* Perea, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 104-106.

57 Iconografía que, para Francisco Alemán, era la forma iconográfica más expresiva en cuanto devoción en esos momentos; y que solo, como vimos en la cita anterior, era posible gracias a los escultores de Italia. Alemán, *El libro de Cehegín*, 105. [Seguramente para esa afirmación se apoyaría en Perea, aunque no incluya fuentes].

a Italia⁵⁸. Tal y como le pidió el Padre Moreno⁵⁹, Pedro Antonio Pereti le encargó a Lorenzo que encontrase, expresamente, a un escultor napolitano⁶⁰ de gran fama. Según los estudios tradicionales debía ser Nicola Fumo⁶¹, para que hiciera una Virgen portando al niño Jesús en sus brazos⁶².

58 Como vimos anteriormente, y para no reiterarnos, solo confirmamos esa confianza plena que posee en su hermano para la realización de esta empresa, según Perea: *Tenía un hermano, el cual, en un buque de su propiedad, hacía frecuentes viajes á Italia, á donde llevaba productos españoles, y recorría sus principales puertos, para traerse géneros de aquella nación. Se decidió por hacerle á él el encargo, como persona de toda su confianza, y un día le llamó á su casa.* Perea, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 102. Tal y como recoge el Padre Moreno (facsíml 9 y 10) sabía que fue su hermano y no él quien trajo la pieza de Nápoles: “Como lo hizo, y cumplió, encomendandola desde luego á Nápoles, por medio de un hermano suyo, llamado don Lorenzo Pereti, que andaba en las cercanías de Nápoles en un navio que tenía suyo en el que frecuente iba, y venia de Cartagena á Nápoles”. Moreno, *Rara y Maravillosa ave del Oriente*, 83-84.

59 Promesa que el Padre Moreno tenía la absoluta certeza de que éste (Pedro Antonio Pereti) la iba a cumplir. Incluso, no dudó en afirmar que no sólo no iba a cumplir su deseo de que fuera una talla de Nápoles, sino que, además, se ofreció a traerla y colocarla en su Colegio [Convento de San Esteban] incluso en perjurio de su riqueza. Moreno, *Rara y Maravillosa Ave de Oriente*, 83. Esto nos permite ahondar más en la hipótesis de la importancia que tenía y tuvo Pedro Antonio Pereti para el Padre Moreno. A ello me refería en citas anteriores (cita 44), con que el Padre Moreno tuvo que realizar esa meticulosa preparación para convencer a éste de la compra de una escultura italiana. Recordemos, por motivos económicos (debido a su eminente fortuna comercial), por sus capacidades logísticas (su hermano Lorenzo Pereti) y, por supuesto, devocionales (pues, sin esto, es obvio que no lo haría sin ánimo de lucro, siempre y cuando fuera realmente así); que harían que no le resultase complicado traerla de la ciudad napolitana.

60 Pues, según él mismo cita [Padre Moreno] en su obra *Rara y maravillosa ave del Oriente...* (facsíml 9): “Pues señor don Pedro, lo que tengo que pedir á Vmd. es, que muchos días ha, que estoy deseando, y pidiendo á Dios conseguir una Imagen de Maria Santissima, que tenga á fu Hijo hecho Niño en los brazos, y que fea de Nápoles, por salir de allí más primorosas, porque deseo, que en la hermosura, y perfección de atractivo, fea una maravilla de maravillas” Moreno, *Rara y maravillosa ave del Oriente*, 84. No obstante, esto no quita que le gustasen otras tallas, pero permite entender por qué ese deseo por una obra italiana y no autóctona (cita 44). Al margen de ello, en el apartado “sobre el escultor” de esta investigación, si una de las teorías que están en contra de que la obra fuese de Nicola Fumo, fuese cierta; entonces, su autor no sería un escultor napolitano y, tal vez, ni siquiera surgió de allí.

61 Atribución que, como antecedimos en el estado de la cuestión, todavía sigue siendo tema de discutida y que, por su importancia, es merecedora de abordarse específicamente en un apartado dentro cuerpo del desarrollo. No obstante, para ir entrando en materia, según afirma Hidalgo, el padre Moreno era perfectamente consciente del escultor que estuvo realizando la obra, pero que ocultaría para que el protagonismo cayera en la propia obra y no en las manos del maestro, evitando así que éste fuera el centro de las alabanzas. Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*, 24.

62 Dejando a un lado el probable decoro en torno a si este se desviaría a Nápoles por su hermano, o bien realmente tenía el viaje

Mientras que, según las fuentes⁶³, en Italia se estaba realizando la pieza⁶⁴; el Padre Moreno (impaciente por su lenta venida), ya comenzó a realizar propaganda en favor de su Virgen con el fin de extender su devoción⁶⁵. Incluso se recaudaron limosnas⁶⁶ en su nombre⁶⁷ antes de su llegada⁶⁸.

planificado para desembarcar en ella; gracias a Perea se puede, a priori (que como veremos nuevos estudios pueden plantear que no) certificar que la obra salió desde allí y no de otra ciudad italiana. ¿Que puertos italianos vas a recorrer en este viaje? –Genova, Liorna, y quizá toquemos en Nápoles o Salerno. –Estas seguro de que arribaras a Nápoles? –No tengo cargamento fijo para aquel punto, pero si tu tienes interes en que haga escala en dicho puerto, la hare. –Tengo tanto interes en ello, que si tu no fueras a Italia, iria yo mismo a Nápoles a hacer el encargo que deseo hagas tu con la mayor eficacia. –Bien sabes como miro yo siempre tus cosas; di lo que desees. –Quiero que busques en esa ciudad al escultor mas acreditado, al artista de mas fama que allí haya, y que le encargues una efigie de la Virgen Santissima con un Nino Jesus en los brazos, la cual ha de ser tan perfecta y tan hermosa, que deslumhre por su merito y arrebate por su belleza. No le pongas tasa ni en el precio ni en el tiempo que ha de emplear en hacerla, pues como deseo que sea una verdadera maravilla artistica, quiero dejar en completa libertad al genio que la esculpa. –Descuida, Pedro, que el encargo se hara cual si tu mismo lo bicieras. –Eso es lo que deseo. Supuesta conversación entre Pedro Antonio Pereti y Lorenzo Pereti para la contratación del escultor para la Virgen de las Maravillas. En Perea, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 104.

63 Al menos así lo atestiguan la fuente histórica principal, la obra del Padre Moreno, así como estudios posteriores, como el de Perea y, más recientes, como la obra de Gómez Ortín.

64 Como veremos, a pesar de que las fuentes hablan de que la escultura se realizó tras el encargo; una de las hipótesis que se barajan es que la Virgen de las Maravillas ya se encontraba hecha. Para más información véase apartado “sobre el escultor” de este estudio.

65 Perea, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 108.

66 Se sabe que hubo limosnas en nombre de la Virgen de las Maravillas, gracias a la obra del Padre Moreno que, como veremos en la cita 55; fue una de las causas, junto a la fe, por las que un niño recién nacido fue curado de una enfermedad incurable.

67 Una Virgen que, recordemos, todavía no tenía nombre y era reconocida como “la Virgen que había de venir de Nápoles”, tal y como recoge Perea (pág. 109).

68 Pues, según Perea, *Cehegín y sus contornos se invocaba con mucho fervor á la Virgen que habia de venir de Nápoles*. Además, añade que “Todos acudían á Ella en sus aflicciones, y todos encontraban auxilio y consuelo en sus necesidades, basta el punto de que son innumerables los prodigios que se cuenta tuvieron lugar por la intercesión de tan piadosa Imágen, ántes de su venida á esta villa”. Perea, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 109. Esa afirmación de Perea es extraída, seguramente, de la propia obra del Padre Moreno, cuyo primer capítulo narra “los prodigios, que obrò antes de su venida”. Por ejemplo, en el facsímil 12 de su obra, habla de la curación milagrosa de un bebé que había nacido invalido (“niño, que todavía estaba á los pechos de fu madre, quebrado por las dos ingles, de nacimiento”), y que le había aplicado todos los remedios medicinales existentes, pero ninguno resultó efectivo. Sin embargo, un día, éste afligido un inmenso dolor (“le habian salido las tripas por la quebradura”); hizo que su madre buscara ayuda al no poder “acallarlo”. Le aconsejaron que se encomendase a la “Virgen Santissima, que habia de venir de Nápoles a Zehegín y le ofreciese alguna limosna”, extrañada porque ¿cómo iba a encomendarse a la Virgen si no la había visto? Les

Tras pasar cerca de cuatro años⁶⁹, y salvarse milagrosamente de una serie de infortunios en alta mar, acabó arribando⁷⁰ en Cartagena⁷¹ el 16 de julio de 1725.

Tras quedar impresionado al contemplarla⁷² decidió que su nombre no podía ser otro que las María Santísima de las Maravillas⁷³. Tras ver que los

respondieron que no importa, que solamente tuviera fe. Consejo que, según el Padre Moreno, siguió la madre y tras ofrecer a su hijo a la Virgen y entregarle una limosna, “*le entraron las tripas por sí mismas, y en presencia de mas de quarenta personas, que lo testifican*”. Moreno, *Rara y Maravillosa Ave de Oriente*, 86.

69 Este fue el periodo atribuido por Agustín Perea que, sin embargo, varía en interpretaciones como ya fuimos viendo. Para Gómez Ortín, desde la conversación entre Padre Moreno y don Pedro Antonio Pereti (teoriza, sin afirmar, que tuvo que ser en 1720 y sin especificar un mes concreto) hasta la llegada de la Santísima Virgen tuvo que transcurrir un tiempo aproximado de cinco años Gómez, *Guía Maravillense*, 15-16. Sin embargo, para Hidalgo, ya vimos que el encargo se realizó más tardíamente (entre 1722-1723). Por tanto, la empresa tiene una duración menor bajo su interpretación (entre dos y tres años). Aunque no descarta que el encuentro se hubiera realizado un poco antes (1721) de acuerdo con un protocolo notarial de Caravaca. Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*, 16 y 22. Entonces, si fuera bajo ese año cuando se dio tal encuentro; no sería errada la duración establecida por Perea de unos cuatro años. Sin embargo, a tenor por las distintas interpretaciones, no podemos afirmar con rotundidad una fecha exacta; solamente será posible a través del descubrimiento de nuevas fuentes que lo certifiquen. No se ha mencionado la propia obra del Padre Moreno debido a que no especifica cuándo se dio dicho encuentro (En cambio, sí afirma que llega en el 25 [facsimil 31]). Incluso tampoco se alude o se especula Tampoco cuándo puso darse en el apartado introductorio (Pérez Crespo y Riquelme Oliva) de la recopilación de su obra de 2008. Véase: Crespo y Riquelme, “Introducción”, en *Rara y Maravillosa ave de Oriente* escrito por Moreno, 21-31.

70 Que debido a esos infortunios acabase en Cartagena es algo, que según Moreno, “*los españoles entre las demás Naciones, Eben ser mas agradecidos á nuestra maravillosa Reyna por aver venido á España, y no á otra parte*”. Moreno, *Rara y maravillosa ave de Oriente*, 197. Esta afirmación que analizaremos con más detalle en la cita 58.

