

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA, HISTORIA DEL ARTE Y
TERRITORIO**

**LA ESCULTURA RELIGIOSA EN MURCIA AL MARGEN DE FRANCISCO
SALZILLO ALCARAZ: DESDE LOS ORÍGENES DECIMONÓNICOS HASTA
LAS POSTRIMERÍAS DEL SIGLO XX.**

ANTONIO ZAMBUDIO MORENO

2020

**DIRECTORES: D. JOAQUÍN MARTÍNEZ PINO y D^a MARIA TERESA MARÍN
TORRES**

**LA ESCULTURA RELIGIOSA EN MURCIA AL MARGEN DE FRANCISCO
SALZILLO ALCARAZ: DESDE LOS ORÍGENES DECIMONÓNICOS HASTA
LAS POSTRIMERÍAS DEL SIGLO XX.**

Tesis dirigida por Dña. María Teresa Marín Torres, doctora en Historia del Arte y profesora titular de la Universidad de Murcia, y D. Joaquín Martínez Pino, doctor en Historia del Arte y profesor contratado doctor de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Antonio Zambudio Moreno

2020

A mi madre, porque las promesas siempre deben cumplirse.

A Daniel, Cristóbal y Sergio, sostén de todo.

A Laura, el amor en toda su extensión.

Agradecimientos.

Una vez culminado el camino, una vez finalizada la investigación que allá por el año dos mil diecisiete decidí emprender dando forma a un nuevo reto en mi vida, han sido varias las personas que han mostrado interés por ayudarme en esta laboriosa tarea, y sin cuyo apoyo la culminación de este proyecto no hubiera sido posible. Por ello, es preciso y justo tributarles un más que merecido reconocimiento.

En primer lugar, a mis directores de tesis, Joaquín Martínez Pino y María Teresa Marín Torres, cuyos consejos, aportaciones y paciencia conmigo han resultado fundamentales en este duro devenir diario. En los momentos de mayor flaqueza siempre han estado dispuestos a prestarme esa ayuda precisa y necesaria para poder continuar, compartiendo su sapiencia y conocimientos conmigo a fin de poder culminar este trabajo.

En segunda instancia, a Julio Trelis Martí, Director del Museo Mariano Benlliure de Crevillente (Alicante), que fue la primera persona que me recibió en el transcurso de todo el proceso de investigación y que, con su profesionalidad, amabilidad y consejo, me aportó una ayuda primordial a la hora de iniciar con buen ánimo todo el proceso de indagación en las distintas fuentes documentales relacionadas con mi trabajo.

También a Isabel Mira Ortiz, doctora por la Universidad de Murcia, que supo atenderme con absoluta gentileza cuando por medio de mi directora, María Teresa Marín Torres, me puse en contacto con ella para recibir sus consejos y sugerencias. Además, hago extensible este reconocimiento a José María Cámara Salmerón y Antonio Marín Oliver, ambos ciezanos, por todo el cariño y predisposición que han mostrado en todo instante cuando los he requerido para que me ayudaran en mi tarea investigadora.

A su vez, en la ciudad de Jumilla, he de reseñar sobremanera a Mariano Spiteri Sánchez, escultor y restaurador, cuya amabilidad y hospitalidad conmigo resultaron extraordinarias, y Cayetano Herrero González, que me aportó ingente material para el buen desarrollo de mi investigación. De igual modo, la ayuda dispensada en Cartagena por Diego Ortiz Martínez, historiador y arqueólogo, y los archiveros de las dos entidades pasionarias más importantes de la ciudad, Rafael Manuel del Baño Zapata y Alfonso Pagán Pérez, de las cofradías californiana y marraja respectivamente, resultó primordial para completar un estudio riguroso sobre la escultura religiosa fundamentalmente del siglo XX.

Asimismo, es importante reseñar al doctor en Historia del Arte por la Universidad de Málaga Antonio Rafael Fernández Paradas, que tuvo a bien ponerme en contacto con las Archicofradías del Cristo de la Expiración y del Nazareno del Paso de esa ciudad. De este modo, fui atendido por Rafael Jiménez Hermoso y Enrique Bravo Lanzac, miembros respectivos de dichas instituciones, que mostraron en todo momento una disposición encomiable para facilitarme la documentación que les requerí, facilitándome mi labor investigadora respecto de la figura del escultor Mariano Benlliure Gil.

Y también, deseo hacer mención a todas las instituciones y personas cuya predisposición y amabilidad han resultado determinantes en todo el proceso de investigación para la culminación de esta tesis doctoral:

Real Academia Alfonso X el Sabio, Archivo Municipal de Murcia; Archivo Municipal de Cartagena; Archivo Provincial de Murcia; Museo Salzillo; Museo Mariano Benlliure; Museo de Bellas Artes de Murcia; Centro de Restauración de la CARM; Cofradía California de Cartagena; Cofradía Marraja de Cartagena; Archicofradía de la Sangre de Murcia; Cofradía del Paso Azul de Lorca; Hermandad de la Vera Cruz y Santo Sepulcro de Jumilla; Archicofradía del Santísimo Cuerpo de Cristo y Santo Entierro de Alcantarilla; Cofradía del Cristo de la Agonía de Cieza; Parroquia del Carmen de Cartagena; Elisa Franco Céspedes; Elisa Martínez Navarro; Horacio Navas Juan; Diego Sánchez Rosique; M.^a Dolores Fernández Arcas; Ginés Ruiz Asensio; César Cortés Ponce; Juan José Sánchez Romero; Santiago Delgado Martínez; Adrián Baeza García; Antonio Lucas García; Pedro Ortiz; Marcial Bernal López; Juan Calabuig Martínez; María del Loreto López Martínez; Carlos Valcárcel Siso; Rafael Marín Montoya; Andrés González Hernández; María de los Ángeles Gutiérrez García; María del Carmen Lastra de Planes.

A todos ellos, mi más sincero agradecimiento.

*La Pasión del Señor, tan vieja, pero tan nueva a la vez,
es una fuente inagotable de inspiración artística.*

Juan González Moreno, junio de 1957.

ÍNDICE

RESUMEN.....	p. 15
CONSIDERACIONES PREELIMINARES.....	p. 21
- Justificación.....	p. 23
- Estado de la cuestión.....	p. 26
- Objetivos.....	p. 41
- Metodología.....	p. 42
CAPÍTULO I. LOS INTENTOS DE RENOVACIÓN DECIMONÓNICOS Y LOS INICIOS DEL SIGLO XX.....	p. 47
I.1. Los iconos barrocos del seiscientos frente a la estética salzillesca en la sociedad decimonónica.....	p. 49
I.2. El intervalo academicista de Santiago Baglietto y los continuadores de lo salzillesco.....	p. 54
I.3. La nueva estética burguesa, preludio de la renovación posterior.....	p. 71
CAPÍTULO II. LA COMPLEJA INCURSIÓN DE LA VANGUARDIA DURANTE LOS AÑOS 20. LOS CONTRASTES ENTRE MURCIA Y CARTAGENA... p. 87	
II.1. Un ambiente cultural y artístico en crecimiento.....	p. 89
II.2. El grupo del Café Oriental.....	p. 92
II.3. Los Bellos Oficios de Levante.....	p. 93
II.4. El Cristo de la Humillación.....	p. 95
II.5. La asunción de los postulados vanguardistas en la ciudad de Cartagena. El ocaso de lo finisecular y el comienzo de la modernidad.....	p. 100
II.6. La Semana Santa, medio de expresión social y factor de la introducción del vanguardismo escultórico.....	p. 105
CAPÍTULO III. JOSÉ CAPUZ MAMANO, LA VANGUARDIA AL SERVICIO DE LA TRADICIÓN.....	p. 111
III.1. Primeros intentos marrajos.....	p. 113
III.2. El impulso de la imagen de la Piedad.....	p. 116

III.3. Juan Antonio Gómez Quiles y José Capuz, un binomio perfecto.....	p. 118
III.4. La Soledad, la inclusión de Capuz en el mundo de la imagen de vestir.....	p. 129
III.5. El Cristo Yacente, hálito de modernidad en la tradición más ortodoxa.....	p. 131
III.6. El Descendimiento, la senda que se transitó en la posguerra.....	p. 136
III.7. Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Dolorosa: José Capuz ante otro ensayo de imágenes de vestir.....	p. 143
CAPÍTULO IV. II REPÚBLICA: ICONOCLASIA Y ANTICLERICALISMO.....	p. 149
IV.1. II República y anticlericalismo, una realidad incómoda.....	p. 151
IV.2. El 11 de mayo de 1931 y sus consecuencias.....	p. 155
IV.3. La Región de Murcia en la II República: focos tensionales subyacentes.....	p. 161
IV.4. Tensión latente en la Región de Murcia.....	p. 165
IV.5. Las manifestaciones públicas de la religiosidad popular en el periodo republicano. El caso de las procesiones de Semana Santa.....	p. 169
CAPÍTULO V. LAS OBRAS DE MARIANO BENLLIURE GIL ANTES DE LA GUERRA CIVIL, PARADIGMA DE NUEVAS TENDENCIAS.....	p. 183
V.1. El Descendido y el devenir del tiempo hasta Redención.....	p. 185
V.2. Redención, un punto de inflexión en la historia de la escultura religiosa en España.....	p. 199
V.3. El Nazareno del Paso para Málaga, la confirmación del nuevo paradigma estético de la escultura religiosa.....	p. 209
CAPÍTULO VI. LAS GRAVES CONSECUENCIAS DE LA GUERRA CIVIL EN EL PATRIMONIO ESCULTÓRICO RELIGIOSO.....	p. 217
VI.1. El crepúsculo de los dioses.....	p. 219
VI.2. Anticlericalismo e iconoclasia descarnados.....	p. 221

VI.3. Los efectos destructivos de la eclosión guerracivilista en la Región de Murcia.....	p. 230
VI.4. La impagable labor de la Junta Delegada de Incautación. Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Murcia.....	p. 246
CAPÍTULO VII. EL FINAL DE LA GUERRA Y EL ARTE EN EL FRANQUISMO.....	p. 259
VII.1. Consecuencias.....	p. 261
VII.2. El Nacionalcatolicismo y su incidencia en la práctica escultórica.....	p. 264
VII.3. La reconstrucción de los iconos perdidos en la Región de Murcia: una dualidad estética compleja.....	p. 273
VII.4. El concepto y la estética de la imagen religiosa en la Región de Murcia, un elemento a sortear por los artistas de posguerra.....	p. 277
CAPÍTULO VIII. MARIANO BENLLIURE GIL Y JOSÉ CAPUZ MAMANO: DOS ARTÍFICES NO AUTÓCTONOS EN LA RECONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO RELIGIOSO EN LA REGIÓN DE MURCIA.....	p. 285
VIII.1. Mariano Benlliure Gil, artífice de la recuperación escultórica de la Cofradía California de Cartagena.....	p. 290
VIII.2. La Cofradía California de Cartagena a la estela de Málaga.....	p. 294
VIII.3. Las nuevas perspectivas de José Capuz.....	p. 315
VIII.4. La modernidad de José Capuz en el ámbito más tradicional.....	p. 321
VIII.5. El reencuentro de José Capuz con la Cofradía Marraja.....	p. 327
VIII.6. Proyecto fallidos.....	p. 339
VIII.7. El último fruto de una larga relación.....	p. 342
CAPÍTULO IX. EL ADVENIMIENTO DE LA VANGUARDIA AUTÓCTONA: JOSÉ PLANES PEÑALVER.....	p. 347
IX.1. José Planes Peñalver, visión vanguardista en el ámbito costumbrista.....	p. 351

IX.2. Sus obras tras la Guerra Civil: un nuevo punto de vista de lo sacro.....	p. 358
CAPÍTULO X. JUAN GONZÁLEZ MORENO, DEL APEGO A LO PROFANO A LA PASIÓN POR LO RELIGIOSO.....	p. 381
X.1. La forma bella y amable como expresión de su arte.....	p. 383
X.2. La apertura de taller propio tras la Guerra Civil.....	p. 386
X.3. La confirmación de una estética.....	p. 395
X.4. La consolidación de un modelo.....	p. 404
X.5. La plasmación del clasicismo moderno.....	p. 408
X.6. La Exposición Nacional de 1957 y sus obras para la Cofradía Marraja de Cartagena.....	p. 425
X.7. Los Relieves del Santuario de la Fuensanta, un hito en la estatuaria religiosa del siglo XX en el Sureste Peninsular.....	p. 435
X.8. Los años finales y la esencialidad de la materia.....	p. 442
X.9. El paso de La Verónica de la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, inclusión de la plena modernidad en un entorno típico.....	p. 455
CONCLUSIONES.....	p. 461
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	p. 481
ARCHIVOS Y SIGLAS.....	p. 493
FUENTES ELECTRÓNICAS.....	p. 495
REVISTAS CONSULTADAS.....	p. 499
BIBLIOGRAFÍA.....	p. 503

RESUMEN.

La Región de Murcia es un territorio en el que la tradición del arte escultórico religioso en madera policromada es el signo de identidad del patrimonio artístico local, cuestión cuyas raíces se insertan en el alborear del siglo XVI, con la actividad del taller de la fábrica catedralicia que da lugar a una corriente a cuyos ecos responderán autores extranjeros como Nicolás de Bussy (hacia 1640-1706) y Antonio Dupar (1675-1755), ya en las postrimerías del siglo XVII e inicios del XVIII. Dichos artífices sirven de guía a Francisco Salzillo Alcaraz (1707-1783), uno de los grandes escultores españoles de la centuria dieciochesca, creador de una escuela de imaginería cuyos modelos alcanzan el presente siglo. Son multitud las obras que inundan los espacios sagrados regionales, contribuyendo a la sacralización social bajo un prisma tradicionalista que afecta a la creación escultórica, configurada bajo una apariencia amable concordante con la religiosidad popular del sureste peninsular.

De hecho, los iconos pretéritos, aquellas imágenes del seiscientos de carácter devocional y casi taumatúrgico para los fieles, cuyos paradigmas eran el *Santísimo Cristo de la Sangre* (Nicolás de Bussy, 1693) y *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (Anónimo, 1600), son despreciados por la crítica artística local, ensimismada en la contemplación de la belleza formal salzillesca, considerando las tallas referidas como muestras del Antiguo Régimen, rural y de carácter arcaico. Por ello, la escultura religiosa se concibe en el siglo XIX casi como pieza museística capaz de desarrollarse fuera de su esfera sacra. De esta manera, la estética de Francisco Salzillo prendió en la conciencia colectiva, teniendo en cuenta que se trataba de gente sujeta a una doctrina vital por la cual consideraban que el visionado de las obras era una de las pocas satisfacciones existenciales, cuestión que se recrudece como consecuencia del decadentismo de las últimas décadas de siglo con la eclosión del existencialismo de Schopenhauer.

Por tanto, resultaba complicado para cualquier escultor el hecho de plantear una plástica escultórica de ámbito religioso que, de algún modo, tendiera a independizarse de los postulados del genio murciano del XVIII. Únicamente el espíritu academicista de Santiago Baglietto (1781-1853), escultor genovés llegado desde Madrid y establecido en Murcia desde 1813, supuso un tímido intento por introducir otra forma de expresar la religiosidad popular en consonancia con lo que había sido su formación como escultor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de carácter menos naturalista e inserta en el ideario clásico. Pero el peso social que posee la dialéctica salzillesca es

extraordinario, y dada la corriente laicista imperante, fundamentalmente, en la segunda mitad de la centuria decimonónica, la sociedad más piadosa considera que las formas de Francisco Salzillo son un medio de contención a fin de salvaguardar los valores ancestrales y espirituales frente a la secularización y el laicismo.

Bajo esta directriz, descuellan Francisco Sánchez Tapia (1831-1902) y su hijo, Francisco Sánchez Araciel (1851-1918), que levantan opiniones enfrentadas dentro de la crítica artística local, contextualizando su estética en la dinámica impositiva de lo salzillesco. Buscan la conformación de la forma amable en la exploración de la idealización, fundamentalmente el segundo de ellos, que elabora alguna escena religiosa-narrativa para los cofradías de Semana Santa, verdaderos ejes vertebradores de las expresiones artísticas de índole sacro y devocional en toda la Región de Murcia. Pero el giro más determinante dentro de la creación escultórica religiosa hasta esa fecha, tendrá lugar con el advenimiento de los artistas valencianos como Damián Pastor y Juliá (1830-1904), Juan Dorado Brisa (1874-1907) o Venancio Marco Roig (1871-1936), artífices que responden a los deseos de la pequeña burguesía que se deja impregnar por el gusto vigente en otras tierras gracias a los viajes y estancias de negocios que emprenden. Así, las obras de este grupo de artistas responden a unos patrones definidos mediante los cuales acuden a presupuestos historicistas que dejan de lado los anacronismos utilizando ropajes del tipo hebrero, configurando las esculturas de talla completa y obviando las de vestir.

De todos los escultores referidos el que gozó de más éxito fue Juan Dorado Brisa, cuyas creaciones se adaptaban a los presupuestos estéticos enarbolados por la sociedad murciana, desarrollando unas obras de apariencia afable, de perfiles clásicos que mostraban cierto sentimentalismo y buscaban una belleza idealizada. Lamentablemente su vida resultó muy corta, pero su leyenda quedó forjada gracias a su huida del barroquismo detallista en pro de una mayor austeridad formal y polícroma que lo ubicaba en las corrientes más vanguardistas. Por su parte, Damián Pastor expone su entendimiento de la plástica religiosa escénica por medio de cierto abigarramiento que tiende a ocultar la realidad narrativa a los espectadores solapando el sentido dramático, de manera que la escena configure un halo de misterio que de algún modo esconde la tragedia, mientras los presupuestos compositivos de Venancio Marco mostraban un mayor equilibrio y claridad compositiva, pero de carácter teatral tan del gusto decadentista, tal y como se apreciaba en su solemne escena de *Cristo Resucitado*, titular de su cofradía, que conformaba una

estructuración escénica más que clarividente con efigies contenidas y de estética académica, al igual que su elegante efigie de *San Juan* para la misma institución.

Pero esta talla fue el último vestigio de esta corriente renovadora de la escultura religiosa, pues el carácter sensible, melancólico, romántico y grácil de estas imágenes acabó por agruparse con la estética dieciochesca, cerrando la puerta a cualquier solución más vanguardista. Todo ello, teniendo presente que en la Murcia de las primeras décadas de siglo se fue configurando un ambiente de gran curiosidad y erudición gracias a determinadas circunstancias y acciones formativas de índole social por medio de distintas instituciones, que llevaron a efecto una gran actividad en beneficio de las artes y las letras. Esta circunstancia redundó en el alarde cultural en forma de tertulia, el intercambio de conocimientos que tuvo lugar en los cafés de las estrechas calles del centro histórico, cuyo centro enclave neurálgico era el Café Oriental. De este modo, en el año 1927 los escultores Antonio Garrigós y Clemente Cantos, miembros de este último grupo, configuraron una escultura sugestiva, expresionista y colindante con las vanguardias coetáneas, *el Cristo de la Humillación* para la Cofradía del Perdón, pero, lamentablemente, a pesar de recibir loas por parte de la crítica artística, no fue entendido por el público y la imagen fue rechazada casi de forma hiriente por la institución propietaria.

Sin embargo, en otros lugares de la Región de Murcia, fundamentalmente en Cartagena, se produce una mayor asunción de los presupuestos estéticos vanguardistas gracias a su modo de entender las formas artísticas y su mentalidad más abierta a la hora de recibir novedades, teniendo en cuenta su carácter de ciudad portuaria y la posibilidad de estar en contacto con las influencias externas de todo tipo. Y es que en el proceso de reconstrucción de la ciudad tras el infausto siglo XIX, sus habitantes se embarcaron en una empresa colectiva que también favoreció esa asunción de aspectos novedosos en el deseo de revalorizar la urbe. Así, a las tendencias modernistas en arquitectura se suma el vanguardismo en otro tipo de experiencias creativas como es la escultura, y la temática religiosa no queda al margen. Y es que, la necesidad que tenía la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno a la hora de renovar su patrimonio, les lleva a contar con un gran maestro contemporáneo, José Capuz Mamano (1884-1964). Un artista que aporta al imaginario artístico cartagenero su modo de entender la plástica escultórica basado en la mera esencialidad como factor preponderante, de manera que elabora un discurso artístico

de carácter teológico basado en un profundo mensaje introspectivo imbuido de mediterraneidad.

Sus obras muestran los caracteres intrínsecos a varios de los grandes estilos y modos de hacer desde el arcaísmo griego y el clasicismo antiguo hasta llegar a los ismos del siglo XX, con gran preponderancia al modernismo y el art decó en unas manifestaciones que engloban toda la sapiencia cultivada durante milenios en el arco mediterráneo. Su talante artístico fue aceptado en Cartagena y alcanzó su plenitud con su obra *el Descendimiento* en el año 1930, si bien, después de la contienda civil de 1936-1939 continuó por unos años colaborando en la reconstrucción del patrimonio perdido en la ciudad portuaria estableciendo unos modelos que son santo y seña del carácter y modo de entender la escultura religiosa en la urbe, estableciendo nexos de unión con otras ciudades como Alhama, Cieza o Lorca, para cuyas celebraciones religiosas elaboró obras que son hoy día verdaderos iconos dentro de la colectividad social a nivel devocional, marcando el camino a algunos de los escultores murcianos que desarrollaron su labor tras la Guerra Civil.

Pero el estallido de esta última supuso una auténtica tragedia para la conservación de los bienes artísticos, y es que, si los acontecimientos sociales del siglo XIX afectan al patrimonio en esta región del país, su incidencia en lo que respecta a su destrucción no alcanza la trascendencia que se da con el advenimiento de la II República y la Guerra Civil. En las primeras décadas del siglo XX, la Iglesia había perseverado en el control de la sociedad, y en el plano político y educativo, a pesar de las corrientes de modernidad que se estaban dando en ciudades como Murcia y Cartagena, continuaba siendo muy poderosa, aunque ya existe una confrontación en el plano de las ideas que poco a poco se instala en el tejido social. Así, con el inicio de la guerra, fundamentalmente durante el verano de 1936, las milicias y organizaciones obreras-anarquistas, en un exceso revolucionario que tenía como fin acabar con todas las instituciones que consideraban opresivas, asaltan distintos edificios religiosos y civiles con la consiguiente destrucción patrimonial, sufriendo la simbología religiosa el mayor número de agresiones. Ello supuso una pérdida irreparable que afectó ya no sólo al plano artístico, pues se dio un shock psíquico en una parte importante de la población al sufrir la pérdida de imágenes verdaderamente icónicas.

A pesar de todo, la excelente labor, no lo suficientemente reconocida, de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de la Región de

Murcia, sirvió para salvaguardar muchos de los tesoros artísticos de mayor importancia, entre los que destacaban las imágenes sacras. De este modo, una parte muy importante de los bienes culturales regionales quedaron a salvo y fueron restituidos después de la contienda, si bien, el quebranto en el subconsciente colectivo resultaba muy doloroso, y ello provocó que, una vez terminada la guerra, fuera primordial recuperar cierta normalidad con la restauración patrimonial de lo destruido. La dictadura, aplicando los postulados del Nacionalcatolicismo, impulsó un proyecto de restauración político-religiosa acorde con sus aspiraciones dictatoriales tendentes a la perpetuación en el poder, conllevando una unicidad en la creación plástica tendente a la expresión religiosa, no dejando casi espacio a otras manifestaciones.

Artistas de primer nivel que habían permanecido en el país sin exiliarse, debieron adaptarse para poder subsistir, y la temática religiosa fue el único espacio donde desarrollar su labor. La mayoría optaron por una posición conservadora, de forma que respondieron disciplinadamente a los deseos del pueblo y los comitentes a la hora de recuperar las obras perdidas, dejándose llevar por el estilo popular, el denominado salzillesco. Y aunque en algunos casos se alcanzó la brillantez en el plano técnico, la falta de originalidad era patente. Pero otros artífices, que antes de la guerra habían desarrollado su labor en los centros de poder más importantes a nivel cultural como Madrid y Barcelona, introducen una dialéctica atrevida en un ámbito tan tradicional y tan condicionado por las circunstancias. A José Capuz hay que añadir a Mariano Benlliure Gil (1862-1947), el genio español de las décadas anteriores que ya, siendo un octogenario y gracias a la ayuda de su taller, introdujo sus postulados más atrevidos en el campo de la imagería sacra, especialmente en sus obras, escasas, pero tremendamente valiosas, de antes de 1936, aunque con la reconstrucción impulsada por el Nacionalcatolicismo dominante también conformó imágenes que han calado en el sentimiento de los fieles.

Pero son algunos escultores autóctonos, casos de Juan González Moreno (1908-1996), José Planes Peñalver (1891-1974) y en mucha menor medida Francisco Toledo Sánchez (1928-2004), los que conforman unas representaciones que conjugaban las rotundas figuraciones de la escultura sacra hispana con los preceptos vanguardistas. Esta filiación con ambas posiciones hace que sean vistos como artífices profanos y sagrados al mismo tiempo, bajo unas expresiones artísticas en las que los ideales clásicos tienen una trascendencia fundamental, pero con claros guiños a la inserción de elementos que colindan con la más pura contemporaneidad, en un alarde de gran virtuosismo técnico,

pero cuyos valores van mucho más allá en la conformación de esculturas que poseen un alto grado de espiritualidad, de valores emocionales que buscan lo reflexivo en aras de llevar a efecto unas imágenes que no resulten ni amaneradas, ni reiterativas ni excesivamente afectadas. El mérito de estos artífices era saber conjugar los preceptos más intelectuales tendentes a la introspección con los valores más intrínsecos de la devoción y la piedad popular, cuestión que consiguieron gracias a su gran formación, conocimiento, profundidad espiritual y habilidad técnica, cambiando para siempre la percepción de un *género menor* como la escultura religiosa, llevándola a una madurez figurativa e interpretativa.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES.

1.1 Justificación.

Resulta obvio que, en el campo de las *artes mayores*, la escultura casi siempre ha ocupado un lugar menos preponderante y apreciado que la pintura o la arquitectura. Y si nos ceñimos al ámbito de la imaginería o la talla en madera policromada de temática religiosa, es obvio que por parte de muchos críticos e historiadores del arte se la ha considerado un género secundario más propio, incluso, de la artesanía que, de la verdadera praxis artística, tal y como refirió la profesora Cristina Gutiérrez Cortines allá por el año 1980¹. De hecho, el volumen de textos publicados a lo largo y ancho de la historiografía del pasado siglo en España demuestra la menor atención mostrada por esta disciplina. Tal vez ha podido influir en esta apreciación negativa, el hecho de que la valía de este tipo de imágenes tienen un significado más cercano al sentimentalismo y la emoción que a cualquier otro principio de índole estético o estilístico, recreándose excesivamente en la sensiblería y la banalidad popular. De hecho, la servidumbre a los mitos del pasado ha sido, en muchas ocasiones, una rémora para la actividad creadora dentro de esta tipología artística, pues una gran cantidad de escultores decidieron no arriesgar en ningún sentido y practicar un seguidismo de los grandes artífices, lo que resultó y aún resulta la caída en la más plena afectación y amaneramiento.

Y es que la escultura religiosa en madera policromada es, en gran medida, una expresión plástica popular en la cual el público, los fieles, tienen una importancia capital en su desarrollo, ya que su aceptación resulta vital a la hora de que la imagen no pase desapercibida o sea objeto de rechazo. La tradición es, por tanto, un elemento de enorme peso, y muchos de los artífices dedicados a la escultura religiosa han preferido ser absolutamente conservadores y moverse siempre bajo los preceptos de la rutina y del modelo prefijado. Por ello, en la Región de Murcia, con el predicamento, prestigio y devoción que poseen las tallas del maestro dieciochesco Francisco Salzillo, siempre ha resultado altamente complejo el hecho de que los artistas se salieran del canon y la línea estética marcada por este gran escultor, cuya senda llegó a resultar un hándicap para la creatividad y el ingenio personal. Sin embargo, han existido autores que, lejos de sentirse

¹GUTIÉRREZ CORTINES, Cristina: “La cultura: una síntesis entre tradición y modernidad (1930-1980). Escultura profana e imagen sagrada”, en *Historia de la Región Murciana Tomo X*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980.

intimidados por la tradición y quedar sumidos a la misma, perseveraron en su propio devenir creativo y establecieron un modelo de índole personal más que reconocible, suponiendo un aire de renovación en un ámbito tan conservador.

Con todo, hemos de referir que en este estudio nos hemos ceñido a la Región de Murcia por dos cuestiones: la primera, por ser el enclave geográfico en el que desarrollamos nuestra propia carrera en cuanto a la investigación respecta y, por ello, resulta más factible el hecho de trabajar con las fuentes documentales adecuadas; y la segunda, por considerar que era preciso llevar a efecto un trabajo que abarcara el devenir histórico y estético de la escultura religiosa ya desde el final de la vida de Francisco Salzillo, cuando se da cierto aire de independencia con el quehacer de escultores venidos de fuera de los lindes de la propia Región de Murcia. Siendo heredera del histórico y antiguo Reino de Murcia, su actual conformación uniprovincial se enmarca dentro de un sentido político y una territorialidad contemporánea que tiene su acepción y conformación con la Transición Española, cuando Albacete pasó a la nueva comunidad autónoma denominada Castilla La Mancha. Por ello, consideramos preciso acotar el territorio objeto de estudio para la obtención de un mayor rigor en la investigación.

Y en la historia del arte de ese primigenio reino del que surge la Región de Murcia actual objeto de nuestro estudio, la escultura religiosa en madera policromada ha poseído un enorme predicamento inclusive antes del propio Salzillo, con artífices de la entidad de Nicolás de Bussy a finales del XVII o Antonio Dupar en los inicios del XVIII que fueron guía y luz en el quehacer del maestro murciano dieciochesco. El desarrollo de la misma ha sido una de las grandes claves del devenir cultural de esta zona del sureste peninsular, y ello se ha trasladado al estudio y profundización en la materia que ya desde el siglo XIX los eruditos locales trasladaron a los distintos textos y documentos que han servido de guía a los prestigiosos investigadores del siglo XX que continuaron indagando en el acontecer histórico de la plástica escultórica local. Pero la inmensa mayoría de las indagaciones realizadas y las publicaciones divulgadas han versado, en su inmensísima mayoría, respecto a la vida y obra del propio Francisco Salzillo y, en algún caso, sobre su influencia en los artífices locales, sin tener muy en cuenta a otros escultores que han aportado una riqueza considerable al panorama artístico de la Región.