71 Permanecería allí durante 4 días, según establece Francisco Javier Gómez. Gómez, *Guía Maravillense*, 17.

72 “*no es Imagen hecha por manos de hombres, sin duda, ò es hecha por manos de Angeles, ò es la original que està en el Cielo, porque cosa mas hermosa, y agraciada no se ha visto en el mundo*” (Facsimil, 53). Moreno, *Rara y maravillosa ave del Oriente*, 127. Para no reiterarnos sobre por qué lanzaba esas afirmaciones véase anterior cita (cita 58).

73 Nombre, en correlación con citas anteriores, que está determinado por la divinidad. Para ello, refleja en su obra, lo sucedido durante su estancia en Cartagena; donde los cartageneros iban proponiendo nombres del mismo modo que hizo el f. Francisco Moreno. Para evitar la disputa se llegó a la conclusión de que su nombre se determinase por sorteo. Solamente el padre Moreno metería un papel con el nombre de las Maravillas, sin embargo, y casualmente saldría. No contentos con la resolución final fueron sacando y sacando nuevos papeles y en todos ponía el nombre de la Virgen de las Maravillas. Por tanto, deducen, que

cartageneros quedaron sumidos igualmente por sus encantos y quisieron quedársela; tanto Pedro Antonio Pereti como el Padre Moreno decidieron que debían de sacarla de la ciudad cuanto antes. Por ello, durante la noche, salieron de Cartagena y tras un periplo⁷⁴ por Lorca, Coy, Avilés, Caravaca y Cañada Lengua, en el que pretendieron⁷⁵ pasar inadvertidos; consiguieron llegar finalmente a la villa de Cehegín el día 25 de julio de 1725⁷⁶.

no era casualidad el nombre elegido por el fraile ceheginero, sino que más bien debía ser elegido por la imagen y, cuya elección, solo podía hacer manifiesta a través del milagro. “*nosotros [los cartageneros], para nuestra devocion, y consuelo, le hemos de poner titulo esta noche, por ser este primer Puerto de España. Donde se ha desembarcado, y luego en el Colegio, y Zehegin le pueden poner el titulo, que quisierem: Conviriendose todos en ponerle titulo por cédulas, según la devocion de cada uno; mas Religioso [Padre Moreno] dixo: yo hechare la mia, que es la de las Maravillas, y essa saldrá sin duda: Hecharon pues, las cédulas, que passarian de quatrocientas, con la del dicho Religioso, que era Nuestra Señora de las Maravillas, y llamaron á una criatura, como de dos años, diciendole, sacára una de aquellas cédulas; hizolo assi, y se hallò era del Titulo de las Maravillas; respondieron todos: Essa es la que el Padre quiere, y aqui le hemos de poner titulo de nuestra devocion, y assi hechense otra vez: Executòse assi, y llamando otra distinta criatura sacò la misma cédula de las Maravillas, y de esta misma forma se hecharon hasta quatro, y cinco veces, y siempre salió la de las Maravillas: Viendo este prodigio, que no podia ser sin él, dijeron todos uniformes, yá es temeridad el proseguir, saldrá quatrocientas mil veces, pues està conocido, y manifiesto, quiere la Virgen Santissima, que este Titulo le pongan*” (Facsimil 35). Moreno, Moreno, *Rara y maravillosa ave del Oriente*, 109. Sobre el nombre de la Virgen de las Maravillas, según Gómez Ortín, no fue de invención propia; sino que tuvo que conocerlo de la famosa Cofradía madrileña (a la que pertenecía Felipe IV), tras las reiteradas veces que tuvo que visitar la Corte. Gómez, *Guía Maravillense*, 17.

74 Al que Hidalgo denomina, “el camino viejo de Lorca. Hidalgo, *Miscelánea Histórica de Cehegín*, 229.

75 Pretendieron, pero no consiguieron. Al menos eso es lo que apuntó Moreno, ya que, a pesar de que en ciudades como Lorca si hicieron escala sin descubrir la talla, no pudieron evitar tener que mostrársela a los vecinos de Avilés, que “*estaban todos juntos para recibir esta Milagrosa Imagen*” (Facsimil 39) y que tras suplicar y clamar porque estos se la mostrasen Don Pedro Antonio Pereti abrió el cajón donde se custodiaba la pieza; así pues, añade éste, uno a uno fueron pasando para que “*viesen el rostro de esta Maravillosa Imagen*” (Facsimil 40) e, incluso afirma, que fue capaz de sanar a una mujer que se encontraba postrada en la cama por una enfermedad y que, en sus deseos por contemplarla, sanó milagrosamente. Moreno, *Rara y maravillosa Ave del Oriente*, 111-118.

76 Día coincidente, recordemos, con el patrón de España. Moreno, *Rara y maravillosa Ave del Oriente*, 127. Si quiere ver ésta y más coincidencias véase la cita 62. Al margen de ello, será siempre un día, como apunta Perea, de gloria para los hijos de Cehegín, cuya fecha jamás se borrará de sus piadosos corazones. Perea, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 131. Afirmación acertada, desde cierto punto de vista, ya no por recordar el día en específico que vino la pieza, sino, más bien, porque su llegada supuso una serie de cambios devocionales (eclipsó a la Virgen de la Peña y a San Zenón, convirtiéndose, como veremos, en la patrona del pueblo), que, siguen hoy en día, realizando los festejos en su nombre cada año del 8 al 14 de septiembre. <https://turismocehegin.es/festejos/fiestas-patronales/>

Su llegada fue un clamor popular⁷⁷, pues la estaban esperando, impacientes, vecinos de Cehegín, Caravaca y demás lugares próximos.⁷⁸ Tras su llegada, y un paseo procesional hacia el Convento (al día siguiente)⁷⁹, fue puesta en un espacio provisional, hasta que, finalmente, fue colocada en un camarín⁸⁰ inaugurado

en 1730⁸¹, siendo, éste, el lugar de acobijo y recepción de fieles hasta nuestros días⁸².

4.1.3. Reflexiones sobre la historia del Padre Moreno y la Virgen de las Maravillas

4.1.3.1. La elección italiana y no murciana (ni española) de la escultura

Según Perea, el Padre Moreno deseaba que fuera una “*Virgen muy hermosa*”, hasta el punto de que no le concediera aun nombre o advocación alguna; es fruto de la necesidad para evitar que en Cehegín se pierden muchas almas, porque no hay una imagen de la Virgen tan perfecta y tan hermosa, que atraiga los corazones de los pecadores que se hallan extraviados. (...) una verdadera maravilla arte, para que todo aquel que esté herido y la mire, viva, como dice la Escritura; para que todo aquel que se halle encenagado en el inmundo charco del vicio, se limpie y purifique con solo mirar su bello y candoroso rostro; ra que todo aquel que esté apartado del camino de la virtud, abandone las tortuosas sendas del pecado con sólo contemplar tan divina imagen⁸³. Sin embargo, de acuerdo con Hidalgo, más que por la lucha evangelizadora para evitar que sus fieles caigan en pecado (que también pudo ser una causa), lo cierto es que esa emergencia por encontrar una bella imagen, es fruto de la necesidad que tiene la orden franciscana ceheginera por aumentar las donaciones y traer, por tanto, nuevas fuentes de ingresos para ayudar a subsanar las maltrechas arcas del convento que se encontraban diezmadas por las grave crisis económica y social que atravesó la villa entre los s. XVII y XVIII⁸⁴. El éxito que tuvo la talla provocó, como ya vimos, que hubiera un cambio de tendencia en las donaciones para el Convento de San Esteban en detrimento de la Iglesia de Santa María de la Magdalena⁸⁵.

77 “Allí acudieron todos los habitantes de Cehegín, sin distinción de clases ni de posición, a honrar y festejar a aquella milagrosa Imagen”; e, incluso Perea, no dudó en afirmar que fue “tal la aglomeración de gente que había en el templo, y tal el deseo que había muchos de ver y contemplar a la excelsa Reina, que determinaron dejar abierta la Iglesia toda la noche, porque no pudieron conseguir que desalojaran aquel sagrado recinto”. Perea, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 132 y 134. Pero, de ¿Cuántos ricos y pobres estamos hablando? Juan Vilar sostiene que Cehegín contaba con 400 casas y unos 4000 habitantes. Vilar, “Cehegín en 1725”, 24. Hidalgo, va más allá, y pretende hacer el cómputo de todas las almas, es decir, el verdadero número de habitantes que, sostiene, tuvo que encontrarse alrededor de los 7500, donde el 20% eran pobres de solemnidad, es decir, que vivían dependientes del auxilio ajeno y de la limosna para poder sobrevivir. Hidalgo, *Miscelánea Histórica de Cehegín*, 229. Algo que choca con la diferente percepción social que afirma tener Vilar, donde a pesar de su pobreza, que les hacía vivir en pequeñas moradas, estaban orgullosos de residir allí. Vilar, “Cehegín en 1725”, 25. Por lo que, según puedo interpretar su postura, aceptaban sus malas condiciones de vida viviendo, a pesar de todo con dignidad, pero que no debía ser para toda la clase pobre si tenemos en cuenta la posición de Hidalgo. Quizás, por esa condición social, conseguiría rápidamente el padre Moreno que fueran devotos de la Virgen, gracias a su mensaje de que la Virgen con “este Divino Niño, trae en sus brazos, (...) todos los tesoros y riquezas del Cielo”. Moreno, *Rara y maravillosa Ave del Oriente*, 104. Entiéndase estas riquezas no solo como bienes, sino, tal vez, con ello a cambios en la suerte de los habitantes que les permita vivir mejor, mejor alimentados (con mejores cosechas) y con una vida más dignificada.

78 Una espera, como apunta Moreno, tan deseada que cada hora “se les hacía un siglo” (facsimil 45/p. 119); ya que, como vimos en la cita 62, “Antes de la venida á España de esta Reyna Maravillosa, los Españoles, en especial los de Zehégín, se miraban en suma pena, y amargura yá con su venida han logrado la dicha (facsimil 48/ p. 122)” Moreno, *Rara y maravillosa Ave del Oriente*, 119 y 123. Sin embargo, como recoge Hidalgo, esa acalorada y masificado recibimiento no se puede confirmar, al menos, por documentación municipal. Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*, 26.

79 Concretamente el 26 de julio de 1725, que trasladada, afirmó Perea, “con la misma pompa y solemnidad con que fué recibida”. Perea, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 133.

80 Un camarín que, según Moreno, fue construido por la contribución de todos, a través de las limosnas, tanto por ricos como por pobres; siendo fabricada y adornada en menos de cinco años. Moreno, *Rara y Maravillosa ave de Oriente*, 147 (facsimil 73).

81 La causa, según Joaquín, se debía porque la capilla que lo albergaba donde se encontraba la imagen italiana, se estaba quedando pequeña, por lo que se decidió construir un camarín más grande y apropiado para la devoción que causaba. Esta nueva construcción se realizó de forma paralela a la elaboración de un nuevo altar mayor para el Convento. Martínez, “Rara y maravillosa ave oriental, historia desde 1725 hasta 1939 de la Virgen de las Maravillas, Patrona de Cehegín”, 30.

82 Sin olvidarnos, claro está, en que hubo modificaciones y renovaciones para su estructura. De hecho, Gómez Ortín menciona que ya entre los años 1827 y 1833, tuvo que realizarse un importante remozamiento y ornato del Camarín del que no se sienten noticias. Gómez, *Guía Maravillense*, 137.

83 Perea, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 97-98.

84 Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*, 16 y 19.

85 Hidalgo, *Miscelánea histórica de Cehegín*, 106. Sobre la crisis que acaeció Cehegín en ese intervalo de tiempo véase en esta misma obra “las plagas de langosta en Cehegín de los siglos XVII-XVIII”: 209.



Figura 1. Virgen del Carmen de Beniaján de Antonio Dupar (Copia de Sánchez Lozona). Extraída de Wikipedia.

Ahora bien, ¿Acaso no podía conseguir ese objetivo con una escultura autóctona? La elección italiana y no autóctona de la escultura parte de que, como bien expone María del Carmen Sánchez, durante buena parte del S XVII no podemos hablar de la existencia de una escuela de escultura barroca murciana verdaderamente autóctona por no conocer, en la actualidad, a casi a ningún maestro y mucho menos un núcleo sustancial de obras de esa época que nos avalaran una opinión definitiva al respecto⁸⁶. No obstante, para el período (1720-1725, sino fue antes) en el que el Padre Moreno quería conseguir una pieza escultórica, ya existían escultores de renombre en el ámbito murciano como fueron Nicolás de Bussy, Nicolás Salzillo o, incluso de escultores no naturales, pero si residentes, como fue Antonio Dupar, el escultor de la Virgen del Carmen (Fig.1); pieza escultórica con la misma iconografía [Virgen portando al niño]. ¿Por qué se decidió entonces por una obra italiana y no por la contratación de algunos de estos artistas?

86 Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. "La escultura barroca murciana anterior a Francisco Salzillo: secuencia de personalidades y cruce de estilos. Una herencia artística", en *Murgetana*, no. 123: 66.

Como bien indicamos anteriormente, Perea expuso que se debió a que para el Padre Moreno las imágenes más hermosas del momento tenían la impronta italiana. Ahora bien ¿Cómo sabía que las esculturas italianas "eran las más hermosas"? ¿Conoció acaso a estos artistas mencionados y acabaría rechazando su contratación? Así, partiendo de estas consideraciones, y de los tres escultores mencionados, debemos tener en cuenta las siguientes consideraciones.

Nicolás de Salzillo en el intervalo en que el Padre Moreno quería adquirir la pieza, si bien es cierto que inicialmente su proyección se marcó por la brusquedad, la rigidez y el esquematismo; para 1718-1721 (fechas paralelas al deseo de la imagen), su técnica y composición es delicada, así como la policromía de influencia de Dupar, hace que sus piezas evolucionen y rompan con la línea tradicional barroca⁸⁷. Sin embargo, a pesar de la evolución de su técnica, esos cambios estilísticos surgieron tras obras como San Sebastián realizadas a partir de 1721, por lo que ya Padre Moreno había tenido la conversación un año antes o ese mismo año con Pereti. Por tanto, si éste hubiera visto alguna de las obras de Salzillo [padre] tendría como referentes a sus obras esquemáticas rudas y rígidas propias del "patetismo barroco"⁸⁸ y, en consecuencia, alejadas de la hermosura y delicadeza que tenía el fraile en mente.

Por lo que, quizás, si tempranamente éste hubiera tenido el dominio escultórico de su gran referente, Nicolás Bussy; caracterizado por un brillante dominio en la composición y técnica suelta, espontánea, pictórica, y bien modelada; y, sobre todo, por realizar imágenes de gran expresividad dramática⁸⁹, tal vez hubiera hecho replantear la contratación de este artista y no de otro externo. Por otro lado, si vimos que para ese intervalo de tiempo todavía Nicolás de Salzillo estaba en un periodo de evolución, no ocurría lo mismo con el otro aspirante "murciano". Pues, de acuerdo con otro estudio de María del Carmen, no dudó en afirmar que Antonio Dupar cuando llegó a Murcia era ya un escultor "bien avalado y quizá reclamado"⁹⁰. Por tanto, ¿Acaso desconocía la existencia de este artista?

87 Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. "El escultor Nicolás Salzillo", en *Digitum: Repositorio institucional de la Universidad de Murcia*, Vol. 36, no. 3-4 (1978): 261-262

88 Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. "El escultor Nicolás Salzillo", en *Digitum: Repositorio institucional de la Universidad de Murcia*, Vol. 36, no. 3-4 (1978): 266

89 Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. "El escultor Nicolás Salzillo", en *Digitum: Repositorio institucional de la Universidad de Murcia*, Vol. 36, no. 3-4 (1978): 260-261

90 Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. "La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar", en *Digitum: Repositorio institucional de la Universidad de Murcia*, Vol. 3, no. 1-2 (1980):152.



Figura 2. Virgen de la Caridad de Cartagena de Giacomo Colombo. Extraída de Cope.es

Tiene una imagen, como dijimos, con una iconografía semejante a la Virgen de las Maravillas. Sin embargo, en caso de que la hubiera conocido (que pudo ser posible, ya que, en su obra menciona que el mismo “*día en que se desembarcó, fue [el día] en el que reza la Iglesia de nuestra señora del Carmen*” [refiriéndose a la de Cartagena, espacio religioso donde tenía que estar la escultura de Dupar si es que ya estaba realizada]⁹¹.

Entonces de ser esto así, ¿Por qué lo descartaría? Quizás se deba a que, según María del Carmen, ese sentido compositivo tan dinámico como el de esta pieza, no tuvo seguidores en la escultura murciana, bien porque a sus miembros no les interesaran dichas composiciones, bien porque no estuvieran suficientemente dotados técnica y estilísticamente para realizarlos⁹². Al margen de ello, la causa primigenia por la que algunos historiadores del arte como la reiterada María del Carmen se debe a que en estos momentos los intercambios artísticos tanto en maestros como en obras entre los siglos XVII-XVIII eran muy generalizados. De esos intercambios, llegaría la Virgen de la Caridad de Cartagena (Fig. 2), cuya fama pudo influir en el encargo de Cehegin⁹³. Quizás sea por la consideración de esta historiadora del arte u otros,

por los que Hidalgo afirmó con total seguridad que el Padre Moreno debía de conocer, bien de oído o bien por haber visto en persona algunas de las tallas italianas.⁹⁴ Incluso, Gómez Ortín, va más allá y no dudó en afirmar que era un fino catador de la estética y a la par buen conocedor de su arte contemporáneo; siendo por ello causa de su insistencia en que fuera italiana⁹⁵.

Ahora bien, independientemente de haber visto o no una escultura, el dato o la clave relevante aquí y por el que teorizo mi hipótesis de esta elección italiana y no una autóctona; está en la relación entre el Padre Moreno y Pedro Antonio Pereti. Sabemos, por lo que apunta Hidalgo, que antes de la llegada de la Virgen de las Maravillas, Pedro Antonio Pereti ya tenía cientos de negocios en Caravaca y, por supuesto, para estos años empezó a tener alguna relación con el convento franciscano de Cehegin⁹⁶. Por tanto, parece obvio que, si bien no se conocieron antes (si tomamos por cierto lo escrito por el propio Padre Moreno en su obra) de esta conversación sobre el deseo de comprar una escultura mariana, sí que tuvo que ser informado previamente (quizás por otro franciscano ceheginero), sobre quién era y qué hacía Pedro Antonio Pereti. Además, siempre y cuando las fuentes no hayan alterado el momento de su primer encuentro [parece extraño que tuviera relaciones Pedro Antonio Pereti con el convento de

91 Fernández Moreno, Francisco. *Rara y maravillosa ave del Oriente. María Santísima de las Maravillas*, ed. Amigos de Mursiya (2008): 127 (facsimil 53)

92 Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. “La escultura barroca murciana anterior a Francisco Salzillo: secuencia de personalidades y cruce de estilos. Una herencia artística”, en *Murgetana*, no. 123: 76.

93 María del Carmen, Sánchez-Rojas Fenoll. “Arte del Convento de San Esteban de Cehegin: Patrimonio escultórico”, 572.

94 Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegin*, 17.

95 Gómez, *Guía Maravillense*, 128

96 Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegin*, 22

San Esteban, si tomamos como cierta la afirmación de Francisco Jesús Hidalgo, y estos dos no se conocieran durante esas visitas].

Al margen de ello, fuentes como Perea, Don Elias Abad e incluso él mismo, no mencionan nada acerca de que ya supiera de la existencia de Lorenzo Pereti (hermano de Pedro Antonio), que será, como veremos, el encargado de traer la pieza desde Nápoles. Sin embargo, no sería descabellado pensar que durante las conversaciones que debió tener el Padre Moreno con un correligionario u otra persona acerca de don Pedro Antonio Pereti (año o años previos al deseo de adquirir la escultura), no mencionase nada este último al informante o informantes acerca de que tenía un hermano que comerciaba en Italia. Parece muy poético o casual que el Padre Moreno no supiera que el comerciante cartagenero contaba con un intermediario de plena confianza [en este caso su hermano] para adquirir la pieza y realizar tal empresa. Más aún si cabe por la forma en que describe como el propio Padre Moreno alude a su primer encuentro (según este casual) con Pedro Antonio Pereti; teniendo este último que conocer sus deseos bajo un “instinto sobrenatural” o “impulso superior”⁹⁷. Por tanto, el Padre Moreno tenía muy meditado a quién debía pedirle este proyecto tanto por los medios económicos como por los medios de logística. Además, detalle importante (siempre que las fuentes no exageren) por la devoción religiosa de Pedro Antonio Pereti.

Por lo que, sabía perfectamente que Pedro Antonio Pereti era clave para cumplir sus deseos y, en consecuencia, planeó previamente su discurso, tanto en el cómo convencerlo y qué decirle: *—Y con que contaís para vuestro proyecto? —pregunto Pereti. —He ahí el objeto de mi visita, —dijo el religioso, — Hasta ahora no he encontrado quien secunde mi pensamiento ; pero ba llegado basta mi la fama de un caritativo cartagenero, de proverbial generosidad y desprendimiento, que vive accidentalmente en esta villa, y no he vacilado un momento en venir a exponerle mi plan , y solicitar su concurso para la realizacion de mi deseo. —Y quien es ese caballero de Cartagena, de quien tan bien os lian hablado? —D. Pedro Antonio P e r e ti, con quien tengo el honor de estar hablando en este momento, —contesto el fraile. —Mucho favor han querido hacerme, al daros tales*

97 (facsimil 9): “ y hallandose con estos ardientes deseos , vino dicho Don Pedro Pereti à Caravaca à hacer ciertas provisiones , donde por cierta casualidad se viò con dicho Religioso [Padre Moreno] , de quien quedó tan prendado , que por istinto sobrenatural conociò de este Religioso sus ardientes deseos , y con este superior impulso , le dixo : Padre , alguna cofa especial tiene que pedirme , y assi no se detenga , que estoy pronto por hacer todo lo que me pidiese”. ” Moreno, *Rara y maravillosa ave del Oriente*, 83.