Es esta circunstancia la que nos ha hecho considerar la necesidad de llevar a efecto esta investigación histórica a fin de poner en valor la labor de aquellos escultores que ya desde la etapa decimonónica introdujeron nuevos postulados estéticos y estilísticos en un

ambiente cultural en el que resultaba tremendamente complicado llegar al público por medio de obras que, aun partiendo, en algunos casos, de los preceptos insertos en la forma amable y la belleza formal salzillesca, tomaban otros derroteros en lo que respecta a su configuración plástica y su composición. Por ello, conforman un universo creativo rico en matices distintos y en consonancia con lo coetáneo, a pesar de lo difícil y arriesgado que esto suponía, al tener los escultores que desenvolverse dentro de una temática prefijada y unos modelos que, en muchos casos, los promotores deseaban imponer. Además, esta última cuestión también se veía acompañada por otras vicisitudes como la premura de tiempo y el sentido comercial que se daba en muchos talleres de imágenes, lo que hacía que determinadas esculturas no poseyeran la calidad mínimamente requerida.

Pero artistas como son los casos de José Capuz Mamano, Mariano Benlliure Gil, Antonio Garrigós y Giner, José Planes Peñalver, Juan González Moreno y Francisco Toledo, introdujeron un aire de modernidad dentro de la escultura sacra que vino a romper todo tipo de barreras y revolucionar una temática anquilosada en el tiempo en base a tipos más que manidos. Las formas elaboradas confluyen con la más estricta modernidad, determinadas características de las efigies que estos autores plasman se circunscriben de lleno a la vanguardia, elaborando composiciones altamente novedosas y atrevidas, si bien, en algunos casos, recuperando a su vez los valores de la escultura pretérita o el eclecticismo más atrevido. Esto es suficiente mérito para conformar una investigación rigurosa que, a su vez, vaya más allá de los aspectos meramente formales y tenga presentes los acontecimientos históricos a nivel social y político que, verdaderamente, resultan influyentes en los modos de expresión de estos artífices. Por esta razón, sobre ellos se han elaborado distintos estudios y artículos relacionados con su quehacer en la escultura religiosa, si bien, en su inmensa mayoría se tratan de escritos conformados para revistas locales o muy circunscritas a ámbitos minoritarios como el de las cofradías de Semana Santa, de clara tendencia meramente divulgativa, incidiendo en los mismos en la faceta creativa y de estilo, pero no tanto en el devenir histórico en el que viven y que inciden sobremanera en sus modos de expresión.

Por ende, hemos querido profundizar, ir más allá de lo meramente descriptivo y valorativo respecto a las formas artísticas, teniendo presente, además, que estos escultores viven y desarrollan su profesión en unos tiempos complejos, en varios casos, en el alumbramiento de un siglo XX que conlleva la asunción artística de los ismos, dos guerras mundiales y, lo que resulta más trascendente para nuestro estudio, un conflicto armado

de carácter civil en nuestro país. Y es que este último incidió de forma trascendental en la conformación de este nuevo tipo de escultura religiosa dada la extensa producción de la misma al existir la necesidad, tanto por parte del público como por el sistema político de la dictadura franquista resultante de dicha guerra, de recuperar los iconos desaparecidos del pasado bajo una destrucción patrimonial más que ostensible.

Y desde luego, otra motivación para el desarrollo de este estudio es, sin duda, el deseo de incidir en este factor determinado, en los preámbulos de este conflicto, en su desarrollo en lo que respecta al patrimonio, a su consabida destrucción, pero más aún, a su no reconocida conservación, llevada a efecto por la excelsa labor de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de la Región de Murcia, iniciativa del gobierno de la República, institución cuyo trabajo no ha sido valorado lo suficiente por la historiografía local y ni mucho menos por la clase política en estos últimos ochenta y un años de historia desde el final de la Guerra Civil.

Todas estas cuestiones han sido motivos más que suficientes para originar el deseo por nuestra parte de corresponder, tal y como consideramos justo, al quehacer de unos artistas que tuvieron el inmenso mérito de elaborar una dialéctica al margen del lenguaje estético dominante y conseguir que el público las valorara por sí mismas a pesar del enorme peso de la figura de Francisco Salzillo Alcaraz. La labor de esos artistas, el por qué se desarrollaron bajo sus personales postulados, qué los llevó a hacerlo y la trascendencia del devenir histórico en la conformación de los tipos formales elaborados por ellos, son la esencia de esta investigación que se inició hace ya tres años y cuyo final esperamos que tenga como resultado el hecho de ayudar en buena lid a que la figura de estos artífices y su difícil posición a la hora de desarrollar su arte, quede respaldada por un trabajo académico que en todo momento ha pretendido ser veraz y riguroso conforme a las fuentes consultadas.

1.2 Estado de la cuestión.

Es bien sabido que la imaginería religiosa en madera policromada, a pesar de ser una de las manifestaciones artísticas más autóctonas de nuestro país, había sido considerada por una parte de la historiografía del arte como algo marginal o secundario en el devenir de las expresiones estéticas, teniendo en cuenta los prejuicios existentes respecto a su concepción como algo más inserto en el campo de la artesanía que en el

elevado y conceptual mundo de la praxis del arte verdadero, campo sumido en los valores de las ideas insignes y marco en el que se desarrolla lo auténticamente sublime.

A pesar de ello, no podemos obviar las grandes aportaciones que prestigiosos profesores y estudiosos han venido ofreciendo desde el pasado siglo XX hasta el día de hoy, de hecho, su inmensa labor se ha visto reconocida en el presente, especialmente desde que el Ministerio de Cultura y Deporte, allá por los años 2009 y 2010, organizó la muestra *Lo sagrado hecho real*, exposición desarrollada en Londres, Washington y Valladolid que vino a consolidar, dentro del mundo anglosajón, el interés que durante la primera década del siglo XXI había comenzado a surgir allende nuestras fronteras respecto a la escultura religiosa del barroco hispano.

A nivel local, partimos de la base de considerar a Francisco Salzillo y Alcaraz el artífice definitivo que a partir del siglo XVIII conforma una estética y estilo definido dentro de la escultura religiosa que marca el devenir creativo de la inmensa mayoría de artistas decimonónicos posteriores en una sociedad conservadora, en la que el peso económico y político recae en una clase media acomodada compuesta, en su mayoría, por pequeños comerciantes e industriales, profesionales libres, funcionarios públicos y encargados de la labranza en las ricas tierras de la huerta². Y es esa clase social la que solidifica los modelos salzillescos e impone su gusto en el marco de las creaciones escultóricas tendentes al servicio de la religiosidad popular.

De ahí se entiende que, dada la enorme influencia artística y social del maestro dieciochesco, la inmensa mayoría de publicaciones especializadas en escultura religiosa referentes a la imaginería local, versen sobre el mito de Salzillo y sus creaciones repletas de equilibrio, belleza formal, espiritualidad y dramatismo contenido. Por ello, ya desde finales del siglo XVIII, pocos años después del fallecimiento del artista, comenzaba a elaborarse el corpus teórico sobre su figura con las biografías elaboradas por el político y humanista Diego Antonio Rejón de Silva y el matemático murciano Luis Santiago Bado para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y cuyos originales se encuentran en el archivo de esta institución. La importancia de ambos es muy grande en la historia de la cultura en Murcia, de hecho, fe de ello da la Catedrática de la Universidad de Murcia Concepción de la Peña Velasco en su artículo *Rejón de Silva y el discurso ilustrado sobre*

²PÉREZ PICAZO, María Teresa: “1805-1930: un tiempo de estancamiento y evolución”, en *Historia de la Región Murciana Tomo VIII*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, 179.

la escuela de pintura española, en el que resalta la inmensa labor teórica de este académico en el mundo del arte con su libro *La Pintura* (1786)³.

A este respecto, destacar también el trabajo elaborado por el catedrático de la Universidad de Alcalá Antonio Martínez Ripoll denominado *Francisco Salzillo un profeta en su tierra*, elaborado con motivo del 250 aniversario de la paradigmática Dolorosa para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia en el año 2006⁴. Asimismo, también es importante reseñar con este particular el artículo del profesor David García López en la revista *Imafronte* con el título *Era todo para todos: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII*, en el que elabora un profundo estudio de los dos humanistas murcianos antes referidos, que configuraron las primeras biografías del gran escultor de barroco dieciochesco⁵.

La trascendencia de los escritos de Rejón Silva y Santiago Bado es muy considerable dado que sirvieron de guía al historiador y coleccionista Ceán Bermúdez, en que su obra *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*⁶ se expresaba en términos muy laudatorios sobre la figura de Salzillo, dedicándole varias páginas en las que lo equiparaba a los grandes artistas del siglo XVI en nuestro país. A lo largo del siglo XIX numerosos literatos y eruditos locales expresaron su admiración y deleite por las obras de esta escultor, pero lo hacen bajo un punto de vista romántico, sin excesiva base científica a tener en cuenta, alejados de todo precepto académico y dejándose llevar por el sentimiento y la pasión poética, si bien, el nombre del artífice murciano no tuvo excesiva resonancia a nivel nacional.

La oportunidad para que rebasara los límites del Reino de Murcia y sus zonas limítrofes se dio con la visita del monarca Alfonso XII a Murcia en 1877, organizándose con este motivo una magna exposición de parte de su producción en la iglesia de los Agustinos, hoy San Andrés, que sirvió para dar a conocer la creación de Salzillo, tan

³ DE LA PEÑA VELASCO, Concepción: “Rejón de Silva y el discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española”, *Atrio, Revista de Historia del Arte*, 19 (2013), 69-82.

⁴ MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: “Francisco Salzillo, un profeta en su tierra. Una biografía, con catálogo, por el matemático Luis Santiago Bado” en *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús. En el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*. Murcia, Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2006, 27-55.

⁵ GARCÍA LÓPEZ, David: “Era todo para todos: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII”, *Revista Imafronte*, 24 (2015), 103-164.

⁶ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (edición facsímil del publicado en 1800). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965, 27.

alabada pero desconocida a gran escala. A partir de la conmemoración del primer centenario de su muerte en el año 1883, lo que motivó la construcción de un monumento en la Plaza de Santa Eulalia de la capital murciana, en las décadas finales del siglo XIX y comienzos del XX se elaboran interesantes trabajos entre los que destaca el de Andrés Baquero Almansa en el año 1913 titulado *Los Profesores de Bellas Artes Murcianos*⁷. En él dedicó a Francisco Salzillo un total de cuarenta y tres páginas en las que engloba toda la información que durante el devenir del siglo XIX se fue aportando al conocimiento del artista.

Pero la verdadera esencia académica y trascendencia historiográfica tiene su punto álgido con la publicación de la tesis doctoral de José Sánchez Moreno en el año 1945 que fue escuetamente titulada *Vida y obra de Francisco Salzillo*⁸, un estudio que continua vigente a día de hoy y sobre el que se ha ido conformando una amplísima biografía culminada con los trabajos del Catedrático de la UMU Cristóbal Belda Navarro y que han ido profundizando de forma muy meticulosa en la vida y obra de Salzillo.

Bajo nuestro criterio, el culmen de sus investigaciones se da con su obra *Francisco Salzillo, la plenitud de la escultura*⁹, texto en el que plasma un trabajo riguroso sobre la vida y obra del artista, resaltando aspectos muy a tener en cuenta en la práctica artística del escultor como es la rica policromía de sus imágenes. Incide en distintos capítulos en las dos creaciones más famosas del insigne artífice como son los pasos de Semana Santa y el Belén, obras paradigmáticas de la plástica hispana que se hallan expuestas en el *Museo Salzillo* de la ciudad de Murcia y que son el mayor reclamo de espectadores que posee este espacio y tal vez la propia urbe. Belda insiste sobremedida en el carácter escénico de la procesión de la mañana de Viernes Santo organizada por la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, pero resaltando que la escultura de Salzillo no se trató meramente de un ejercicio de habilidad técnica, belleza formal o imitación del natural, sino que fue más allá en lo que respecta a la obtención de los fundamentos claves para incidir en la psicología de la cultura popular.

⁷BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos* (edición facsímil del publicado en 1913). Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1980.

⁸SÁNCHEZ MORENO, José: *Vida y obra de Francisco Salzillo* (2ª edición). Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1983.

⁹BELDA NAVARRO, Cristóbal: *Francisco Salzillo, la plenitud de la escultura*. Murcia, Darana, 2001, 132-134.

Respecto al belén, pieza única en su género, también expresa las innegables cualidades artísticas y tradicionales de obra tan original, por las que debía adaptarse a distintas circunstancias y escenarios para su precisa visualización y valoración. Según Belda, el conjunto encargado por Jesualdo Riquelme y Fontes en 1776, permite entender los pilares primordiales de la mentalidad barroca y la transformación del gusto que se da entre las dos temáticas más importantes de la producción del escultor murciano: el propio belén y los pasos procesionales, pues el primero ponía a Salzillo ante una dinámica distinta de contemplación, en un escenario condicionado por las limitaciones en las dimensiones de la estancia privada en la que se montaba y ante la atmósfera festiva de la Navidad, alejada del patetismo y ascetismo de las escenas de Semana Santa.

También la obra del insigne escultor Salzillo ha sido tratada por otros investigadores de prestigio como el Catedrático de la UMU Germán Ramallo Asensio, que en su libro *Francisco Salzillo, escultor 1707-1783*, lleva a efecto un profundo estudio desde los antecedentes del genio murciano, con su padre Nicolás Salzillo y Antonio Dupar como ejes, hasta sus seguidores, con su discípulo aventajado Roque López a la cabeza. Además, incide en las fuentes iconográficas que le sirvieron de inspiración, aportando distintas atribuciones de algunas piezas de renombre en el panorama escultórico regional en un intento de catalogación que posteriormente levantó amplio debate. Fue este texto otra de las grandes aportaciones a la completa bibliografía sobre el valor de Francisco Salzillo como artífice escultórico¹⁰.

Por tanto, dentro de los estudios de escultura religiosa o imaginería, son inmensa mayoría los que versan sobre la obra del genio dieciochesco murciano, circunstancia que se hace más que patente cuando acudimos a la bibliografía de los grandes historiadores del arte españoles, que si bien tienen presente la trascendencia de este artista y su calidad como artífice de la plástica religiosa hispana, en ningún caso resaltan o hace mención a otros escultores que tras la huella del genio dieciochesco del barroco murciano, desarrollaron su carrera elaborando efigies que, dentro del panorama de la imaginería religiosa en nuestro país, tal vez merecerían más atención y conocimiento. Es decir, en lo que respecta a la temática sacra en el campo escultórico, sólo ha trascendido la figura de Salzillo, cuando en realidad, el panorama es mucho más rico y amplio, especialmente en

¹⁰ RAMALLO ASENSIO, Germán: *Francisco Salzillo, escultor 1707-1783*. Madrid, Arco Libros, 2007. Podríamos citar innumerables aportaciones realizadas para conformar el amplio estudio desarrollado sobre Francisco Salzillo, pero hemos considerado oportuno referir las monografías más importantes dedicadas a su vida y obra.

la época contemporánea, entendiendo como tal los siglos XX y estas décadas iniciales del XXI.