*antecedentes. —Segun presumo , no han hecho nada más que haceros justicia*⁹⁸.

En conclusión, viendo el extracto de esta conversación, era vital para el Padre Moreno que Pedro Antonio Pereti se uniera a su causa ya que, en caso de haber recibido una respuesta negativa, tendría que haber buscado, seguramente, otro mecenas que, quizás, no tuviera la capacidad de comerciar con Italia. O, incluso, contentarse con una pieza escultórica autóctona debido a los sobrecostes que supondría la travesía hasta la villa ceheginera y que, tal vez, otros mecenas no se harían cargo. Es, como bien expuso Perea, y vimos anteriormente (cita 37); “*Fr. Francisco Moreno Pastor representa la fe, D. Pedro Antonio Pereti representa la caridad. El P. Moreno representa la idea, el señor Pereti los medios de realizarla. Toda idea, grande o pequena, sublime o trivial, nada significa, si no hay quien quiera y pueda ponerla en ejecucion. Sin los auxilios materiales, las ideas mas trascendentales quedan sepultadas en el olvido. Sin el apoyo del senor Pereti, el pensamiento del P. Moreno hubiera quedado oscurecido en el rincon de una celda.*”⁹⁹ Planteamiento que se refuerza a que, gracias a Hidalgo, sabemos que las familias pudientes cehegineras no le apoyaron para llevar a cabo la compra y traída de la escultura para el convento¹⁰⁰. Por lo que, se refuerza aún más esa necesidad o dependencia con respecto a Pedro Antonio Pereti. Independientemente, todas estas cuestiones que, si bien son hipótesis no constatables todavía por fuentes primarias, esto no significa que sean descabelladas e, incluso, da pie a rebuscar en los archivos para confirmar esta teoría. Así pues, se abre aquí un espacio para avanzar en la investigación sobre la Virgen de las Maravillas y contrastar estas preguntas tan necesarias tanto para su propia historia como para la Historia del Arte en la Región de Murcia.

4.1.3.2. Sobre la travesía legendaria en alta mar

Sobre la veracidad o no de las calamidades que tuvo que pasar la imagen en su trayecto marítimo no voy a tratar. Aunque, como sugiere Hidalgo, tal vez lo hizo emulando la llegada de la Virgen de la Caridad a Cartagena. De hecho, este autor afirma que, a través de los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Murcia (Protocolo notarial n.º 6008 Folios 221 y siguientes), que en el año 1726 un barco cargado con fardos de ropa de don Carlos María Rizo sufrió un

98 Perea, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 98.

99 Perea, *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, patrona de Cehegín*, 135.

100 Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*, 17.

naufraigo cerca de Cartagena. En dicho protocolo, que recoge el inventario que transportaban el dicho buque, no figura ninguna escultura. Sin embargo, sostiene, que los detalles con los que narra el viaje por mar de la Santísima Virgen de las Maravillas y los sucesos que protagonizó el navío de Carlos María Rizo, quizás, le sirvió de inspiración para tratar los sucesos (milagrosos y, como veremos, no únicos) de su viaje en el mar¹⁰¹.

Recordemos que la obra fue escrita años después de su llegada e, incluso, fue publicada tras su muerte en 1748. Por tanto, la hipótesis planteada por Hidalgo se debe tener en consideración. Sobre el milagro en cuestión consistió en que, además de dificultades para desembarcar por extrañas circunstancias y que hicieron el viaje más largo de lo esperado, hay que sumarle como los objetos que iban junto a la escultura llegaron completamente podridos por el agua, sin embargo, la obra llegó intacta (facsimil 33 y 34): “la Nave , que traía à este rico tesoro , por ciertas circunstancias no se pudo desembarcar , no sin Divina Providencia hasta el día , que celebra la Iglesia fiesta à esta Señora , con el Titulo del Carmen , en cuyo desembarco sucedió , que vinieron esta Imagen debaxo todo el cargo de fardos , que venían podridas sus ropas , por el mucho tiempo , que el navio estado en las aguas , se hallò la Imagen , como si se acabara de hacer”¹⁰².

Por último, es importante apuntar que con esto no pretendo poner en duda el rigor histórico de esta obra, sino que se comprenda que al margen de los datos y hechos históricos que sí que podamos extraer para la construcción histórica de la Virgen de las Maravillas; es necesario entender que el autor adorna con leyendas e imaginarios su discurso. Sin embargo, este recurso narrativo no fue solamente utilizado por éste o, incluso, no debemos caer en el error de que solo se apliquen para obras de ámbito o género religioso; sino que fue un recurso o tratamiento utilizado también por famosos tratadistas del ámbito del arte como, por ejemplo, la descripción que realizó Lázaro Díaz del Valle sobre los orígenes de Diego Velázquez para “ennoblecen” su linaje. Para corroborar esta afirmación véase: Díaz del Valle, Lázaro. *Origen e ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura del dibujo (1656-1659)*; obra que, según Hellwig, fue creada como soporte teórico para apoyar a Velázquez en conseguir sus pretensiones de ingresar en la Orden de Santiago¹⁰³.

4.1.3.3. En torno a la importancia cronológica de la

llegada de la pieza escultórica a Cartagena

Perea dispuso que su llegada a Cartagena tuvo lugar el día 16 de julio de 1725. Datación que han ido reiterando todos los investigadores que hemos ido citando. Para ello, se basaron en la lectura e interpretación en la forma en la que Padre Moreno afirmó que llegó la pieza escultórica al puerto de Cartagena. Éste que no lo afirma numéricamente como sí que hizo con su llegada a Cehegín (25 de julio de 1725 en el facsimil 53 de su obra), sino que resalta que su llegada coincide con el “*día en que celebra el triunfo de la Santissima Cruz , día en que España los Moros , por este triunfo glorioso [la Batalla de las Navas de Tolosa] , se vio libre del poder de los Moros , de quien se miraba afligida la Christiandad, especialmente los Españoles : y en este mismo día entrò en España esta maravilla Imagen , dando á entender en esto el Cielo , que si por el triunfo de la Cruz fue libre España del poder de los Moros , por la entrada , y venida à España maravillosa imagen , se vinieron , no solamente honrados los españoles , sino es , que se miraron libres de la tyrania del Infierno*”¹⁰⁴.

Dando por cierta esa fecha (como parecen no dudar autores como Gómez Ortín entre otros), y, por tanto, que coincide con la Batalla de las Navas de Tolosa (16 de julio de 1212), es una formula retórica que utiliza constantemente con la finalidad de reforzar la idea de que su llegada estuvo marcada por designios divinos. Esta coincidencia no se limitó aquí, sino que, además, como también apuntó Hidalgo, el día en que llegó Cehegín a la villa se dio el mismo el día del apóstol Santiago [25 de julio]¹⁰⁵. No obstante, ese símil no se quedaría ahí, sino que día en que fue colocada en el Colegio franciscano, sucede la celebración de “*nuestra Madre Santa Ana [26 de julio] , de fuerte , que sin pervenirlo persona alguna dispuso el Cielo , no sin misterio , que viniese à España esta maravillosa Reyna a favore-cer los Españoles en dias tan señalados*” Es, por todo esto, por lo que justifica en que esta obra “*no es Imagen hecha por manos de hombres , sin duda , ò es hecha por manos de Angeles , ò es la original que està en el Cielo , porque cosa mas hermosa , y agraciada no se ha visto en el mundo*”¹⁰⁶.

Es evidente que el padre Moreno tiende a idealizar la pieza escultórica hasta el punto de que, tal vez, ante cualquier cambio o circunstancia que se fuera produciendo en adelante; lo emparejaría con otro hecho trascendental para la cristiandad. Pero ¿solamente lo

101 Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*, 25.

102 Moreno, *Rara y Maravillosa Ave de Oriente*, 33-34.

103 Hellwig, Karin, *La literatura artística española del siglo XVII*, (Madrid, Visor, 1999): 108-119.

104 Moreno, *Rara y maravillosa ave del Oriente*, 107 y 127.

105 Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*, 26.

106 Moreno, *Rara y maravillosa ave del Oriente*, 127 (facsimil, 53).

haría para enarbolar su importancia?, ¿Cómo mera forma alegórica de describir su belleza? O, quizás, ¿lo hizo por algún motivo más profundo? Sabemos, cabe recordad, que esta obra es un escrito realizado por el fraile años después de su llegada y, recordemos, fue publicado tras su muerte en 1748. ¿Acaso sería extraño afirmar que estas afirmaciones eran algo más que simple descripciones? Las posibilidades son múltiples y, por desgracia, no demostrables sin el descubrimiento de nuevas fuentes. No obstante, esto no quita que se puedan plantear cuestiones acerca de ello. Por un lado, estas conclusiones, tal vez, llegaron a su mente más tarde de su llegada, quizás, por el deseo de encontrar nuevas pruebas que evidenciaran los designios divinos de su creación. Tampoco se ha planteado la posibilidad de que estos escritos fueran una recopilación de los discursos propagandísticos, esto es, de los mensajes orales que fueron transmitiendo los franciscanos en actos eucarísticos o devocionales, de manera que aumentarían sus ingresos a través de las limosnas que, como hemos ido viendo, eran muy necesarias, en un principio, para mejorar su estancia en la villa. Hecho que vimos, atendiendo a Hidalgo, que mejoraría sustanciosamente en el s. XVIII de tal forma que provocó el recelo entre los parroquianos de la Iglesia de Santa María de Magdalena¹⁰⁷.

Por otro lado, si tomamos en cuenta las palabras de Moreno “*los españoles entre las demás Naciones , Eben ser mas agradecidos á nuestra maravillosa Reyna por aver venido á España , y no á otra parte*”; algo que reitera continuamente a lo largo de su obra además, relacionándolo, con el apóstol Santiago que es, en palabras de éste, el “*Patron de los Españoles*” (facsimil 53/p.127); ¿acaso no pretende poner a la patrona de Cehegín a su misma altura? Es decir, quizás, tiene como objetivo convertir a esta obra en un ente religioso de carácter nacional para, tal vez, generar devoción por el resto de España y crear líneas de peregrinación al Convento franciscano.

Una prueba, quizás, de sus pretensiones es lo dicho en el facsimil 48, donde afirmó que “*Antes de la venida á España de esta Reyna Maravillosa , los Españoles , en especial los de Zehegin , se miraban en su suma pena , y amargura como Huerfanos sin Madre*” (facsimil 48/ p. 122) Aquí está la clave de esa teoría, donde menciona al Patrón (Santiago) y anunció que España ya también tiene a su Patrona (Virgen de las Maravillas).