A este respecto podemos destacar a la prestigiosa investigadora María Elena Gómez Moreno que, en uno de sus más famosos trabajos, *Breve Historia de la Escultura Española*, versa sobre la figura de Francisco Salzillo al que califica como *el más hondamente popular de nuestros imagineros*. Destaca el paso de la Oración del Huerto, la famosa Dolorosa, ambas obras realizadas para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, de Murcia, y el San Jerónimo. Sin embargo, cae en el error de calificar al artista casi como de un autodidacta, visión muy extendida dentro de la historiografía patria hasta etapas más recientes¹¹. Más preciso y mejor conocedor de la obra de Salzillo se muestra el profesor y académico José Luis Morales y Marín, que en su texto sobre la obra del artista murciano en el tomo XXII de la colección *Summa Artis*, dedicado al arte español del siglo XVIII, lo califica de un artista en el que *hay pureza de formas, pureza de concepción, modelado atrevido. Armonía y equilibrio. Misticismo planteado a una tesitura que sólo los grandes artistas son capaces de tener, expresar y transmitir*¹².

A nivel local, son pocos los historiadores y especialistas que se han decantado por el estudio, análisis e investigación de la escultura religiosa al margen de la consabida y cegadora figura del genio dieciochesco murciano. De hecho, consideramos que, para tratarse de la disciplina artística de mayor calado y entidad en la historia del arte del antiguo Reino de Murcia, la imaginería no ha sido convenientemente difundida salvo honrosas excepciones y por medio de las biografías de los respectivos artistas que debían incluir un capítulo o algún epígrafe dentro del estudio en cuestión. No existen apenas estudios exclusivos o monotemáticos respecto a este quehacer artístico, que tampoco ha recibido apenas atención por parte de la propia Universidad de Murcia, lo que conlleva una evidente falta de tradición historiográfica en relación a otras ciudades como Sevilla, Granada o Valladolid.

Ello ha originado que las publicaciones sobre escultura religiosa, especialmente en lo que respecta a la imaginería pasionaria, se muevan en el terreno de las revistas divulgativas, fundamentalmente las editadas por las cofradías penitenciales de Semana

¹¹ GÓMEZ MORENO, M.^a Elena: *Breve Historia de la Escultura Española* (edición facsímil). Jaén, Universidad de Jaén, 2001, 163-166.

¹² MORALES Y MARÍN, José Luis: "La Escultura Española del siglo XVIII", en *Summa Artis, Historia General del Arte, Tomo XXVII, Arte Español del siglo XVIII*. Madrid, Espasa Calpe, 1991.

Santa. Por este motivo, son muy pocos los artículos de entidad y rigor científico que podemos encontrar, si bien, existen excepciones muy a tener en cuenta como la del doctor José Alberto Fernández Sánchez, baluarte de todo lo relacionado con las expresiones de religiosidad popular, fundamentalmente la Semana Santa. Pero lamentablemente, la imaginería o escultura religiosa en madera policromada ha visto cómo en los últimos años también ha sido campo abonado para el advenimiento de aficionados tendentes más bien al *friquismo*, y que han elaborado ciertas publicaciones y artículos poco científicos y escasamente rigurosos que vienen, de alguna manera, a menoscabar la consideración y prestigio de esta modalidad artística tan sumamente autóctona y relevante dentro de nuestras expresiones plásticas.

Por tanto, no ha existido, hasta la fecha, ningún estudio ni investigación que desarrolle monográficamente un ciclo amplio en la historia de la escultura policromada en Murcia, tal y como ocurre, insistimos, en otras ciudades de gran tradición del país. Por ende, no se han estudiado en profundidad las distintas tendencias y estilos que se enmarcan en la creación artística imaginera en los últimos tres siglos, cuando en verdad se consumó y desarrolló la denominada escuela murciana de escultura. Tampoco las influencias venidas del exterior y la renovación paulatina que se ha ido manifestando en el desarrollo de los distintos tipos e iconografías representadas. De hecho, también es muy escasa la investigación respecto a la incidencia que los distintos avatares y circunstancias sociales han tenido en el desarrollo de la creación en el campo de la imaginería religiosa, especialmente la Guerra Civil de 1936-1939, que supuso un punto de inflexión decisivo en este sentido.

De ahí que, dado el objetivo de nuestra investigación, en un principio recurramos a algunos de los autores que han desarrollado la vida y obra, en la medida de lo posible, de algunos de los artífices que han influido sobremanera en la evolución de la escultura religiosa en madera policromada en la Región de Murcia, rescatando y valorando su quehacer e intentando profundizar en sus motivaciones para elaborar determinadas formas que escapaban de la *dictadura* salzillesca y representar nuevas formas de expresión mediante un lenguaje no circunscrito al peso de la tradición, aunque, obviamente, escapar a sus principios teóricos no fuera posible, pues en ellos radica la esencia espiritual del arte de esta zona del país.

Obviamente, en el desarrollo de este estado de la cuestión no deseamos plasmar un mero listado bibliográfico como el que llevaremos a efecto en el apartado

correspondiente dentro de este trabajo, pero si consideramos necesario precisar la selección de autores y textos a los que en el génesis de este proceso investigador recurrimos, considerando que su estudio y repaso nos daba una perspectiva general de las bases precisas para una adecuada visión global de cuál es, grosso modo, la disposición historiográfica del tema que hemos ido desarrollando en esta investigación histórica.

De este modo, fue el propio Baquero Almansa en el que en su ya reseñada obra *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, plasma la biografía de Santiago Baglietto (1781-1853), en la cual hace constar su formación academicista en la Real de San Fernando, circunstancia que le hizo huir del barroquismo dramático, intentando proyectar una formas que intentaban evadir, de algún modo, la corriente dieciochesca salzillesca predominante. Ello lo hace, según Baquero, representante de otra tendencia, la académica, de carácter menos naturalista y, por tanto, inserto en los postulados renovadores que ya con él se van originando en época tan temprana como el alborear del siglo XIX, si bien, esta cuestión no ha sido apenas tenida en cuenta por la historiografía local hasta épocas muy recientes.

José Francisco López Martínez es de los pocos autores que refieren la figura de Santiago Baglietto en su libro *Configuración estética de las procesiones cartageneras*, aunque sin apenas aportar nada más que lo referido por Baquero Almansa¹³. Este historiador se explaya en el estancamiento creativo que se da en la ciudad de Murcia salvo honrosas excepciones, como el artista valenciano Juan Dorado Brisa (1874-1907) o la en verdad incomprensible pieza del Cristo de la Humillación conformada por Antonio Garrigós y Clemente Cantos. Pero siendo todo ello cierto en gran medida, olvida en su juicio crítico hacerse eco de los otros artífices valencianos al margen de Dorado, casos de Damián Pastor y Juliá (1830-1904) o Venancio Marco (1871-1936), que aportaron imágenes de carácter sensible y romántico que respondían al gusto intimista de la burguesía. En verdad, el autor manifiesta cierta aversión hacia lo que se realizaba en Murcia Capital, siguiendo una tendencia de pensamiento localista. A pesar de todo, a nuestro modo de ver, sí acierta cuando ubica a José Capuz Mamano como uno de los puntos de inflexión precisos en la renovación estilística definitiva y de colindancia

¹³LÓPEZ MARTÍNEZ; José Francisco: *Configuración estética de las procesiones cartageneras*. Cartagena, Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, 1995.

vanguardista que se da en Cartagena en un principio y se extiende por toda la Región de Murcia después.

Pero la contextualización teórica de la que partimos no puede circunscribirse únicamente al ámbito artístico y formal que conlleva una renovación plástica en la escultura religiosa en la Región de Murcia, ya que es preciso englobar a sus artífices en el desarrollo de un nuevo sistema político y social derivado de un conflicto civil que trae consigo la reposición y reconstrucción patrimonial que implica un renacimiento de la imaginaria.

Y es que como refiere José Luis Hernando Garrido en su libro *Patrimonio Histórico e Ideología*, la destrucción patrimonial fue una de las fatales consecuencias provocadas por la guerra, una cuestión que resulta irónica tras una etapa que fue conocida como la Edad de Plata de la cultura española¹⁴. Aunque, como muestra este autor en un análisis coherente y ecuánime, también el anticlericalismo social y político era enorme, corroborado en la lucha por el dominio simbólico del espacio público entre Iglesia-Estado durante la II República, cuestión que afectaba de lleno a las obras escultóricas religiosas realizadas, en muchos casos, para salir en procesión.

José Ramón Fernández Figueredo detalla cómo, en buena medida, se da un proceso de descristianización social tendente a la desaparición de todo culto, persecución simbólica y una educación antirreligiosa de las nuevas generaciones¹⁵. Ello fue clave en el devenir de los hechos acaecidos tras el levantamiento militar del 18 de julio de 1936, originando la eclosión del conflicto civil desarrollado durante tres largos años. Surge la manifestación de la violencia física y la de carácter simbólico, esta última acaecida en las zonas de control gubernamental, como el caso de Murcia, y dirigida contra aquellas instituciones consideradas opresivas bajo el prisma de la izquierda, tal y como refiere Carmen González Martín, cuyo estudio *Guerra Civil en Murcia*, es bajo nuestro criterio uno de los más rigurosos y serios dentro de la bibliografía existente respecto al desarrollo del conflicto en la Región¹⁶.

El patrimonio artístico religioso sufre cuantiosas pérdidas que alcanzan un número más que considerable en ciudades como Lorca y Cartagena. Sobre esta última urbe

¹⁴HERNANDO GARRIDO, José Luis: *Patrimonio histórico e ideología*. Murcia, Nausícaa, 2009.

¹⁵FERNÁNDEZ FIGUEREIDO, José Ramón: *Destrucción del patrimonio religioso en la II República (1931-1936)*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

¹⁶GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen: *Guerra Civil en Murcia*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999, 204.

destaca la investigación llevada a efecto por Juan Martínez Leal *República y Guerra Civil en Cartagena*¹⁷, donde se hace eco de las circunstancias que rodearon la desaparición del patrimonio religioso, aunque sin excesiva extensión. Esta última cuestión quedó cuantificada de modo aproximado en la Pieza número 11 de la Causa General mandada formar por Decreto de 26 de abril de 1940 con el fin de reunir “las pruebas de los hechos delictivos cometidos en todo el territorio nacional durante la dominación roja”, tanto en el orden material como en el moral, “contra las personas o contra los bienes, así como contra la Religión, la Cultura, el Arte y el Patrimonio nacionales”, documento contenido en la Caja 1068 de dicha Causa, en el Archivo Histórico Nacional¹⁸.

Respecto al final de la Guerra Civil y las circunstancias relativas a la restauración y recuperación de las obras de arte sacro tras la destrucción, Cristina Gutiérrez Cortines en su trabajo *La cultura: una síntesis entre tradición y modernidad (1930-1980). Escultura profana e imagen sagrada*, en *Historia de la Región Murciana Tomo X*¹⁹, aporta un acertado y valioso punto de vista de la situación histórica que se produce con el advenimiento de la Dictadura Franquista que, tal y como expone la autora, supuso un incremento exponencial de la religiosidad oficial que contó, en todo instante, con el apoyo del Régimen. Por ello, incide en su análisis en la demanda real y urgente que existió a la hora de recuperar el patrimonio perdido, de modo que parte de la población tuviera la oportunidad de conectar con algo que consideraban suyo, superando de esa forma el trauma del enfrentamiento bélico y de algún modo, estableciendo algo de cotidianidad.

Estudios y talleres de escultura religiosa desarrollan una intensa labor, creciendo en ellos algunos de los escultores que trabajaron en la Región de Murcia, tal y como desarrolla Marín Páez Burruezo en su aportación para el catálogo de la exposición *Murcia, una generación de escultores*²⁰, en un esfuerzo del autor por valorar y dar la trascendencia histórica precisa a aquellos artífices que con tantas dificultades a nivel social se desarrollaron después de la Guerra Civil. También a este respecto, es importante reseñar, bajo nuestro punto de vista, el trabajo Antonio Oliver Belmás en su

¹⁷MARTÍNEZ LEAL, Juan: *República y Guerra Civil en Cartagena (1931-1939)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1993, 213.

¹⁸GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen: *Ibidem*.

¹⁹GUTIÉRREZ CORTINES, Cristina: Op. Cit. 320.

²⁰PÁEZ BURRUEZO, Martín: “El regreso a una tradición renovada” en *Murcia, una generación de escultores*. Catálogo de la exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la CAM. Murcia, CAM, 2006, 11.

libro *Medio siglo de artistas murcianos*²¹, los dos tipos de tendencia que se dan en la creación artística en el campo de la imaginaria local, pues hay artistas escrutadores de la dialéctica moderna y, por el contrario, muchos que permanecen fieles al lenguaje tradicional, pero siempre desde el punto de vista figurativo, y más en un ámbito como el sacro, llevando a efecto el autor del texto un posicionamiento aséptico a la hora de llevar a efecto cualquier tipo de valoración en favor de una u otra postura.

Este renacer de la escultura sacra, considerada como elemento primordial a nivel patrimonial en España, se acompañó de apelaciones neomedievalistas sobre el papel de la comunidad “artesana” en la reconstrucción de un arte nacional al servicio del orden superior, en directa confrontación con lo que era considerado por el Régimen como internacionalismo e individualismo de las vanguardias, proclives a la falta de profundidad espiritual. Estas conclusiones históricas son estudiadas con admirable profundidad en uno de los textos más interesantes que se han elaborado en los últimos años sobre arte contemporáneo en España por parte de José Luis Marzo Pérez y Patricia Mayayo Bost: *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*²².

Lógicamente, es esencial en nuestro estudio, a la hora de indagar en los aspectos teóricos que conformaron la realidad social, política y artística de la trascendental posguerra, de fuentes documentales de la época, y el famoso pintor José Aguiar García, en su *Carta a los artistas españoles sobre un estilo*²³ publicada por la revista falangista *Vértice* en plena posguerra, describe a la perfección cuáles eran los objetivos y preceptos artísticos de la dictadura franquista. El autor describe con precisión el ideal de la época y deja claro que para el régimen era preciso recuperar la esencia del arte español, sustentado en la religiosidad y los preceptos realistas. Para el franquismo, el arte en España había perdido su “españolidad”, proceso que había comenzado a desencadenarse desde principios de siglo acrecentado durante el periodo republicano. La espiritualidad había desaparecido de las manifestaciones estéticas y era un fin primordial recuperarla, presentándola como opuesta al materialismo precedente.

²¹OLIVER BELMÁS, Antonio: *1900-1950. Medio siglo de artistas murcianos*. Madrid, Excma. Diputación Provincial de Murcia, 1952, 25.

²²MARZO PÉREZ, José Luis y MAYAYO BOST, Patricia: *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 2015, 19.

²³AGUIAR GARCÍA, José : (1940). “Carta a los artistas españoles sobre un estilo”, Revista *Vértice*, 36 (1940).

Es José Luis Melendreras Gimeno quien desarrolla un extenso trabajo sobre los escultores del siglo XX en la Región con su obra *Escultores murcianos del siglo XX*²⁴, texto que desarrolla y expone mucha información con el mérito de acudir a las fuentes documentales adecuadas, aunque sin desarrollar una metodología clara en cuanto a la clarificación de estilo y descripción de las obras, abusando de los recursos redundantes, sin profundizar en demasía en las causas y el encuadre preciso de las distintas creaciones de cada uno de los artistas, artífices trascendentales en la plasmación de la modernidad dentro del patrimonio escultórico religioso. Aunque su trabajo sirve como guía a la hora de obtener cierta información y conocimiento de los distintos creadores que, bebiendo de la belleza formal procedente del XVIII, o bien configuran una línea continuista con el mismo o manifiesta presupuestos colindantes con la modernidad, aún con las cortapisas que establecía el poder oficial, casos de José Planes Peñalver y Juan González Moreno, dos de los objetivos primordiales de esta investigación.