Al margen de ello, claro está que el objetivo es ambicioso sí, pero tampoco sería descabellado al tener a Caravaca como ciudad vecina que, bajo el mito de

la Santísima Cruz, se convirtió en un espacio religioso de peregrinación. De hecho, este fue el motivo por el que personalidades religiosas como Santa Teresa de Jesús pusiera el Monasterio de San José de las Carmelitas, con el objetivo de potenciar su visita y aumentar los peregrinos en esta ciudad santa¹⁰⁸. Teoría no descabellada si, por ejemplo, si tenemos en cuenta lo enunciado Abraham Ruiz en 2014, que estas dos ciudades se hermanaron con la llegada de la Virgen de las Maravillas a Cehegín¹⁰⁹. Por tanto, si Moreno conseguía que esta escultura fuera considerada como patrona de todos los españoles y, aprovechando el poder devocional de Caravaca (que según Abraham Ruiz estaban hermanados); esto hiciera que Cehegín se convirtiera en otro espacio religioso de devoción y peregrinación y, en consecuencia, sus emolumentos (a través de las limosnas) se vieran aumentados.

De hecho, quizás, esa propaganda planteada en líneas anteriores (mediante transmisión oral), entonces, no se limitase en aumentar las atribuciones en el ámbito local, sino, puede ser, que lo pretenda hacer regional y nacionalmente. Por último, por supuesto, está la posibilidad de que simplemente quisiera engrandecer la importancia de su tarea y, por tanto, así mismo; de manera que esta representación escultórica, su ideario (él mismo) y el mecenas que le ayudó (Pedro Antonio Pereti) pasaran a la historia de la villa (hoy ciudad desde 1925) y no quedasen en el olvido [como vemos que ha sucedido]. No obstante, para terminar esta reflexión, no podemos saber hasta que punto pudo haber exagerado o no las circunstancias de la llegada de la Virgen a Cehegín, como acertadamente dijo Hidalgo¹¹⁰.

4.2. Aspectos estilísticos

4.2.1. Análisis artístico

Para la realización de este apartado se ha seguido la pauta comentada por los especialistas María del Carmen y Juan José García¹¹¹; en cuyo comentario irán

108 Torrecilla Hernández, José Ramón. “Un estudio sobre la importancia de la Vera Cruz y la participación de la mujer al desarrollo histórico, urbanístico y cultural de Caravaca”, en *Alquipir*, no. 17 (2022): 99.

109 Ruiz, Abraham. *Crónicas por la Virgen de las Maravillas*, (Cehegín, Hermandad de las Maravillas, 2014): 43.

110 Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*, 26.

111 Sin embargo, a pesar de que aporta datos nuevos en el análisis estilístico de la obra, es necesario apuntar que para la realización de su comentario se basó principalmente en el estudio de María del Carmen. Hago este inciso, no para desacreditar la labor de Juan José García, sino más bien para ensalzar la labor realizada por esta historiadora del arte que, como hemos ido viendo a lo largo de

107 Hidalgo, *Miscelánea Histórica de Cehegín*, 106.



Figura 3. La Virgen de las Maravillas de ¿Nicola Fumo?
Extraída en Turibox.com

justificando los motivos por los que estos investigadores y otros¹¹² (destacando al citado Gómez Ortín) afirman que esta pieza tuvo que ser ejecutada por Nicola Fumo¹¹³.

La Virgen de las Maravillas es una imagen de la Virgen con Niño (Fig. 3). Sobre los materiales estamos ante una obra de menor tamaño al natural (mide unos



Figura 4. La Virgen de las Maravillas (lado opuesto) de ¿Nicola Fumo? Extraído de La hornacina.com

130 centímetros de altura¹¹⁴), de madera policromada y estofada¹¹⁵.

Desde el punto de vista iconográfico, corresponde con una Virgen del Rosario que, según Juan José García, presenta una excelente factura y soberbia policromía que invitan a una contemplación detenida de todo el conjunto¹¹⁶. No obstante, afirma, hay que destacar que es una pieza mejor trabajada en su parte delantera. Esta reflexión se debe a esta pieza iba a ser destinada para cubrir la hornacina de un retablo y no para un camarín, que es como finalmente se encuentra en el Convento de San Esteban. Esta es la causa por la que María del Carmen entiende que la talla en su parte posterior (Fig. 4) esté menos cuidada y presenta mayor volumen¹¹⁷.

En la composición, Juan José García destaca cómo la Virgen carga el peso del Niño sobre su cadera, sosteniéndolo muy alto, de tal forma que el niño Jesús apoya el brazo en su hombro como punto de estabilidad y firmeza para el gran acto de bendición al devoto, mientras que su mano se acerca al pecho de la Virgen en relación probablemente con la maternidad. Esta forma de sostener de al Niño, añade, crea la imagen un ligero *contraposto* que hace que la figura de María adelante un pie, marcando la rodilla en el manto y creando así unas diagonales que otorgan un ligero movimiento a la imagen¹¹⁸.

esta investigación, ha sido imprescindible para plantear y contestar cuestiones que se han ido surgiendo conforme avanzábamos en su estudio.

112 Bautista Vilar, Juan. "Cehegín en 1725", en *Alquiper* no. 10 (2000), 22-28. Montoya, Ángel. "Nuestra Señora de las Maravillas. Cehegín" en *Devociones Marianas de la Región de Murcia*, 32-33, La Unión: Asociación Belenista Cartagena-La Unión, 2001. Cataldo, Jesús. "La huella italiana en las manifestaciones inmaculistas de Francisco Salzillo", en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005* Vol. 2, coord., por Francisco Javier Campos y Fernández Sevilla, (Madrid: Ediciones Escorialenses, 2005), 1659. Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. "La escultura barroca murciana anterior a Francisco Salzillo: secuencia de personalidades y cruce de estilos. Una herencia artística", en *Murgetana*, no. 123 (2010): 65-76.

113 No obstante, en el siguiente apartado (y como ya planteamos en el estado de la cuestión), algunos investigadores descartan categóricamente que esta talla sea de Nicola Fumo.

114 García Sánchez, Juan José. "La Virgen de las Maravillas de Cehegín (Murcia)". En *la hornacina*, <https://www.lahornacina.com/articulosmaravillas.htm> Siendo, como apunta Gómez Ortín, de 140 cm con la peana incluida. Gómez, Guía Maravillense, 16.

115 Sánchez-Rojas, "Patrimonio escultórico", en *Restauración de la Orden franciscana en España...*, 572.

116 García Sánchez, Juan José. "La Virgen de las Maravillas de Cehegín (Murcia)". En *la hornacina*, <https://www.lahornacina.com/articulosmaravillas.htm>

117 Sánchez-Rojas, "Patrimonio escultórico", en *Restauración de la Orden franciscana en España...*, 574.

118 García. "La Virgen de las Maravillas de Cehegín (Murcia)". En *la hornacina*, <https://www.lahornacina.com/articulosmaravillas.htm> Esto hace que no nos distraiga de su



Figura 5. La Virgen de las Maravillas (Rostro junto al niño) de ¿Nicola Fumo? Extraído de La Panorámica Noticias.com

Por ello, María del Carmen argumenta que la Virgen de las Maravillas no muestra poses íntimamente familiares¹¹⁹ con el Niño que pudieran promover una piedad fácil y mimosa, sino que ofrece a su Hijo para bendiga al fiel devoto¹²⁰. Es, siguiendo a María del Carmen, una dama oferente, elegante y clásica; sobria en su distante expresión de una clara introversión de sentimientos (Fig. 5); digna y segura en su papel de tan especial maternidad. Además, incide, que la riquísima

contemplación los movimientos diagonales, tan expresivos en el Barroco, ni ningún turbulento o arabesco juego de paños. Sánchez-Rojas, “Patrimonio escultórico”, en *Restauración de la Orden franciscana en España...*, 574.

119 Por ello no duda Juan José en afirmar que la Virgen se nos muestra inaccesible. García, “La Virgen de las Maravillas de Cehegin (Murcia)” ..., <https://www.lahornacina.com/articulosmaravillas.htm>

120 A lo que añade Juan José García, que esto lo realiza así para no caer en el fácil-recurso materno-afectivo. Ibidem, <https://www.lahornacina.com/articulosmaravillas.htm>

policromía de armoniosos tonos¹²¹, tan al gusto de los españoles, realza su contemplación.¹²²

4.2.2. Sobre el escultor

El problema de no poder atribuir de forma “oficial”¹²³ que esta obra pertenece a Nicola Fumo se debe a que no se han encontrado fuentes documentales que certifiquen su autoría¹²⁴. Esto ha provocado que se haya convertido en una obra donde hayan proliferado diferentes interpretaciones unos en pro y en contra de la atribución a este artista¹²⁵. Incluso de como su principal valedor, Gómez Ortín¹²⁶, realizó no solo fuertes críticas a sus detractores, sino que también contra todos aquellos historiadores e historiadoras que concuerdan en dicha autoría. Todo ello, haciéndolo, quizás, sin una verdadera investigación que pueda corroborarlo¹²⁷.

121 Conseguido a través de motivos geométricos caprichosos, así como motivos realizados a punta de pincel sobre la base de oro formados por dos ramilletes, a manera de bodegones de flores, por lo que Juan José García apunta, que estamos hablando de una obra donde los valores estéticos, espirituales, escultóricos y pictóricos van de la mano, conviviendo perfectamente y por la que, no duda en calificar en nombre de diversos especialistas, como una de las escultura marianas más bellas que han procedido de Italia. Ibidem, <https://www.lahornacina.com/articulosmaravillas.htm>

122 Sánchez-Rojas, “Patrimonio escultórico”, en *Restauración de la Orden franciscana en España...*, 572-574.

123 Si bien en las publicaciones citadas no lo afirman con total rotundidad. Se da por sentado su autoría en páginas web como, por ejemplo, la vinculada a su honra y culto: <https://virgendelasmaravillas.com/nuestra-patrona/>

124 Sánchez-Rojas, “Patrimonio escultórico”, en *Restauración de la Orden franciscana en España...*, 572-574.

125 El estudio que hemos ido utilizando de Hidalgo (2021) también recoge esta disparidad interpretativa. Sin embargo, no recoge qué investigadores piensan en pro o en contra de su confección. Pero no recoge ni autores ni plantea las circunstancias por las que se generan esa divergencia de opiniones. De hecho, posiblemente para realizar tal afirmación (la controversia en torno a su autoría) se ha basado en los estudios de María del Carmen y Gómez Ortín, sobre todo de este último, que tratan sobre la polémica.

126 Tal es su admiración por este artista que no dudó en afirmar que fue capaz de plasmar en la madera la inaccesible belleza de la madre de Dios. Gómez, *Guía Maravillense*, 111.

127 Esto se debe principalmente a que muchos de estos investigadores nombraban a este artista erróneamente Nicola Fumo, en vez de Fumo. El motivo, según este, se debía a una mala interpretación de lectura de una tarjeta enviada desde Roma que, desgraciadamente, se grabaría en piedra para una lápida conmemorativa la entrada del camarín de la Iglesia parroquial. A partir de aquí se perpetuaría dicha terminología tanto en estudios que apoyan su atribución, como la obra de Francisco Abellán (obra que hemos utilizado) que considera que plagia; así como de detractores, entre los que menciona al historiador del arte Sánchez Moreno (en su obra *Vida y obra de Francisco Salzillo* [una obra de 1974]) y algún conferenciante [cuyo nombre no especifica] que silenciaría, tal vez, en la conferencia que dice que asistió en

La causa primigenia que ponen en duda su atribución son dos tipos. Por un lado, siendo el principal punto de discordia, es el aspecto cronológico, esto es, la fecha que se maneja para su confección. La segunda tiene que ver con el tratamiento que ejecutó el artista para la realización de la escultura. Incluso ambas causas no se invalidan, así que pueden estar correlacionadas. No obstante, lo que nadie discute (de momento) y, por tanto, todos concuerdan, es que trata de una obra verdaderamente italiana¹²⁸.