Respecto al proceso de renovación de la escultura religiosa destaca sobremanera la figura de José Capuz Mamano, estudiada dentro de los límites de la plástica sacra por Elías Hernández Albaladejo en su obra *José Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja*, sin duda, el texto de referencia a la hora de estudiar la labor del artista valenciano en lo que respecta a sus creaciones en el ámbito de la imaginería. En ella, el profesor Hernández, con gran clarividencia y un profundo conocimiento de la labor del artista, expone las distintas circunstancias que rodeaban a cada uno de los encargos realizados por la Cofradía Marraja a José Capuz, facilitando la comprensión de las distintas circunstancias por las que dicha entidad se decidió por el quehacer del que sería, a partir de entonces, su escultor de referencia. En verdad hay un antes y un después en lo que respecta al estudio de la figura del creador valenciano, aunque los artículos y textos posteriores publicados han sido, en la mayor parte de las ocasiones, transcripciones de lo expuesto por Hernández Albaladejo.²⁵

El otro referente externo al hábitat del arte regional, Mariano Benlliure, es estudiado y divulgado recientemente con gran acierto respecto a su labor en la renovación de la imaginería por Juan Antonio Sánchez López en su trabajo *Mariano Benlliure y la renovación de la escultura religiosa contemporánea en España*, rica aportación que

²⁴MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *Escultores murcianos del siglo XX*. Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo y Ayuntamiento de Murcia, 1999.

²⁵HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: *José Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja*. Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1995.

figura en el catálogo de la exposición *Mariano Benlliure regresa a Málaga*, celebrada en la capital de la Costa del Sol en el año 2011. En este texto, el autor hace un recorrido extenso y complejo por toda la creación de Benlliure desde su paradigmática obra *El Descendido*, hasta llegar ya a su etapa octogenaria en el periodo de la posguerra, en el que lleva a efecto una prolífica labor en el campo de la imaginería, teniendo que recurrir a ella como alternativa para no sucumbir a la crisis de la escultura pública y profana²⁶. Es un trabajo muy meticuloso en una etapa en la cual la trascendencia de la imaginería religiosa se ha visto relanzada.

De todos modos, en lo referente a este artista, el propio Juan Antonio Sánchez López ya había expuesto en su tesis doctoral, publicada con el título *El Alma de la Madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*²⁷, el carácter de la obra religiosa del gran artífice escultórico español nacido en Valencia. Y es que, según el autor, Benlliure conforma una obra cumbre con *Redención* en el año 1931, siguiendo la misma línea en *El Nazareno del Paso* para la ciudad de Málaga poco antes del comienzo de la Guerra Civil. Pero tras 1939, elabora obras de desigual factura con intervención de taller dada su avanzada edad, pero su nombre y la entidad plástica de los modelos en barro que él elaboraba, sirven para mostrar novedosos presupuestos de canon alargado y planos geométricos, cuestión compartida por José Luis Romero Torres en su estudio sobre las imágenes sacras en la Semana Santa malacitana denominado *Proceso histórico del culto a las imágenes* en la obra *Patrimonio artístico de las cofradías malagueñas*²⁸.

Consideramos que respecto a Mariano Benlliure siempre se ha incidido sobremanera en sus obras monumentales y de carácter profano, dejando como una cuestión residual la escultura religiosa y la imaginería dentro de su catálogo. Y teniendo en cuenta que siempre fue el artista de la nobleza y de los encargos públicos, es preciso incidir y dar la cabida justa a sus creaciones sacras, campo en el que su figura es primordial a la hora de entender la renovación que se produce en el siglo XX en toda España. Salvo los trabajos antes referidos, casi nadie ha estudiado la trascendencia de este

²⁶SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: "Mariano Benlliure y la renovación de la escultura religiosa contemporánea en España", en *Mariano Benlliure regresa a Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga, 2011, 234.

²⁷SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *El Alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga, Real y Excma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura (Zamarrilla), 1996, 358.

²⁸ROMERO TORRES, José Luis: "Proceso histórico del culto a las imágenes", en *Patrimonio artístico de las cofradías malagueñas*. Málaga, Arguval, 1990, 74-105.

último aspecto ni ha dado a Benlliure la importancia debida dentro de esta tipología artística de la imaginería religiosa, cuestión que nosotros sí queremos resaltar con este estudio, de manera que el mismo sirva para llenar ese importante hueco a la hora de tratar la figura del gran escultor valenciano afincado en Madrid.

Por todo ello y bajo nuestro criterio, hay que entender a Benlliure y sus propuestas de renovación de la escultura religiosa escrutando la situación con anterioridad a la guerra, bajo una idiosincrasia basada en el laicismo, en la cual, la temática sacra ya no monopolizaba el interés de los artistas. Pero, a pesar de ello, en esa época es capaz de llevar a efecto las ya reiteradas creaciones de Redención y el Nazareno del Paso, conformando un lenguaje estético que tendrá parte de sus ramificaciones dirigidas al sureste peninsular y, por ende, a la Región de Murcia.

Con ellos, plasman esta renovación estética en la Región de Murcia los artistas locales José Planes Peñalver y Juan González Moreno. Cristóbal Belda Navarro en su aportación para el catálogo de la exposición *Juan González Moreno (1908-1996)*, titulado *El nuevo rostro del pasado*, puntualiza que la reforma emprendida por el primero de ellos, es continuada por el segundo, aunque Planes valoró menos la temática sacra, a la que dotó, sin embargo, de unas calidades esencialistas con las que demostró cómo el arte de vanguardia era capaz de provocar unas emociones similares a las del tradicional estilo dieciochesco²⁹. En la misma línea, el profesor Cristóbal Belda Navarro vuelve a tratar la figura de José Planes con su trabajo *José Planes, entre tradición y vanguardia* para el monográfico editado por la Cámara de Comercio de Murcia sobre la figura de este artista.

El profesor Belda vuelca su atención hacia las posibilidades de la talla en grandes planos y superficies, con el precepto básico de la esencialidad como fundamento prioritario del ideario plástico del artista de Espinardo. Bajo nuestro criterio, en esta obra el prestigioso catedrático de la UMU lleva a efecto el estudio y análisis más preciso sobre la obra religiosa de Planes, remarcando que más que lo efectista, aspiraba a resolver lo complejo de la expresión escultórica por medio de la talla definida y sumaria³⁰. Es un trabajo que viene a paliar un tanto la defenestración que la historiografía del arte local, así como las propias autoridades culturales de la Región han tenido hacia la insigne figura

²⁹BELDA NAVARRO, Cristóbal: “El nuevo rostro del pasado”, en *Juan González Moreno (1908-1996)*, CARM, 1999, 11-20.

³⁰BELDA NAVARRO, Cristóbal: “José Planes, entre la tradición y la vanguardia”, *José Planes*. Murcia, Cámara de Comercio, Industria y Navegación, 1994, 9.

de José Planes Peñalver, un escultor del que Pablo Picasso llegó a decir que era el mejor de cuantos trabajaban en España en los años treinta y, sin embargo, nunca ha recibido en su propia tierra el reconocimiento que su obra merece. Si bien, también cuenta con un hándicap: quién maneja su legado a día de hoy.

Juan González Moreno hizo de la escultura sacra uno de los grandes baluartes de su producción, entendiendo que el camino para llegar a la sensibilidad general era la mezcolanza entre los modelos de la tradición hispana y la modernidad, en una síntesis del pasado expresado en términos contemporáneos, mostrando una expresividad contenida que nunca cae en el gesto declamatorio, en un estilo ligado más con lo intelectual que con lo emocional. Todo ello es resaltado por el profesor Germán Ramallo Asensio en su trabajo *Juan González Moreno, un escultor completo* publicado en el catálogo de la exposición *Juan González Moreno, recóndito sentimiento* celebrada con motivo del centenario del nacimiento del escultor en el año 2008³¹.

Era la segunda gran muestra efectuada en Murcia sobre la figura del artista y tuvo mayor resonancia que la primera del año 1999. Especialmente alcanzó un gran protagonismo la escultura religiosa, que ocupaba toda la iglesia desacralizada de San Esteban, una de las dos sedes junto al Museo de Bellas Artes de la ciudad de Murcia. Sin embargo, se echaba en falta algo más de profundidad en determinados aspectos relacionados con el porqué de su modo de hacer y sobre el entendimiento del arte de González Moreno, al margen de obviar distintas obras poco conocidas y que también tuvieron gran trascendencia en el devenir creativo del artífice de Aljucer.

Es obvio que la escultura religiosa ha tenido su trascendencia dentro de la historiografía del arte local. De hecho, es la faceta o campo artístico más tratado y estudiado, pero la inmensa mayoría de estudios se han centrado en el arte dieciochesco, dejando más a un lado las creaciones más recientes, aquellos autores que decidieron manifestar su sensibilidad y gusto con unos modelos más acordes a la modernidad y la estética contemporánea. De hecho, bajo nuestro criterio, se ha valorado poco tanto a ellos como a los artistas inclinados por el modelo del XVIII o Neobarroco, caso del injustamente tratado José Sánchez Lozano, que no es objeto de este trabajo, pero sí resultó

³¹RAMALLO ASENSIO, Germán: “Juan González Moreno, un escultor completo”, en *González Moreno, recóndito sentimiento*, Murcia, CARM, 2008, 16-27.

primordial en el sostenimiento de la personalidad de las manifestaciones religiosas populares, como la Semana Santa, en toda la Región de Murcia.

1.3 Objetivos

El objetivo general de esta investigación es el estudio pormenorizado de la renovación plástica que a nivel escultórico y en el ámbito religioso se da en el patrimonio de la Región de Murcia ya desde el mismo alborar del siglo XIX, tras la eclosión de la estética del maestro dieciochesco Francisco Salzillo Alcaraz, y que se prolongará hasta su definitivo asentamiento tras la Guerra Civil de 1936-1939, teniendo presentes los acontecimientos históricos y sociales que originan todo el proceso. Y teniendo presente esta finalidad genérica, podemos diseccionar aquellos objetivos de carácter más específico por los que la investigación adquiera el rigor científico perseguido, como son:

- a) Analizar la situación histórica y social desde inicios del siglo XIX hasta las décadas posteriores a la Guerra Civil (1939-1939) y la incidencia que ello tiene en la plástica artística sacra.
- b) Exponer las motivaciones de la destrucción patrimonial de simbología religiosa que se produce fundamentalmente durante la II República (1931-1936) y la Guerra Civil (1936-1939).
- c) Mostrar la trascendencia de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de la Región de Murcia en lo que concierne a la salvaguarda de patrimonio religioso durante la Guerra Civil (1936-1939).
- d) Identificar las motivaciones políticas y sociales de la dictadura y su idea nacionalcatólica respecto a la recuperación del patrimonio escultórico religioso.
- e) Exponer el estilo y la forma imperante en la plástica escultórica de la Región de Murcia desde los albores del siglo XIX y las reacciones renovadoras que se dan frente al mismo, principalmente la asunción de postulados vanguardistas desde la década de 1920 hasta las posteriores a la Guerra Civil (1936-1939).

- f) Identificar los cambios a nivel formal e iconográfico que conlleva todo el proceso de renovación.
- g) Estudiar y explorar las motivaciones de los principales artífices que intervienen en la renovación y reconstrucción del patrimonio escultórico religioso para modificar la estética y dialéctica del mismo.

1.4 Metodología.

La metodología a seguir y que se ha considerado adecuada en esta investigación es la histórico-analítica o analítica-sintética. Para realizar este tipo de estudio se utilizan diferentes técnicas y procedimientos que hemos creído oportunos, como son, en primer lugar y de manera obvia, la revisión y el análisis de la bibliografía especializada. Y es que cualquier estudio que pretenda ser riguroso y preciso debe recoger la mayor cantidad posible de aquellos trabajos realizados sobre el tema de investigación hasta el momento de su elaboración. Una labor como la emprendida en este quehacer no puede considerar únicamente la existencia de documentos sin la más que ineludible consulta a una bibliografía específica, pues de lo contrario, se puede caer en reiteraciones dando por novedosas distintas cuestiones que ya han sido tratadas con anterioridad, teniendo presentes las dificultades que siempre se encuentran a la hora de localizar determinados textos que se hayan agotados.

Además, por nuestra parte, siempre ha existido el propósito persistente de buscar fuentes históricas primarias o coetáneas a los artistas y a las obras tratadas, tanto en los archivos de entidades e instituciones tanto públicas como particulares. Y es que consideramos que ello nos facilita el conocimiento de las relaciones entre los artistas y sus comitentes, las motivaciones de estos creadores y la respuesta de la crítica y el público a las obras realizadas. Los archivos municipales de Murcia y Cartagena; el Archivo Histórico Provincial y Regional de Murcia; el Archivo del Museo Mariano Benlliure de Crevillente; el Archivo Proyecto Carmesí de la CARM; los archivos de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y de la Cofradía California de Cartagena; el Archivo de la Cofradía de Labradores o Paso Azul de Lorca; los archivos de la Cofradía de la Esperanza y de la Cofradía de la Expiración de Málaga, así como los de distintos sujetos particulares que han mostrado interés y nos han ofrecido su ayuda para el desarrollo de esta

investigación y que figuran en el apartado de agradecimientos. Toda la información recabada en los mismos ha resultado de vital utilidad para poder conformar todo el desarrollo del proceso de investigación y su plasmación por escrito.

Por tanto, las fuentes documentales consultadas han sido numerosas, aunque muy dispersas, custodiadas, como hemos referido con anterioridad, en archivos municipales, provinciales y de titularidad pública y privada. La información ha resultado de gran interés, primordialmente la ubicada en los fondos de las distintas cofradías, sin menoscabar las aportaciones realizadas por particulares que han aportado, en ocasiones de forma pública y otras privada, documentos de contrato, correspondencia con los artistas y referencias contenidas en los libros de actas de las distintas hermandades relativos a juntas de gobierno o cabildos generales. Aunque es importante reseñar las dificultades encontradas a la hora de localizar documentos que pudieran resultar de interés.

Al hilo de esto último reseñar que, aunque teóricamente el estudio e investigación de obras de arte no demasiado lejanas en el tiempo a la época contemporánea, e incluso ubicada en la misma, puede parecer más sencillo a la hora de disponer de más fuentes, lo cierto es que ha supuesto una labor complicada y ardua teniendo en cuenta determinadas circunstancias. Y es que hemos topado con muchas trabas a la hora de investigar en numerosos archivos de hermandades o al entrar en contacto con personas cercanas a los artistas más coetáneos. En el primero de los casos, por circunstancias tales como limitación de horarios, ausencia de una catalogación exhaustiva, extravío y sustracciones de documentos a lo largo del tiempo, retención o dispersión de los fondos documentales y, en alguna ocasión, la negativa de los propios cofrades a facilitarnos ayuda, cuestión esta última que, aunque respetamos, no podemos entender los motivos que la suscitan, dado que el hecho de no prestar este servicio a los investigadores no redundaría ni en beneficio de la cultura, ni en el conocimiento y valoración de su institución.