Desde el punto de vista cronológico, se debe al escaso margen temporal entre la confección de la obra y la muerte de Nicola Fumo¹²⁹ (con 78 u 80 años)¹³⁰.

Murcia: "Arte italiano en Murcia" [conferencia que tampoco otorga fecha alguna, pero que tuvo que ser anterior a 1982, ya que este apartado es prácticamente igual a su primera edición (De hecho, simplemente cambia la palabra "autoria" por "paternidad" y omite, como es lógico, "pero a estas calendas del 80", para su nueva edición. Para su corroboración véase, p. 91-94 de su 1ª edición)]. No obstante, sí que menciona a un tal José Crisanto que en 1957 afirmó que el pueblo de Cehegín, en 1925, había atribuido esta obra a Nicola "Fiumo" [error que, como vemos, está documentado] sin fundamento documental ni estilístico, aunque añade que luego se retractaría de su error en 1976. Gómez, *Guía Maravillense*, 132-134.

128 Es, por ello, por lo que en este trabajo no se ha pretendido buscar un origen "autóctono" de la pieza, sino más bien, intentar explicar las causas que explicasen el empecinamiento del Padre Moreno por una escultura italiana y no una autóctona, así como los condicionantes que le permitieron conseguir su deseo. Para no reiterarnos y quiera recordar esas hipótesis, o ahora le resulte de su interés, véase cita 44.

129 Gómez Ortín, basándose en la obra del Padre Moreno, estableció un marco cronológico donde afirma que verosimilmente debió confeccionarla entre 1721-1722 y muriendo el 2 (u 8 según las fuentes) de julio de 1725; justo una semana antes de que llegara la Virgen de las Maravillas al puerto de Cartagena (16 de julio de 1725). No obstante, como ya vimos, hay otros investigadores que barajan otras fechas, como es el caso del ya citado Hidalgo, que tuvo que ser entre 1722 y 1723 cuando encargarse la obra. Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*, 16. Por tanto, el tiempo se reduce en un contexto en el que hay que tener en cuenta el factor de la longevidad y, por supuesto, si seguimos el planteamiento de Gómez Ortín. Dato importante y de donde parten las distintas posiciones a favor (con variaciones) o en contra en la atribución de la obra a este artista.

130 Estas dos fechas posibles debido a que se han barajado dos posibles de su nacimiento: por un lado, se encuentra la recogida por el primer biógrafo del artista, Dominici, que apunta que su nacimiento ocurrió en 1645 y, por otro; es el establecido por Gómez Ortín que concluye en que si partimos de su partida de defunción (1725), el cómputo de su edad nos daría que nació en 1653 y no en 1645, tal y como afirmó su biógrafo. Gómez Ortín, *Guía Maravillense*, 13-14. Este apunte lo realizó para su segunda edición de su obra "*Guía Maravillense*"; pues si comparamos esta edición con la primera (1982), vemos que establece su nacimiento en 1645 su fecha de nacimiento (véase p. 15-16 de la edición de 1982). Esto, por ello, por lo que obras anteriores a esta, como María del Carmen Sánchez-Rojas, expuso [para lanzar su teoría] que

Esto, debido a su evidente avanzada edad, hace que para algunos investigadores sea poco probable su pertenencia. Así pues, nos encontramos con varias teorías. Además, dentro de los que se encuentran a favor de que fue Nicola Fumo su escultor, también hay interpretaciones dispares.

Por un lado, está la teoría planteada por Gómez Ortín, en cuyo estudio plantea que la confección de la escultura tuvo que darse tras (y no antes) el encargo de la obra por el Padre Moreno y Don Pedro Antonio Pereti. Por tanto, su planteamiento se apoya exclusivamente en las fuentes históricas¹³¹, así como en estudios (desactualizados) de índole artístico¹³².

murió con 80 años, basándose en el estudio de Gómez Ortín de la primera edición. De hecho, como vimos en el estado de la cuestión, que para el estudio de las noticias concernientes de la historia del encargo de la ejecución de han sido resumidas Gómez Ortín al que cita en su p. 570. Sánchez-Rojas, "Patrimonio escultórico", en *Restauración de la Orden Franciscana...*, 570-572. No obstante, se debe tener en cuenta que esa diferenciación de fechas tuvo que surgir posterior a la obra de Pedro Riquelme (2000) y, por tanto, fuera descubierta esa partida de defunción, que recoge Gómez Ortín en su 2ª Edición, a posteriori de la realización de esta obra. Así pues, para llegar a esa conclusión Gómez Ortín tuvo que descubrir dicha partida o haber leído de otro investigador dicho descubrimiento (que si fuera así no cita), en unas fechas relativamente recientes. Por ello, tal vez, es por lo ha hecho que dicho error (no considerándolo como tal) pueda ser reiterativo, por lo menos en fechas anteriores a 2008, año de la publicación de la 2ª Edición.

131 Como hemos ido viendo, su *Guía Maravillense* cuenta con un apartado cronológico donde van narrando año a año los sucesos que derivaron al encargo, creación y llegada de la Virgen a Cehegín. En esa sucesión de momentos históricos (insistimos en que están fechados) plantea, recordemos, la fecha hipotética en la que tuvo que hacer la talla (1721-1722). De hecho, si vemos cada apartado que compone su cronología, sin duda, tuvo que referenciarse en las obras del Padre Moreno y Agustín Perea. De hecho, no solamente para la confección de la obra, sino también para, quizás, dar por ciertos o, quizás, informar sobre los milagros que ocurrieron en torno a ella. Tanto, para mencionar que llegó al Puerto de Cartagena de forma intacta a diferencia del resto de la mercancía que se encontraba muy deteriorada (tal y como recogen los citados), así como el sorteo [que como pudimos comprobar conforma parte de los milagros inexplicables] para su designación como Virgen de las Maravillas. Gómez, *Guía Maravillense*, 15-17. Sin embargo, como ya vimos con Hidalgo la historia planteada por el Padre Moreno, y que Agustín Perea recoge; pudo ser inventada por el propio fraile tomando a partir de un naufragio ocurrido en 1975; hecho que presenta unas características que, afirma, se asemejan notablemente a lo redactado por el Padre Moreno. Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*, 25.

132 Para ello utiliza estudios, repetimos esto porque es importante, anteriores a su primera publicación (1982). En primer lugar, antes de pasar el apartado bibliográfico, es necesario indicar que su acreditación se basa en la utilización de Dominici que, como se estableció anteriormente, fue su primer biográfico, de la que extrajo en sus escritos que [Fumo] tuvo muchos encargos para España, adonde envió obras bellísimas". Tras ello, enumera a diversos investigadores que abalaron su autoría, como la del

En cambio, el estudio de María del Carmen (2002), si bien está de acuerdo en que tuvo que ser Nicola Fumo; ésta defiende que tuvo que ser tallada antes del encargo, debido a que la excelente factura que presenta la escultura no hubiera sido posible de realizar con la avanzada edad que tenía Fumo en el momento en el que las fuentes afirman que se confeccionó. Esa hipótesis es sostenida por María del Carmen Sánchez-Rojas debido a que la muerte con 80 años del artista¹³³ coincide con la llegada de la escultura en 1725. Esta situación le llevaría plantear dos opciones para atribuirle la pieza a éste y no otro.

La primera posibilidad es que la imagen comenzara a ser tallada tras la realización del encargo (sobre los años 20) y, por tanto, coincidiendo con las fuentes, tal y como defiende Gómez Ortín. Sin embargo, prosigue, que, si este fuera el caso, apenas habría intervenido en su confección, debido a que su avanzada edad no se lo hubiera permitido. De ser así, más bien tendría que haber sido ejecutada por sus discípulos, aunque siguiendo los consejos de éste.

La segunda opción, la comentada arriba, es que fuese realizada anteriormente y puesta a la venta en el taller. Se decantaría por esta opción teniendo en cuenta la excelente factura que tiene la obra, le hacen descartar que sean sus discípulos, así como la gran

actividad que tuvo su taller (en cuanto a ventas) hasta el año de 1723, de acuerdo como recogen, según ésta, los biógrafos de Fumo. De hecho, teniendo en cuenta la anterior cita, es importante aclarar como María del Carmen tuvo en cuenta la obra de Gómez Ortín (1982) para la elaboración de su estudio acerca de esta talla, pero que, en cambio, no haría lo mismo éste para la realización de su segunda edición. ¿Por qué no incluyó en su apartado “En torno al escultor italiano Fumo”? Barajo varias posibilidades que, por desgracia, solamente puede corroborar él mismo.

Antes de comenzar, como he ido haciendo a lo largo de todo este estudio; no pretendo desprestigiar ninguna de las aportaciones histórico-científicas que han ido aportando los distintos investigadores para el estudio y comprensión de los orígenes e historia de la Virgen de las Maravillas. Sin duda, me atrevo afirmar, todos han sido necesarios para la confección de este nuevo trabajo que se ha realizado en torno a ella y, por supuesto, han sido, en muchos casos, el punto de partida para la localización de las distintas fuentes históricas y bibliográficas escritas hasta el momento. Dicho esto, también es cierto que es necesario plantear estas cuestiones para que lector comprenda cuáles son las casuísticas que pueden provocar que en nuevas ediciones se omitan o, en este caso, no se incluyan otros estudios. En primer lugar, debemos descartar que Gómez Ortín desconociera la obra editada por Pedro Riquelme (obra donde aparece el estudio de María del Carmen Sánchez-Rojas), ya que la cita al final de su obra en el apartado “Publicaciones Instituto Teológico franciscano” Concretamente en la página 241. Por tanto, si conocía esta investigación, caben varias posibilidades.

En primer lugar, que no leyera o analizara la obra, aunque esta opción creo que es la menos probable. En caso de ser cierto, aporta una investigación desactualizada (como establezco arriba) y, por tanto, incompleta en torno a la atribución de este artista; ya que da por sentado que no se avanzó en su investigación.