Por otro lado, en cuanto a la sustracción y desaparición de distintos documentos, podemos afirmar por nuestra propia experiencia que es un mal endémico a la inmensa mayoría de cofradías penitenciales y asociaciones de fieles, topándonos con un escaso respeto por el patrimonio documental de entidades que basan parte de su existencia en su tradición histórica. Por medio de determinados contactos hemos podido tener acceso a algunos documentos, fundamentalmente contratos de obra, cuyos poseedores no han deseado desvelar su nombre por circunstancias no demasiado precisas, cuestión que,

obviamente, también respetamos, procediendo a citar en el texto como fuentes anónimas a este grupo de colaboradores.

Teniendo en cuenta estas circunstancias, también hemos considerado oportuno y de gran valía el hecho de revisar las distintas hemerotecas tanto presenciales como digitales en las que podía existir material susceptible de interés para nuestra investigación. Y es que dada la contemporaneidad de muchos de los aspectos tratados en este trabajo, los diarios de papel y las revistas o publicaciones periódicas resultan una fuente primordial de información, y más en las épocas en las que cualquier estreno o trabajo que se llevara a efecto en el campo de la imaginería o escultura religiosa, era un acontecimiento a nivel local y, en algún caso, de resonancia también nacional. Asistíamos a un periodo en el que este tipo de obras eran auténticas noticias de interés, y en muchos casos, las firmas de los autores de los distintos artículos, columnas de opinión y de información correspondían a eruditos y personas doctas en la materia que ofrecían las máximas garantías en cuanto a fiabilidad de la noticia y credibilidad en el ámbito periodístico y crítico.

También creíamos que podría aportar una valiosa información el hecho de llevar a cabo entrevistas con personas próximas al entorno de los artistas más cercanos a nosotros, como José Capuz, Mariano Benlliure, José Planes y Juan González Moreno, pero la suerte resultó ser muy dispar en este sentido. Es más, topamos con muchas dificultades incluso para obtener algo de información, sin profundizar en los distintos aspectos que podían resultar interesantes. Únicamente dos personas de las seis que se creyó oportuno intentar entrevistar, dado que estimábamos que su testimonio podía resultar interesante, ofrecieron su pleno apoyo y disponibilidad, pues las demás declararon cuestiones nada relevantes, mostrando poca predisposición a la hora de facilitar una información mínimamente reseñable. Obviamente, la consulta en distintas bibliotecas como las de la Real Academia Alfonso X el Sabio, Museo Salzillo y Biblioteca Regional, han sido otro elemento clave en el desarrollo de la investigación.

Por otro lado, a la hora de llevar a efecto el análisis histórico-artísticos de las obras fundamentales en el devenir creativo de los artífices renovadores del patrimonio religioso, ya no sólo nos hemos recurrido a las fuentes bibliográficas precisas y a los documentos que con sumo trabajo hemos podido consultar al margen de las hemerotecas descritas con anterioridad, sino que también nos hemos basado en nuestra experiencia personal. Queremos decir que, para llevar a efecto una valoración de una determinada obra de arte,

es preciso el desplazamiento al lugar donde se encuentra expuesta y llevar a efecto un pormenorizado análisis que, gracias a nuestra experiencia previa en la observación de piezas, pueda sernos útil a la hora de llevar a efecto la evaluación y estimación de la propia obra de arte y del artista.

En resumen, hemos intentado conformar un corpus teórico sobre distintos asuntos que, bajo nuestro criterio, no habían sido desarrollados suficientemente antes de nuestra aportación dentro de la historiografía regional, es decir, la teoría de la imagen sacra como asunto trascendental en el devenir histórico del territorio en los últimos dos siglos, lo que afecta de lleno a su contextualización social; la trascendencia de los artistas estudiados a la hora de plasmar una estética que, partiendo de la base de la plástica dieciochesca o salzillesca, desarrollara unos esquemas distintos; y resaltar la importancia que las esculturas sacras poseen como medio de sujeción a la tradición, a lo pretérito, a lo que es en sí mismo como individuo y lo que lo conecta con sus ancestros, aun no poseyendo un sentimiento claro y definidamente religioso, pues la imagen es un elemento que trasciende a esto último.

Así pues, desarrollando un camino cronológico desde los albores del siglo XIX hasta casi el final del siglo XX, hemos incidido en estos aspectos hemos intentado mostrar cómo a pesar de las imposiciones recibidas o al menos las presiones percibidas por los artistas, los artífices estudiados fueron creadores que, dentro de las particularidades de la escultura religiosa y los estrechos límites impuestos, pudieron crear una idiosincrasia personal en la ejecución de sus obras, venciendo los presupuestos del Neobarroquismo imperante en toda la península, logrando que el principio de *nueva creatividad* se impusiera, preceptos que hemos intentando cumplir en todo momento siguiendo la metodología de estudio que, como hemos referido al principio, hemos considerado pertinente.

CAPÍTULO I

LOS INTENTOS DE RENOVACIÓN DECIMONÓNICOS Y DE INICIOS DEL SIGLO XX.

CAPÍTULO I

LOS INTENTOS DE RENOVACIÓN DECIMONÓNICOS Y DE INICIOS DEL SIGLO XX.

I.1. Los iconos barrocos del seiscientos frente a la estética salzillesca en la sociedad decimonónica.

El siglo XIX es la centuria de la consolidación de los grandes cambios sociales y políticos, un tiempo vertiginoso, de continuos enfrentamientos insertos en la definitiva caída del Antiguo Régimen por una parte, aunque con evidentes intentos de sostener su existencia, y las nuevas concepciones e ideas de una nueva visión del hecho social donde la clase burguesa pasaba a ser cabeza visible del entramado político y económico, particularmente en las grandes ciudades y capitales de provincia, si bien, las reminiscencias de épocas pretéritas enmarcadas dentro de un mundo aún estamental quedan ancladas en el ámbito rural, muy poderoso geográfica y demográficamente.

En el caso concreto de la Región de Murcia se da una situación diferencial respecto a otros ámbitos geográficos peninsulares, ya que, en el plano social, ya entrado el siglo XX, se observan determinados arcaísmos sustentados en ciertas peculiaridades. Dichas singularidades se enmarcan en la flexibilidad de las denominadas clases dominantes del Antiguo Régimen, ancladas en un sistema señorial bastante suavizado respecto al que existía en otras regiones españolas. Por su parte, la figura del burgués como individuo de carácter emprendedor, dueño de los medios de producción y del capital y en una posición de privilegio y dominio respecto a otras clases de la sociedad, es casi inexistente en la Región de Murcia del siglo XIX. Existe lo que podemos referir como clase media, compuesta por pequeños comerciantes e industriales, funcionarios públicos e individuos dedicados a la labranza, pero en situación acomodada. Junto a ellas, destaca ante todo la población rural, que representaba el ochenta por ciento del total¹.

Dentro de esta estructura social, es la denominada clase media, como en otros lugares la plena burguesía dominante, la que va imponiendo su gusto en el ámbito artístico regional y en base a su entendimiento de la vida y de la religiosidad, centra sus preferencias en la figura del maestro dieciochesco Francisco Salzillo, que marca la pauta

¹PÉREZ PICAZO, María Teresa: *Op. Cit.* 179.

de la creación escultórica en toda la centuria decimonónica. Por consiguiente, los modelos expresivos de este artista son los que más se adaptan al espíritu e inconsciente colectivo de la población del sureste peninsular. Un acervo popular tendente a la admiración por la expresión amable, la belleza formal y el colorido de brillantes policromías, todo ello bajo una dialéctica de índole naturalista, pero alejada de la dramática expresión barroca del siglo XVII de carácter más sobrio y severo, tendente a la manifestación ascética y de matices más austeros alejados del colorido y la luz que desprende la obra salzillesca².

Y es que, a su vez, la escultura barroca del Siglo de Oro hispano encontró la crítica más despiadada por parte del academicismo ilustrado tendente al enaltecimiento de los ideales neoclásicos de la estatuaria pura, sin aditamentos ni elementos superfluos. Así, llegó a calificarse de un quehacer de mal gusto y abominable perversión la obra de muchos artistas barrocos, salvo honrosas excepciones como Gregorio Fernández (1576-1636) o Martínez Montañés (1568-1649)³. Sin embargo, aunque con una visión sesgada, el erudito ilustrado Juan Agustín Ceán Bermúdez elogia la obra de Francisco Salzillo (1707-1783), aunque lo hace bajo un prisma muy extendido en el tiempo hasta fechas no demasiado lejanas, que describía al escultor murciano como un talento aislado, nacido en una época de la historia del arte equivocada⁴.

Esta postura dentro de la crítica nacional se traslada al ámbito local, donde los estudiosos de mayor prestigio tienden, a su vez, a infravalorar las obras más paradigmáticas del seiscientos, como son el caso de las efigies del *Cristo de la Sangre* (il. 1), talla del estrasburgués Nicolás de Bussy (¿1640? - 1706) en el año 1693 por encargo de la Archicofradía de la Sangre, y de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (il. 2), antigua efigie de origen discutido, si bien, ya figuraba en el primer desfile



Ilustración 1. *Cristo de la Sangre*. Nicolás de Bussy, 1693. Iglesia del Carmen, Murcia.

²ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “Sociedad y Religiosidad Popular en la Murcia del siglo XVIII. Un sentimiento de fe hecho arte”, *Actas del I Congreso “La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica”*, Valladolid, 2008, José Luis Alonso Ponga, David Álvarez Cineira, Pilar Panero García y Pablo Tirado Marro (coords). Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008, 471-475.

³ Para más detalles sobre esta cuestión, consultar GÓMEZ MORENO, María Elena: *Escultura del siglo XVII, Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, volumen XVI*. Madrid, Editorial Plus Ultra, 1963, 21-22.

⁴CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Op. Cit.* 27.

procesional de la cofradía de la que es titular en el año 1601⁵. Ambas esculturas, de carácter icónico y gran sentido devocional durante el seiscientos y el setecientos, pasan a ser malmiradas por la visión menos ascética y sobria del ochocientos, tendente, como dijimos con anterioridad, a la exaltación de la imagen bella, de inspiración más clásica.

Y es que el hombre barroco poseía unas creencias religiosas más exaltadas, encaminadas a hacer racional lo que era irracional, todo ello sustentado en la resignación cristiana del gran teatro del mundo, en la finitud de la existencia y en la incidencia de los poderes sobrenaturales en la vida cotidiana. Por ello, la visión más humana y realista de la imaginería o escultura religiosa casaba de forma idónea con la idiosincrasia social y espiritual imperante en el seiscientos. En el caso concreto de Murcia y los dos grandes iconos pasionales antes referidos, señalar que poseían un carácter telúrico asociado a los milagros que ambas imágenes realizaban, pues la efigie de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* era la única de Cristo utilizada en la Región para la obtención de lluvias en un territorio que vivía muy mayoritariamente de la agricultura, y en el caso del *Cristo de la Sangre*, la visión teológica de raigambre medieval que asociaba la Sangre purificadora de Cristo con el fruto de la vid, también estaba muy extendida y era motivo de rezo y devoción⁶.



Ilustración 2. *Ntro. Padre Jesús Nazareno*. Anónimo, 1600. Iglesia Privativa de Jesús, Murcia.

Pero la nueva sociedad decimonónica, más tendente a un entendimiento de vida de índole urbano, propia de la era de las revoluciones, viene a despreciar los modos y maneras del quehacer plástico del siglo XVII como un instrumento representativo del Antiguo Régimen, más rural y arcaico, al que había que superar. De hecho, es digno de resaltar las apreciaciones de dos de los más preclaros intelectuales y críticos locales sobre la talla de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, concretamente las de Javier Fuentes y Ponte y Pedro Díaz Cassou. El primero de ellos llega a aseverar que la devocional imagen «carece

⁵ Todo lo relativo a esta imagen puede consultarse en BELDA NAVARRO, Cristóbal: *Francisco Salzillo, la plenitud de la escultura*. Murcia, Darana, 2001, 132-134.

⁶GÓMEZ PIÑOL, Emilio: “La naturaleza icónica de las imágenes sagradas de Nicolás de Bussy”, en SÁNCHEZ ROJAS FENOLL, Mari Carmen (ed.): *Nicolás de Bussy*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 2003, 36-37.

de mérito»⁷, mientras el segundo, refiere «es un hermoso paso de procesión y una pobre escultura afeada aún más, desde que se la barnizó de tal suerte, que el rostro del Señor parece (o parecía en mis tiempos) hecho de loza vajilla»⁸. Además, respecto a la imagen del *Cristo de la Sangre*, puede afirmarse que la sociedad decimonónica no comprendía en su plenitud la significación teológica que la imagen muestra, creyendo que caminaba a la vez que se hallaba crucificado, una interpretación totalmente errónea y que hasta se difundió a través de los medios de comunicación locales, abogando, incluso, por la desaparición de la iconografía del Lagar Místico representada⁹.

Por ello, es obvio que los cambios de mentalidad basados en la apreciación de nuevos preceptos económicos y científicos, influyen sobremanera en este tipo de visiones en una sociedad que, a su vez, también introduce poco a poco la valoración de ámbito estético en la propia escultura religiosa, incluso por encima de cualquier precepto de ámbito devocional. De hecho, este tipo de expresiones artísticas se conciben ya como piezas de entidad museística, con la entidad suficiente para poseer una existencia al margen de su esfera religiosa, resultando una obra de arte plena capaz de superar el hecho de quedar ubicada fuera del contexto para el que fue realizada. Por ende, la capacidad de persuasión estética basada meramente en la belleza formal es un factor que alcanza cotas superiores en la sociedad decimonónica y, por tanto, el aprecio por la escultura de Francisco Salzillo, más idealizada, equilibrada e inserta en patrones de índole clásico, es superior a nivel social en la Murcia del XIX, hasta el punto de musealizar el espacio en el que se halla ubicada su obra pasionaria realizada para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno¹⁰.

⁷FUENTES Y PONTE, Javier: *España mariana, provincia de Murcia* (edición facsímil del publicado en 1880, editado por DE LA PEÑA VELASCO, Concepción. Murcia, Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia, 2005, 139.

⁸DÍAZ CASSOU, Pedro: *Pasionaria Murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia* (edición facsímil del publicado en 1887). Murcia, Diego Marín, 2017, 193-194.

⁹«Y a propósito del Santo Cristo de la Sangre, no podemos ocultar que cuando se trata de exponer a la veneración cristiana, la escena, de la Pasión del Salvador, no se procure presentar la verdad en todo su esplendor, descartándolas de aquellas impropiedades que tal vez la buena fe del pueblo ha creado, sin tener en cuenta las consecuencias. ¿Qué significación tiene la santa imagen del Salvador con los pies desprendidos de la Cruz? ¿Qué significa la herida del costado, representando esa imagen a Jesús todavía vivo, cuando la lanzada se la dieron después de muerto?... Tales impropiedades deben desaparecer ante la augusta y santa verdad del cristianismo». (12 de abril de 1868). Pasó la Semana Santa. *Diario La Paz*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/index.vm?view=todo&lang=es (Consulta: 27 de octubre de 2019).

¹⁰MARÍN TORRES, María Teresa: “Antecedentes para la creación del Museo Salzillo de Murcia”, *Revista Imafrente*, 10 (1994), 61-68.

Asimismo, en la otra gran ciudad de la Región, Cartagena, la escultura religiosa se reduce en cuanto a su prestigio social a la obra del propio Salzillo, en especial, gracias a su elaboración del ciclo de pasos procesionales para la Pontificia, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Doloroso Paso del Prendimiento y Esperanza de la Salvación de las Almas, vulgo Californios, fundada en el año 1747, conjunto simbólico y devocional que alcanzaba grandes cotas de suntuosidad y teatralidad y que, lamentablemente, se perdió en los terribles sucesos del 25 de julio de 1936. Pero, particularmente, destacan sobremanera las imágenes de *los Cuatro Santos de Cartagena*, llamados pomposamente *las cuatro antorchas que iluminaron esta tierra*¹¹, esculturas encargadas por el concejo de la ciudad en el año 1754. Representan a los cuatro hermanos Santa Florentina, San Fulgencio, San Isidoro y San Leandro rescatados por la Diócesis de Cartagena como antiguos símbolos decisivos para la consolidación de la teología cristiana en el ámbito geográfico local, tratándose de verdaderas referencias a nivel histórico. Su novedosa iconografía y su identidad como verdaderas obras de arte gracias a su gran equilibrio compositivo y su perfecto acabado, basado en la capacidad de Francisco Salzillo para traducir la riqueza de las telas por medio del color, suscitó un alto grado de admiración que a día de hoy se mantiene.

Así pues, la imagen salzillesca, con su apariencia bella, amable, alejada de todo prototipo de escultura de carácter sufriente, supone para el público del XIX el ideal plástico religioso repleto de teatralidad y efectos melodramáticos, pero alejado de la imaginería barroca de rasgos entroncados con el patetismo. De hecho, el prestigio del artista murciano va en aumento a lo largo de toda la centuria hasta quedar ubicado en la cúspide representativa de los desfiles pasionarios de las ciudades de Murcia y Cartagena, así como en los principales altares y capillas de ambas urbes, si bien, incluso dentro de la propia corriente de seguidores decimonónicos, existen algunos artífices que introducen nuevos elementos figurativos y formales que suponen cierto deseo de independencia artística.

¹¹HERMOSINO Y PARRILLA, Fernando: “Fragmentos históricos, eclesiásticos y seculares del Obispado de Cartagena y Reino de Murcia, con noticia breve de las Ciudades y Villas que al presente los componen” (manuscrito). 17??, Recuperado de <http://www.murcia.es/jspui/handle/10645/1153> (Consulta el 27 de octubre de 2019).

I.2. El intervalo academicista de Santiago Baglietto y los continuadores de lo salzillesco.

Este barroco cautivador, de grandes arrebatos místicos y teatralidad, prendió la conciencia de las gentes de la segunda mitad del siglo XIX, personas sujetas a un ideario esteticista que consideraban que la contemplación artística era la única alegría verdadera en el camino vital del hombre, tendencias influidas por el decadentismo propio de los últimos decenios de la centuria y que tiene en la filosofía de Schopenhauer su principal medio de expresión. El espíritu del hombre postromántico se encuentra en el terreno de la idoneidad a la hora de expresarse e identificarse con las tendencias propias del barroquismo y su particular retórica expresiva, lo que, en la Región de Murcia, como referíamos con anterioridad, se manifiesta en el fervor y la adhesión a lo salzillesco, un modo expresivo que sirve a las gentes del siglo XIX, desenvueltas en una sociedad cada vez más tendente al laicismo y repleta de crisis políticas y económicas, para tomar el control de su querencia espiritual y buscar cierto consuelo en la belleza y suntuosidad de la estética del maestro dieciochesco.

Estas manifestaciones, que entroncan con las pautas del regionalismo, se ven, en lo que a la escultura religiosa se refiere, un tanto interrumpidas por la figura del escultor de origen italiano Santiago Baglietto (1781-1853). Nacido en Génova, emigró a España cuando quedó huérfano, siendo acogido junto a su hermano Bernardo por un tío suyo en la ciudad de Madrid. Ya demostró dotes artísticas en la capital de España, matriculándose en la Real Academia de San Fernando y logrando reconocimientos en forma de medallas de 3ª y 1ª clase en los años 1796 y 1805¹². Con su establecimiento en Murcia, también por motivos de índole familiar en el año 1813, se hizo un hueco dentro del panorama escultórico local. Gracias a la amistad trabada con el literato y matemático Luis Santiago Bado, pudo acceder a la plaza de director de las Salas de Principios y Modelo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en 1816¹³, plaza que estuvo vacante cinco años, desde el fallecimiento de su anterior ocupante Roque López, discípulo directo de

¹²BAGLIETTO, Leoncio. (24 de septiembre de 1888). Apuntes para una monografía del escultor Santiago Baglietto. *La Enciclopedia, revista semanal de conocimientos útiles, ciencias, artes, literatura, modas, profesiones, pasatiempos y guía de Murcia*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/index.vm?view=hemeroteca&lang=es (Consulta: 28 de octubre de 2019)

¹³BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Op. Cit.* 345.

Francisco Salzillo, hecho que demuestra el vacío generado en Murcia a nivel escultórico tras la desaparición del gran continuador de lo salzillesco.

Su quehacer se desarrolló en tiempos convulsos, coincidiendo con la Guerra de la Independencia y la Desamortización de Mendizábal, factores determinantes que influyeron sobremanera en su azarosa vida, viéndose, en ocasiones muy afectado económicamente por ello. Pero es primordial destacar ante todo que su estilo, aunque influenciado por la retórica salzillesca, viene a representar otra escuela, la académica, en consonancia con lo que había sido su formación como escultor en la de Bellas Artes de San Fernando¹⁴, de carácter menos naturalista e inserta en el ideario clásico. Por ende, la obra de Baglietto es más contenida, con menor efusión poética y arrobos místicos que la de Francisco Salzillo y su seguidor Roque López, si bien, en su momento, fue considerado como el epílogo o último eslabón de la cadena de aquellos destacados escultores que desde Nicolás de Bussy trabajaron en Murcia y cubrieron el devenir plástico del barroco y tardobarroco¹⁵.

Santiago Baglietto aportó una considerable cantidad de obras al género escultórico de índole religioso, trabajando para varias localidades del sureste peninsular al margen de su urbe de acogida como fueron los casos de Mula, Hellín y Orihuela¹⁶, teniendo en cuenta que sus aportaciones a la escultura civil también resultaron importantes en Cartagena y Lorca, destacando su *estatua del conde de Floridablanca* (il. 3), realizada en el año 1849 para la ciudad de Murcia, de claros resabios clasicistas. Lamentablemente, muchas de sus esculturas fueron destruidas en los distintos avatares sociopolíticos acaecidos durante el siglo XIX y en la Guerra Civil de 1936-1939, quedando pocos testimonios materiales de su proceder artístico. Sin embargo, por los que han sobrevivido y también por los distintos testimonios escritos y, en mucha menor medida, algunos fotográficos, podemos discernir que el arte de Baglietto no comporta ningún aura



Ilustración 3. *Monumento al Conde de Floridablanca*. Santiago Baglietto, 1848. Jardín de Floridablanca, Murcia.

¹⁴LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: *Op. Cit.* 33.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶MELENDRERAS GIMENO, José Luis: "Presencia del escultor Santiago Baglietto en Orihuela en 1829-1841". *Anales de historia contemporánea*, 1987. Recuperado de *digitum.um.es* (Fecha de consulta: 28 de octubre de 2019).

de genialidad. Resulta, eso sí, un artista correcto, esmerado, fiel a un aprendizaje académico y, por ende, inserto en los parámetros de la contención y el equilibrio.

El gusto imperante y las motivaciones estéticas de los comitentes que mostraban un enorme apego por Francisco Salzillo, de algún modo obligaron al artista de origen genovés a seguir los pasos de aquel en realizaciones como *La Oración del Huerto para Mula*, en 1816¹⁷, o en las obras realizadas más tardíamente, concretamente en 1844, para Hellín, en las que plasmó las escenas de *La Caída*, *la Samaritana* y otra vez *la Oración del Huerto*. Pero Santiago Baglietto había sido formado en el lenguaje artístico e internacionalmente aceptado por todas las academias de arte, el del clasicismo, recuperado por estas instituciones frente al uso del barroco decorativo y fastuoso que aún se practicaba en los talleres gremiales durante el siglo XVIII y en una ciudad de provincias como Murcia todavía en el XIX. Y en base a su formación, su nivel técnico era considerable ya que académicamente se velaba por la suficiencia en este sentido, transformándose los artistas en una especie de facultativos del arte.

El academicismo como norma estilística se aprecia en su obra *Nuestro Padre Jesús de la Penitencia* (il. 4), estableciendo en la ciudad de Murcia esta retórica artística por vez primera, alejada de los prototipos barroquizantes dieciochescos. El encargo se realizó en el año 1817 por parte de Narciso Oñate, miembro de la Real Sociedad Económica de Amigos del País que conocía a Santiago Baglietto por su quehacer dentro de esta institución y que valoraba la formación cortesana del artista de origen genovés en un establecimiento tan renombrado y de prestigio como la Real Academia de San Fernando. La imagen iría destinada para la Cofradía del Santísimo Sacramento y Ánimas de la Parroquia de San Pedro en Murcia, de la que el propio Narciso Oñate era hermano, y venía a sustituir



Ilustración 4. *Ntro. Padre Jesús de la Penitencia*. Santiago Baglietto, 1817. Iglesia de San Pedro, Murcia.

¹⁷«El de la Oración del Huerto es de Baglietto, copiando al incomparable de Salzillo de Murcia, de cuya belleza peregrina reproduce mucho esta copia». SAAVEDRA, Eulogio. (19 de mayo de 1889). Obras artísticas en Mula. *La Voz de Mula. Semanario independiente de intereses agrícolas, literatura, noticias y anuncios*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000022860&page=1&search= (Fecha de consulta: 28 de octubre de 2019).

una talla anterior obra de Roque López y que había sido destruida por los invasores franceses en la Guerra de la Independencia.

El encargo era de gran importancia dada la trascendencia social de dicha entidad religiosa y la calidad artística de la pieza que venía a reemplazar, lo que indica la fama de la que gozaba Baglietto en la ciudad de Murcia cuatro años después de su llegada. Y con su realización, el artista da forma a una efigie que aporta una nueva retórica estética que supone una renovación del tipo iconográfico que se venía dando en todo el sureste peninsular desde las creaciones de Francisco Salzillo para distintas localidades de este ámbito territorial. Las nuevas aportaciones de la escultura de Baglietto configuran un nuevo esquema compositivo tendente al equilibrio y la moderación gestual, basado en un posicionamiento poco forzado, casi erguido, alejado de todo patetismo, cuyas bases entroncan con *el estudio de la razón*¹⁸.

Bien es cierto que la imagen ha sido víctima de dos atentados a lo largo del siglo XX acaecidos en julio de 1936 y junio de 1986, pero al ser reparada por dos grandes restauradores como José Lozano Roca (1899-1972) y José Sánchez Lozano (1904-1995) respectivamente, estas circunstancias adversas no han aminorado sus rasgos fisionómicos y las grafías propias de los grandes escultores de ámbito cortesano del siglo XVIII como Luis Salvador Carmona (1708-1767) y Juan Pascual de Mena (1707-1784), artistas que, en principio, estaban inmersos en la senda del barroco para, posteriormente, y tras sus contactos con Olivieri, el director de las obras del nuevo Palacio Real de Madrid, evolucionar por el camino del Neoclasicismo imperante en la Corte, dialéctica que muestran en sus obras de temática religiosa en la configuración de los rostros y expresiones faciales¹⁹. Baglietto, al igual que los artífices referidos, construye el carácter de la escultura de *Nuestro Padre Jesús de la Penitencia* en base a grandes volúmenes, un tanto abocetados, que conforman un desarrollo en planos amplios determinado por los recursos académicos de los que hacía gala el genovés. Por tanto, esta expresión de ámbito clasicista supone toda una novedad en la ciudad de Murcia dentro del panorama escultórico religioso, enfrentando un nuevo modelo a los ya asentados postulados salzillescos, extendiendo el tipo iconográfico a las localidades de Hellín y Pozo Cañada.

¹⁸FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: “La imagen del Nazareno en el ámbito murciano: referentes para su estudio en Lorquí”, en *Semana Santa*, Ayuntamiento de Lorquí, 2012, 34-37.

¹⁹MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Luis Salvador Carmona, escultor y académico*. Madrid, Editorial El Puerto, 1990, 48.

De todos modos, dentro del terreno de la especulación, resta por saber si en su peregrinar desde Madrid hasta Murcia en el año 1813, Santiago Baglietto pudo conocer la efigie de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (il. 5) esculpida por Roque López (1747-1811) por encargo de la Venerable Orden Tercera de San Francisco en el año 1801, institución establecida en el Convento de las Llagas de la localidad de Jumilla²⁰, situada en el altiplano al norte de la Región de Murcia. La imagen fue destruida bárbaramente en los sucesos revolucionarios del 25 de julio de 1936, pero se han conservado fotografías de la talla realizadas a primeros del siglo XX



Ilustración 5. *Ntro. Padre Jesús Nazareno*. Roque López, 1801. Cofradía de Jesús Nazareno, Jumilla (Murcia).

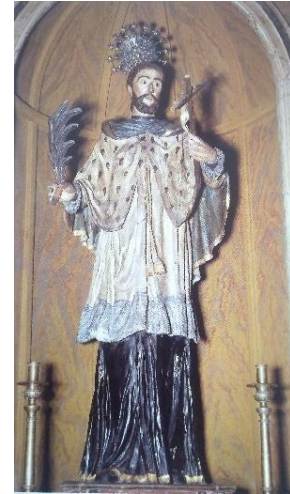
por F. Baños que muestran una concepción compositiva cercana a los modelos clásicos de los artistas cortesanos que hemos referido con anterioridad, de forma más mayestática, sin violento movimiento de las extremidades inferiores, mostrando mayor mansedumbre y ensimismamiento. Es un ideal, tanto el de Roque López en esta imagen, como el de Santiago Baglietto antes descrito, que se aleja de la retórica artística barroquizante que mostraba la tipología de Nazareno procesional en el ámbito murciano, tendente a agarrar con fuerza la cruz y ladear violentamente la cabeza para posar su mirada dramática en el espectador. De todos modos, las conexiones entre la talla de la localidad de Jumilla y la realizada por Baglietto para Murcia, son un punto a resolver.

El artista genovés vive años de gran productividad, recibiendo múltiples compromisos de obra, algunos de gran trascendencia como los trabajos realizados por encargo del Deán de la Catedral de la Diócesis de Cartagena, Blas Ostolza, en 1825²¹, o las estatuas en piedra para la fachada del Convento de las Salesas de la ciudad de Orihuela entre 1829 y 1830, lamentablemente mutiladas en julio de 1936. El primer caso es bastante significativo en cuanto a la retórica clásica establecida por Baglietto en pleno fervor de la corriente salzillesca. Nos hallamos ante la efigie de San Juan Nepomuceno (il. 6) de tamaño natural, con signos morfológicos que responden plenamente al carácter

²⁰ Las circunstancias sobre el encargo escultórico a Roque López y la consecución de la recaudación para vestir la imagen de manera decorosa se puede consultar en LOZANO PÉREZ, José María: "Nuestro Padre Jesús Nazareno. Origen de su Imagen y Hermandad en Jumilla", en *Cofradía de Jesús Nazareno, Cincuentenario de su Imagen Titular (1943-1993)*. Cofradía de Jesús Nazareno, 1993, 13-17.