En segundo lugar, y creo más probable, porque la introducción del estudio de María del Carmen Sánchez-Rojas (en la obra de Pedro Riquelme) supondría que parte de su investigación en cuanto a Fumo estaría errado. De hecho, comienza su apartado realizando fuertes críticas con los errores cometidos por algunos autores de la historiografía tradicional mantenía tanto, recordemos, en su terminología como en criterios artísticos. Por tanto, le sucedería lo mismo que aquellos historiadores e investigadores del arte a los que hizo silenciar. Incluso no provocaría solo su error,

director de la R. Pinacoteca de Nápoles, el profesor Sergio Ortolani, que afirmaría, en 1946, que la imagen es muy probablemente de Nicola Fumo. Otra investigación sobre la que se apoya es en la obra de Luigi Ferrarino para su reciente [nótese que se le olvidó borrar la palabra (Para su corroboración véase p. 128)] *Diccionario de Artistas Italianos en España* de 1977. Además, menciona las dos ocasiones en el que el ya citado Crisanto rectificaría, según éste, “sin vacilaciones ni ambages”: La primera vez afirmó Nicola Fumo fue el escultor de Nuestra Señora de la Virgen de las Maravillas; rectificación recogida del VII Centenario del Dr. Angélico y del Seráfico, del “Boletín de la R. Academia de Córdoba, en 1973, n.º 93, 145 y que dicha aclaración fue recogida, literalmente, en *Facetas de nuestras artes históricas* (Murcia) en 1976. Sin embargo, en la segunda ocasión fue allá, siendo, quizás, la intervención **más importante para éste** (Gómez Ortín) ya que, quizás, por este testimonio es por el que no duda y, reafirma en sus dos ediciones (no hace falta recordar que apenas hay cambios), en que Nicola Fumo tuvo que realizar la escultura tras ser encargado por Lorenzo Pereti y, en consecuencia, estaría en concordia con las fuentes. Se trata de la reflexión del ya arrepentido Crisanto que en 1975 no dudó en afirmar que “por varias circunstancias creo que no debe dudarse ser por inspiración divina la obra del, escultor muy anciano, Nicola Fumo. No del Vinaccia, Vaccaro ni Colombo”. Es aquí, la prueba que necesitaba Gómez Ortín para hacer valer los escritos del Padre Moreno y Agustín Perea como ciertos, esto es, que a pesar de ser muy anciano fue éste quien realizó la pieza y no otro; y, por supuesto, tras el encargo, ni se plantea que pudiera ser antes. Gómez, *Guía Maravillense*, 127-133 (91-94 en la 1ª Edición). 133 Posiblemente basándose en la primera edición de la obra de Gómez.

sino que también el de las fuentes en las que basó su estudio tanto de la bibliografía consultada, así como de las fuentes primarias. Siendo éstas últimas y no las artísticas por las que, quizás, decidió no mencionar o ignorar el estudio de María del Carmen. Pues, en caso de no hacerlo, pondría por tierra el mito en el que se erigió la historia de la Virgen de las Maravillas, esto es, las palabras del Padre Moreno (que, ya dijimos, parece respaldar algunos milagros que redactó en su *Rara y Maravillosa ave de Oriente...*). Quizás, esta fuera la causa de dicho ignoro. Tal vez, la devoción y fe que tuvo en lo que son para él, los tres ejes fundamentales en esta historia (el Padre Moreno, Don Pedro Antonio Pereti y Nicola Fumo¹³⁴) le hizo empeñarse en la búsqueda de estudios que corroborasen su teoría y en alejarse de aquellas que lo pusieran en entredicho; aun para ello reelaborando su obra sin mencionar ningún estudio a posteriori a su 1ª Edición.

Por tanto, esa mezcla entre investigación y devoción hace que su obra, en ocasiones, sea difícil discernir entre realidad o fantasía¹³⁵: “mientras su genial Virgen entraba en Cehegín, enloqueciendo a sus habitantes, él ya estaría en el Paraíso, arrojado ante María, y comprobando, atónito, cómo su copia terrena de Cehegín concordaba cabalmente con el original celeste”¹³⁶. ¿Afirmación devocional? ¿Metafórica? Interpreten ustedes. Aunque no sin antes, recordar, que a pesar de que se da por sentado que tuvo que ser una bienvenida muy acalorada¹³⁷ lo cierto es que no se puede contrastar por otra documentación municipal¹³⁸ que no sean la obra del Padre Moreno y la reinterpretación de su historia por parte de Agustín Perea.

En cualquier caso, si tuviera razón María del Carmen y, en consecuencia, la obra tuvo que ser realizada con anterioridad a su compra ¿Cuánto tiempo transcurrió entre su confección y su compra? Por desgracia, de momento, no se ha encontrado nada al respecto¹³⁹. No obstante, lo que sí que, quizás, se pueda responder a esa a otra cuestión: ¿Por qué no se vendió antes su

pieza? Tal vez se deba a que, según Arturo Serra (2017), a pesar de su fama contrastada en España¹⁴⁰; en el caso de su tierra natal, a diferencia de Giacomo Colombo, no fue un escultor tan apreciado y valorado¹⁴¹. Por lo que, esto nos permite plantear la posibilidad de que lo hiciera años antes y que, por no despertar el interés de la clientela¹⁴², fue ignorada mientras estuvo en venta¹⁴³, hasta que Lorenzo Pereti viera en ella el modelo adecuado¹⁴⁴.

Sin embargo, estas ideas que parecen estar conectadas, no quieren decir que ambos investigadores estén de acuerdo en esta atribución. Pues, para Arturo, esta pieza carece del virtuosismo técnico tan característico del escultor; presentando, más bien, rasgos propios de las producciones de la escuela

140 Gómez Ortín, citando a Luigi Ferrarino, su fama era tal en España que, incluso, el Felipe V le otorgaría el título de “escultor del rey”. Gómez, *Guía Maravillense*, 14 y 128.

141 Serra Gómez, Arturo. “Nueva obra de Nicola Fumo encontrada en España”. En *Estudios de Cultura en Europa*, coordinado por Cañestro Donoso (Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Alber, 2017): 629.

142 Al menos no antes de 1723, ya que, como vimos anteriormente, tal y como recoge María del Carmen, se sabe que el taller para esas fechas tuvo mucha actividad. Sánchez-Rojas, “Patrimonio escultórico”, en *Restauración de la Orden Franciscana...*, 572.

143 Tal vez porque, si tomamos en consideración el análisis artístico-formal de María del Carmen, su refinamiento clásico, con rostro sereno, seguro, además de una actitud sobria en su distante expresión de una clara introversión de sentimientos; hacen que esta pieza tenga unas características muy alejadas de las expresiones típicamente barrocas. Sánchez-Rojas, “Patrimonio escultórico”, en *Restauración de la Orden Franciscana...*, 572. Por tanto, ese alejamiento del gusto, quizás, del momento, todavía vinculadas a figuras de mayor dinamismo y carga sentimental es la que hicieron que esta excelente escultura, no despertase tempranamente la atención de compradores. También cabe la posibilidad, por supuesto, de que no estuviera expuesta al público durante muchos años y se hizo pocos años atrás. Aunque, recordemos, se debe tener en cuenta la longevidad que tenía el artista para su elaboración.

144 Recordemos que esa fue la descripción escultórica que le pediría su hermano Don Pedro Antonio Pereti en nombre del Padre Francisco Moreno (Véase citas: 46 y 51). De hecho, tal vez, si María del Carmen y otros autores estuvieran en lo cierto, puede que Don Pedro Pereti le hablase a Lorenzo que debía de ser una pieza semejante a la Virgen de la Caridad de Cartagena traída en 1723 que, bajo esa referencia, pudiera tener una idea a la hora de qué escultura escoger. Quizás se deba, sobre todo, por la forma en la que se presenta a la Virgen, esto es, como una mujer de bello rostro que refleja sentimientos contenidos. Bernal de la Cuesta, Pilar y Sánchez-Rojas, María del Carmen. “La virgen de la Caridad de Cartagena”, en *Miscelánea Medieval Murciana*. Vol. XIX-XX (1995-1996): 51. Es por ello, tal vez, el tratamiento del rostro en lo que debía de fijarse a la hora de elegir qué obra comprar, pues, según María del Carmen en dos de sus estudios describe a ambas Vírgenes con rasgos similares (véase cita 94).

134 Véase Gómez, *Guía Maravillense*, p. 111.

135 Esto último, entiéndanme, no son acusaciones más, simplemente reitero sus últimos enunciados que hace del artista (“la realidad superó con creces la fantasía”) Véase Gómez, *Guía Maravillense*, p. 128-129.

136 Gómez, *Guía Maravillense*, 129.

137 Lo más probable es que así fuera. Recordemos, por ejemplo, que el padre Francisco Moreno realizó una cuidada propaganda de la misma antes de su venida.

138 Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*, 26

139 Lo que permite que todavía (aunque historiografía actual lo descarte) la teoría defendida por Gómez Ortín (que fuera realizada tras el encargo) se deba tener en cuenta.

genovesa, a la que éste cree que pertenece¹⁴⁵. Por tanto, esta teoría es importante; ya que, de corroborarse, no solo pondría fin a la atribución de este artista, sino que supondría el fin del mito y la leyenda por la que se construyó la historia de la Virgen de las Maravillas. Pues, no sería una pieza napolitana y, tal vez, ni tan siquiera fuera traída de allí¹⁴⁶. Una ciudad (Nápoles)

145 Textualmente, afirma, que: “el caso de la Virgen de las Maravillas de Cehegín, atribuida a Fumo (...) carece de ese virtuosismo técnico tan característico del escultor, si bien el hecho de llegar esta pieza en Julio de 1725 la situaría en el mismo año y en el mismo mes de la muerte del artista, lo que presupondría mucha intervención de su taller, aun así, la obra, ni siquiera parece de escuela napolitana. La estofa original, burilada a punzón, sería el único ejemplo de ello, no sólo en el catálogo conocido de obras del escultor salernitano, sino también en toda la escultura napolitana de este periodo. Esta técnica de estofa burilada sí es propia y muy repetida en la escultura de la escuela genovesa, a la que, más bien, creo pertenece la obra”. Serra, “Nueva obra de Nicola Fumo encontrada en España”. En *Estudios de Cultura en Europa*, 629. No obstante, es necesario puntualizar que no ha tenido en cuenta ciertos aspectos al lanzar esta afirmación de la que, además, tampoco ha aportado candidatos de esa escuela para que su atribución se corroborase. Por ejemplo, no se ha planteado la posibilidad de que esta pieza la hiciera años antes al encargo, como bien planteó María del Carmen. De hecho, tal vez, tampoco haya leído su obra para la realización de su capítulo en la obra de Cañestro. Pues, según la historiadora del arte [Sánchez-Rojas], dice que la pieza presenta unos detalles florales muy pictóricos que son muy similares a la obra de la Virgen Assunta del Duomo de Lecce que era del mismo Fumo. Sánchez-Rojas, “Patrimonio escultórico”, en *Restauración de la Orden Franciscana...*, 574. Obra que, por cierto, analiza en composición y no duda en afirmar que es de su pertenencia. Serra, “Nueva obra de Nicola Fumo encontrada en España”. En *Estudios de Cultura en Europa*, 623.

146 Se da por sentado, por las fuentes tradicionalmente consultadas (P. Moreno, Perea...) que la pieza salió de Nápoles porque Lorenzo Pereti, supuestamente, comerciaría en Nápoles tal y como le prometió a su hermano. Sin embargo, ¿Y si, tal vez, éste no cumplió su promesa [En parte ya que trajo la obra]? Si tomamos en consideración la conversación (cuya credibilidad pueda ser discutible) que recoge Perea entre estos dos hermanos (véase cita 51) y lo establecido por María del Carmen, que tomasen como referencia a la Virgen de la Caridad, cuyo rostro joven y bello de sentimientos contenidos. Bernal y Sánchez-Rojas, “La virgen de la Caridad de Cartagena”, 51 (o véase cita 92) y que como vimos que describe a la Virgen de las Maravillas “como dama elegante y sobria en su distante expresión de una clara introversión de sentimientos” (Fig. 5). Sánchez-Rojas, “Patrimonio escultórico”, en *Restauración de la Orden franciscana en España...*, 572-574. (o véase p. 23 de este estudio). Que, por tanto, nos deja entender que existen rasgos similares, quizás, Lorenzo Pereti, estando en Génova (ciudad que no especifica Perea que visitara, pero, que según este último, tenía pensado comerciar en otras ciudades donde Nápoles no estaba en sus planes [véase, cita 51]); viera o visitase un taller genovés que, quizás, impresionado por la calidad de sus representaciones les pidiera una confección bajo esas características iconográficas [Virgen con el niño en brazos] o, incluso, ya estuviese confeccionada. Así, al contemplarla, vio que esta pieza era la indicada y, por tanto, no era necesario desviarse a Nápoles si realmente no quería hacerlo (o lo necesitara). Por tanto, a pesar de incumplir la supuesta promesa que hizo éste a su hermano Don Pedro Antonio Pereti; si que cumplió en la parte más importante del trato que es, sin duda,

y una escuela (la napolitana) romantizada por su impulsor (Padre Moreno), su comprador (don Pedro Antonio Pereti) y por sus principales valedores locales, como Agustín Perea y Gómez Ortín; sobre las que nutren y sustentan sus discursos devocionales¹⁴⁷ de esta admirable obra.

No obstante, esto es apresurarse, más aún cuando este autor [Serra] tampoco ha aportado candidatos de esa escuela como para que su atribución pueda ser consensuada. Por lo que, el debate está igual que como lo comenzamos, es decir, sin poder determinar si fue Fumo, y no otro, el verdadero escultor de esta obra. Por tanto, repetimos para terminar este apartado, que solamente las fuentes documentales permitirán, realmente, fijar la autoría de esta escultura¹⁴⁸.

5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo de investigación hemos podido comprender como el estudio concerniente a esta escultura y su historia debe ser analizada, revisada y actualizada constantemente.

Cuando el estudio histórico, la devoción y la fe se ven mezcladas, puede provocar que se den por sentado teorías o planteamientos que pueden (o no) estar errados. Como ya dijimos en la introducción y he intentado explicar a lo largo de este trabajo, la problemática principal que tiene el estudio de la

traer una pieza hermosa que causase devoción y regocijo tanto para su hermano, como para el Padre Moreno, así como para los devotos que, recordemos, le esperaban en Cehegín. Quizás la exquisitez de su talla haría irreconocible para estos dos promotores (el ideador y el comprador) que descubrieran el “engaño” porque, al fin y al cabo, realizó exitosamente su cometido. También cabe la posibilidad de que el escultor genovés, se hubiera trasladado a Nápoles a probar suerte frente a los afamados escultores napolitanos, haciéndola o vendiéndola a Lorenzo Pereti sin que este supiera que no era napolitano o, quizás, sabiéndolo, pero ante la calidez de la talla y siendo, a fin de cuentas, geográficamente de Nápoles, lo que decidiera este último a adquirir la pieza. Clave aquí está en que si el Padre Moreno sabía quién fue el escultor y lo ocultó para, además de la teoría de Hidalgo, de evitar que éste y no la pieza fuera el centro de atención Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*, 24; también podía ser porque conocía, secretamente (en caso de que Lorenzo confesara la compra a ese hipotético artista de la escuela genovesa) la procedencia de la escultura y lo ocultase para que no se descubriera la “farsa”, aunque, parece una opción más realista el planteamiento de Hidalgo. No obstante, se debe recalcar que estas son simples teorías que pueden estar totalmente errada, pero, que, de ser cierto la hipótesis de Arturo Serra, puede hacer de esta reflexión mía algo plausible.

147 Sin renunciar, claro está, a la parte histórica de los mismos.

148 Como acertadamente diría la historiadora del arte María del Carmen. Sánchez-Rojas, “Patrimonio escultórico”, en *Restauración de la Orden Franciscana...*, 574.

realidad más o menos fidedigna de los orígenes de esta pieza es que se basan, principalmente, en el libro del Padre Moreno y, que como vimos con Hidalgo, muchas de sus afirmaciones no se han podido corroborar con otras fuentes históricas¹⁴⁹.

Por tanto, realidad y mito, como ocurre en otros lugares con su patrimonio¹⁵⁰, van de la mano donde es responsabilidad de los historiadores e historiadores del arte saber identificar que es realidad y que es fantasía y, por supuesto, aceptar que hechos que se encontraban consensuados anteriormente; pueden, más tarde, ser puesto en entredicho. Así pues, con este trabajo se buscaba rebatir teorías que, bien parecen, actuaban como dogmas.

Por tanto, independientemente de se haya realizado acertadamente o no; creo firmemente que este estudio ha conseguido, al menos, mostrar la necesidad de plantear y cuestionar la historia de la Virgen de las Maravillas para que, con nuevos planteamientos o investigaciones, podamos aproximarnos a una realidad más científica que dogmática. Todo ello, claro está, y hasta que las fuentes históricas no digan lo contrario, con una necesaria y continuada revisión documental y bibliográfica. A pesar de que esto pueda suponer la ruptura o fin de la historia y el mito sobre la que se mantiene actualmente.

Bibliografía

- Bernal de la Cuesta, Pilar y Sánchez-Rojas, María del Carmen. “La virgen de la Caridad de Cartagena”, en *Miscelánea Medieval Murciana*. Vol. XIX-XX (1995-1996): 45-54.
- Cataldo, Jesús. “La huella italiana en las manifestaciones inmaculistas de Francisco Salzilla”, en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005* Vol.

149 Al menos en lo que respecta a su llegada. Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*, 26. Sin embargo, Hidalgo ha recopilado (en su obra ya citada), los documentos que tienen hablan o tratan de la Virgen de las Maravillas. Los documentos relativos a la Virgen durante el siglo XVIII hablan sobre la primera mujer bautizada en Cehegín con el nombre de las Maravillas, la oficialización como patrona de Cehegín, así como información sobre la recaudación y gastos para la celebración de las fiestas en su nombre. Para su corroboración véase: Hidalgo, *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*, 30-53.

150 Tenemos el caso, por ejemplo, de la ya mencionada Caravaca, cuya historia depende y mucho de la historia de la Vera Cruz y la leyenda de los caballos del Vino. Torrecilla, “Un estudio sobre la importancia de la Vera Cruz y la participación de la mujer al desarrollo histórico, urbanístico y cultural de Caravaca”, 97.

- 2, coord., por Francisco Javier Campos y Fernández Sevilla, (Madrid: Ediciones Escorialenses, 2005), 1147-1162.
- Fernández Moreno, Francisco. *Rara y Maravillosa ave del Oriente, María Santísima de las Maravillas*. Murcia: Amigos de Mursiya, 2008.
- García Sánchez, Juan José. “La Virgen de las Maravillas de Cehegín (Murcia)”. En *la hornacina*, <https://www.lahornacina.com/articulosmaravillas.htm>
- Gómez Ortín, Francisco Javier. *Guía Maravillense*. Murcia: Espigas y azucenas, 1982.
- Gómez Ortín, Francisco Javier. *Guía Maravillense*. Murcia: Espigas y azucenas, 2008.
- Hidalgo García, Francisco Jesús. *Miscelánea histórica de Cehegín*. Cehegín: Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Cehegín, 2013.
- Hidalgo García, Francisco Jesús. *Ave María, Gratia Plena: apuntes y documentos sobre la historia de Nuestra Señora de las Maravillas de Cehegín*. Cehegín: Hermandad de la Virgen de las Maravillas, 2021.
- Martínez Rosa, Joaquín. “Rara y maravillosa ave oriental, historia desde 1725 hasta 1939 de la Virgen de las Maravillas, Patrona de Cehegín”, en *Alquipir*, no. 17 (2022): 25-36.
- Nieto, Agustín. *Historia de una imagen incomparable: la Virgen de las Maravillas y Cehegín*. Vilar Ramírez, Juan. “Implantación y arraigo del culto de Ntra. Sra. De las Maravillas”. En *Cehegín, Señorío de los Borbón-Parma*, editado por Universidad de Murcia, 229-233. Murcia: Universidad de Murcia, 1985.
- Ortega, Pablo *Chronica de la Santa Provincia de Cartagena de la Regular Observancia de N. S. P. S. Francisco*, I, 1740.
- Perea Sánchez, Agustín. *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas, Patrona de Cehegín*. Barcelona: [s.n.] (Tip. Católica), 1878.
- Pérez Crespo, Antonio y Riquelme Oliva, Pedro. “El Cambio de los Tiempos: El protagonismo franciscano en Cehegín”. En *Rara y maravillosa ave del Oriente, María Santísima de las Maravillas escrito por Francisco Fernández Moreno*. Murcia: Amigos de Mursiya, 2008.
- Rivas Carmona, Jesús. “Arquitectura y etapas constructivas del convento e iglesia”. En *Restauración de la Orden franciscana en España. La Provincia franciscana de Cartagena (1836-1878). Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000)*. Historia y Arte, ed. Por Pedro Riquelme Oliva (Murcia: Instituto Teológico de Murcia, 2000), 457-493.
- Ruiz Jiménez, Abraham y Alcázar de Iranzo, “En torno a la identidad de Cehegín”, *Alquipir*, no.11 (2014), 10-19.

- Ruiz Jiménez, Abraham. *Crónicas por la Virgen Maravillosa*. Murcia: Hermandad de las Maravillas, 2014.
- Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. “El escultor Nicolás Salzillo”, en *Digitum: Repositorio institucional de la Universidad de Murcia*, Vol. 36, no. 3-4 (1978): 255-296
- Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. “La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar”, en *Digitum: Repositorio institucional de la Universidad de Murcia*, Vol. 3, no. 1-2 (1980):151-189.
- Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. “Arte del Convento de San Esteban de Cehégín.”. En *Restauración de la Orden franciscana en España. La provincia franciscana de Cartagena (1836-1878). El Convento de San Esteban de Cehégín (1878-2000)*, dirigido por Pedro Riquelme Oliva, 579-614. Murcia: Instituto teológico de Murcia 2000.
- Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. “La escultura barroca murciana anterior a Francisco Salzillo: secuencia de personalidades y cruce de estilos. Una herencia artística”, en *Murgetana*, no. 123 (2010): 65-76.
- Serra Gómez, Arturo. “Nueva obra de Nicola Fumo encontrada en España”, en *Estudios de escultura en Europa* coord., por Alejandro Cañestro Donoso, (Alicante: Diputación Provincial de Alicante e Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2017): 623-636.
- Torrecilla Hernández, José Ramón. “Un estudio sobre la importancia de la Vera Cruz y la participación de la mujer al desarrollo histórico, urbanístico y cultural de Caravaca”, en *Alquipir*, no. 17 (2022): 95-104.
- Vilar Ramírez, Juan. *Cehégín, Señorío de los Borbón-Parma*, Murcia: Universidad de Murcia, 1985.
- Vilar Ramírez, Juan. “Cehégín en 1725”, en *Alquipir*, no. 10 (2000): 22-28.