²¹FERNÁNDEZ MOLINA, Faustino: *Visita a la Catedral de Murcia*. Murcia, Diócesis de Cartagena, 2008, 133.

clásico que el artista imprimía a sus creaciones, es decir, rostro alargado, modelado abocetado sin incidir en demasía en el detallismo, barba prolongada y, ante todo, unos rasgos que implican la introspección religiosa más que lo declamatorio barroco. A su vez, esa querencia que poseía por el ideal académico se manifiesta en el retablo de carácter neoclásico, severo y sencillo, pero bien trazado, realizado en madera y compuesto de elementos que responde a las pautas de la manera antigua, con frontón triangular y columnas corintias.



En ningún momento la vida de Santiago Baglietto puede considerarse como fácil, más bien al contrario, experimentando grandes dificultades a la hora de mantener a su familia con el escaso estipendio que recibía como director de la Sala de Modelo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, tal y como figura en los libros de actas de 1821 presentes en el Archivo de esta institución formativa²². De hecho, la vorágine de distintos acontecimientos sociales y políticos, y muy especialmente la desamortización de Mendizábal de 1836, que supuso la supresión de las comunidades religiosas, significó un golpe muy duro para los artistas que solían trabajar para la Iglesia Católica, lo que lleva aparejado, en el caso particular de Baglietto, que deba trabajar en pequeños encargos para subsistir, realizando imágenes de pequeño formato como crucifijos y especialmente representaciones del *Niño Jesús* para la devoción íntima.

Ilustración 6. *San Juan Nepomuceno*. Santiago Baglietto, 1825. Catedral de Murcia.

Durante estos años destaca una pieza que en la actualidad figura en los fondos del Museo de Bellas Artes de Murcia, se trata de un *Cristo Crucificado* de unos cuarenta centímetros de altura, realizado en barro cocido alrededor de 1830 y que muy presumiblemente corresponde al boceto previo para el que finalmente talló en madera a tamaño natural destinado a la capilla del Seminario de Orihuela²³, pero que también fue destruido en la revolución de 1936. La imagen de Cristo, responde de lleno a un ideal netamente clasicista, alejado de todo estereotipo salzillesco, muy al contrario de lo manifestado por parte de la historiografía local hasta la fecha²⁴. El Crucificado se halla

²²MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *La Escultura en Murcia durante el siglo XIX*. Murcia, Universidad de Murcia, 1997, 41.

²³BAQUERO ALMANSA, Andrés: Op. Cit. 347.

²⁴LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: *Escultura Mediterránea, final del siglo XVII y el XVIII. Notas desde el Sureste de España*. Murcia, Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966, 135.

sujeto al instrumento de martirio por cuatro clavos, cuestión altamente significativa ya que Baglietto abandona el recurso efectista de la sujeción por medio de tres clavos tendente a aportar mayor dramatismo a la escena. Bajo este precepto, sigue el canon marcado por el tratadista y pintor Francisco Pacheco que, como censor de arte religioso en nombre de la Inquisición desde el año 1619, expresaba opiniones firmes sobre el modo y manera de representar la temática religiosa.

Y es que una de las mayores inquietudes que manifestaba se refería al número correcto de clavos que se utilizaron para la Crucifixión de Cristo, creyendo, de manera firme, que se usaron cuatro clavos y no tres, de hecho, dedicaba todo un capítulo entero a esta cuestión en su tratado *el Arte de la Pintura* en 1649²⁵. Por ello, Baglietto, siguiendo estos postulados, modela la figura de Jesús sin cruzar las piernas, sin apenas doblar las rodillas, ofreciendo el cuerpo una poderosa línea ascensional. La anatomía es muy cuidada y la absoluta simetría sólo queda rota por el ligero giro del cuerpo y la cabeza, introduciendo un motivo de tensión compositiva pero siempre bajo una línea equilibrada y sutil. El gusto por los valores clásicos en la representación anatómica queda reflejado en la cadera izquierda descubierta, que deja entrever cierto alarde en la conformación plástica y en el modelado de la figura. La imagen, por tanto, se sitúa bajo parámetros plenamente clasicistas, aunque impregnados de determinado carácter barroquizante, el justo y preciso para acomodarse al gusto imperante en el sureste peninsular, pero sin traicionar los valores clásicos de su autor.

Pasados algunos años, tras muchas dificultades de índole económico también acrecentadas por la escasez de su sueldo en la Real Sociedad Económica de Amigos del País y los impagos de ésta ante la grave situación que se vivía en España a nivel político, social y económico, la Archicofradía de la Sangre de Cristo, tras vivir a su vez años complicados, encarga a Santiago Baglietto por medio del cofrade Andrés Gabardón, sastre de profesión, y con la ayuda inestimable del padre Costa y del Conde Balazote, la realización de tres pasos: *El Lavatorio*, dos soldados y la imagen del procurador romano Pilatos para el paso del *Pretorio* (1840), más *las Hijas de Jerusalén* (1842-1845). Además, por encargo de Mariano Martínez haría la efigie de *San Juan Evangelista* (1846).

²⁵PACHECO DEL RÍO, Francisco: *El Arte de la Pintura*, Capítulo XV, págs. 713-734. Madrid, Cátedra, 1990.

Y es que la Archicofradía no había podido continuar por la senda artística de *la alternativa a Salzillo y su escuela*²⁶ a la hora de establecer un discurso estético unificado, teniendo en cuenta la marcha de Nicolás de Bussy a Valencia acaecida entre los años 1703-1705²⁷. Por tanto, se había cercenado el deseo de la institución de haber contado con la figura del artista de Estrasburgo para la elaboración de todo el ciclo iconográfico de la Pasión de Cristo, cuestión que se vio interrumpida hasta el año 1787 con la realización de la imagen de La Dolorosa, esculpida por Roque López siguiéndola tipología de su maestro Francisco Salzillo.

Hay que referir que la competencia a nivel social entre la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Archicofradía de la Sangre ha sido enconada en épocas determinadas, y más en un ambiente tan religioso como había en la Murcia del siglo XIX, en la cual, las cofradías pasionarias poseían una gran trascendencia social y luchaban entre sí para adquirir prestigio e influencia. Por ello, la Archicofradía, una vez pasados los acontecimientos sociales tan sumamente conflictivos de las tres primeras décadas de la centuria, decide emprender la conformación de nuevas insignias o pasos, a fin de completar de la mejor manera posible su ciclo de escenas sobre la Pasión de Cristo, instrumento que también resulta fundamental para los fines espirituales de este tipo de asociaciones e instituciones. De hecho, hay que tener en cuenta que la propia Archicofradía de la Sangre aspiraba a ser tan didáctica y formativa en el plano catequético como la de Nuestro Padre Jesús Nazareno, que contaba con las ocho famosas obras de Francisco Salzillo que completaban un escenario difícilmente igualable.

Sobre las primeras creaciones de Santiago Baglietto en 1840, el paso del *Lavatorio* y las efigies para el grupo del *Pretorio*, no quedan testimonios gráficos esclarecedores, sólo una fotografía de la época mediante la cual no se alcanza a vislumbrar la entidad artística de las mismas. La escena del *Lavatorio* (il. 7) tiene su origen en las costumbres orientales que promulgaban lavar los pies de los invitados antes de servir la comida, si bien, la significación va más allá, pues muestra a los fieles la humildad de Cristo,

²⁶CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto: “Lazos de Sangre, una historia de la escultura pasionaria en Murcia”, en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto (ed.): *Lazos de Sangre, tres siglos de arte y devoción en Murcia*, Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2014, 9-13.

²⁷SÁNCHEZ - ROJAS FENOLL, María del Carmen: “Estudio sobre el patrimonio escultórico de la Archicofradía de la Sangre”, en RUBIO ROMÁN, José Emilio (ed.): *VI Centenario*, libro conmemorativo, Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2010, 193-239.

considerado un Rabino o maestro de la fe, al servir a sus discípulos. Teniendo en cuenta estas consideraciones de índole iconográfica, reseñar que la primera representación de la que existe constancia en el sureste español respecto a esta escena, se dio en la ciudad de Orihuela cuando, alrededor del año 1758, la Congregación de Nuestra Señora del Pilar hace el encargo a Francisco Salzillo para su realización.



Dicha obra, que afortunadamente aún se conserva y sale en procesión, consta de dos efigies: Jesús, de rodillas, en actitud de lavar los pies a un sorprendido San Pedro²⁸. Ambas imágenes son de vestir y muy probablemente se exigiría a Santiago Baglietto un proyecto similar para la Archicofradía de la Sangre.

Ilustración 7. *El Lavatorio*. Santiago Baglietto, 1840. Archicofradía de la Sangre, Murcia.

En efecto, la obra del genovés fue concebida compositivamente al igual que el grupo de Orihuela, pues también dispuso las figuras de los mismos protagonistas y en similar actitud, tal y como dejó escrito el erudito Javier Fuentes y Ponte²⁹. Además, introdujo accesorios y mobiliario de carácter anacrónico, según la descripción llevada a efecto por Pedro Díaz Cassou³⁰, recurso que es muy utilizado por determinados escultores en sus obras de carácter religioso a fin de introducir al espectador en el desarrollo escénico de la representación en cuestión, originando aspectos de identificación con las gentes que acudían a las calles de Murcia a presenciar el cortejo penitencial el Miércoles Santo. La entidad de las obras, como referimos con anterioridad, no es valorable al no contar con testimonios gráficos, si bien, tal vez no destacaran en exceso dado lo aportado por la crítica de la época³¹. Esta escena sería sustituida por un monumental conjunto esculpido por Juan Dorado Brisa en el año 1904, escena en la que varía la composición del paso de Baglietto al introducir la presencia de todo el apostolado, aunque, lamentablemente, el grupo fue pasto de las llamas en la revolución de 1936, si bien, fue sustituido por la

²⁸SÁNCHEZ PORTAS, Francisco Javier: *Museo de Semana Santa*. Orihuela, Junta Mayor de Cofradías y Hermandades, 1993,46.

²⁹FUENTES Y PONTE, Javier: *Op. Cit.* Parte 5ª, 35.

³⁰ «El taburete en que se sienta el apóstol, como la silla de copeta en que el Señor ha dejado su manto, tuvieron indudablemente similares que pudieron servir de modelo, en los salones de la aristocracia de Murcia, y son tan extraños al arte oriental como el jarro y la jofaina». DÍAZ CASSOU, Pedro: *Op. Cit.* 135.

³¹ «Las figuras, del tamaño de las del paso anterior, no son malas ni buenas». *Ídem*, 135.

atrevida y colosal máquina escénica de Juan González Moreno, del que nos ocuparemos en el apartado correspondiente.

Sí se conserva una fotografía del paso *Las Hijas de Jerusalén*³² (il. 8), imagen que no destaca por su nitidez, pero en la que al menos podemos llevar a efecto el análisis de determinadas cuestiones dignas de resaltar. Iconográficamente, Santiago Baglietto conjugó en una misma escena dos instantes divergentes en el tiempo dentro del recorrido de Cristo por la Vía Dolorosa cargado con el instrumento de Martirio, pues reunió en el

mismo grupo el momento que la mujer Verónica enjuga el rostro sanguinolento de Jesús, perteneciente a la sexta estación del rezo del Viacrucis, con el encuentro con las santas mujeres de Jerusalén, correspondiente a la octava



estación. La representación del primero de estos instantes

Ilustración 8. *Las Hijas de Jerusalén*. Santiago Baglietto, 1848. Archicofradía de la Sangre, Murcia.

poseía un gran sentido devocional a nivel social desde que Francisco Salzillo hubiera realizado la imagen de *la Santa Mujer Verónica* en el año 1755, creando un verdadero tipo iconográfico sostenido hasta hoy. La tradición de este suceso se recoge en las denominadas Actas de Pilato, ampliado y difundido por Jacobo de la Vorágine en su *Leyenda Dorada*, y también en el relato medieval de Roberto de Varrón y Roger de Argenteuil³³. En este caso es el propio atributo el que da nombre a la misteriosa mujer, como resultado de la deformación de vera icon o verdadera imagen³⁴.

Con anterioridad a este encargo, la Archicofradía no había abonado a Santiago Baglietto el coste por las obras anteriores realizadas en 1840, lo que motivó que en un principio el artista fuera remiso y se negara a tallar las imágenes requeridas para conformar el paso de *Las Hijas de Jerusalén*. Pero con promesas y certificados de pago lograron que el escultor genovés terminara el grupo ya en 1848. La escena contaba con

³²<http://elcristodelasangre.blogspot.com/2008/02/hijas-de-jerusalem.html> (Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2019).

³³GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, 32.

³⁴ORTIZ MUÑOZ, Luis: *Cristo. Su proceso y su Muerte. Su Faz*. Madrid, Fomento Editorial, 1976.

seis figuras de 1,28 m. de altura, cinco enlienzadas y tan solo una de vestir, concretamente la de Cristo. Un sayón abría la marcha, tirando con una mano del cuello de Jesús por medio de una soga, y con la otra tocando una bocina a modo de aviso de la venida del cortejo que conducía al reo a la pena capital. Cristo dirigía su mirada a la Verónica, ubicada a su derecha y de rodillas, mientras un soldado con armadura del siglo XVI custodia al condenado. Detrás, una mujer y una niña lloraban desconsoladas tras el paso del Nazareno.

Los testimonios de la época eran muy contradictorios respecto a la entidad escultórica del grupo, pues mientras Javier Fuentes y Ponte³⁵ y Pedro Díaz Cassou³⁶, referían el escaso mérito artístico de las efigies, otras opiniones escritas en los medios de comunicación años después consideraban la obra como *bastante aceptable*³⁷. De todos modos, según Díaz Cassou, el grupo había sido realizado con la colaboración de un tallista local, Manuel Martínez *el Sordo*³⁸, pero aun así la escena escultórica es merecedora de ciertas consideraciones a la hora de abordar la renovación formal introducida por Santiago Baglietto en la Murcia decimonónica a nivel artístico. En primer lugar, se aprecia el tipo establecido para la imagen de la Verónica, alejándose del ideal de Francisco Salzillo al representarla de rodillas ante Cristo y con el paño alzado en actitud de súplica, al contrario del maestro dieciochesco que la compuso en pie, sola y con el lienzo sujeto a la altura de la cadera. Además, la tipología del Redentor responde plenamente a la utilizada para la Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Penitencia, pues sigue la misma línea inserta en el clasicismo, la pausa y la medida, con la figura casi erguida dirigiendo su mirada a la mujer que va a limpiar su rostro con un paño, por tanto, continúa buscando el alejamiento de los tipos grandilocuentes y dramáticos instaurados en Murcia desde la época barroca.

Dicho lo anterior, pues resulta importante en este análisis formal y de estilo, es de gran trascendencia la figura del sayón trompetero ubicado en la delantera del paso y que abría el cortejo. En él, Santiago Baglietto aporta una novedad importante y que viene a darle una apariencia distinta a uno de esos personajes secundarios pero muy necesarios

³⁵ «Paso de las Hijas de Jerusalén, sobre una tarima conducida por 16 estantes nazarenos, va colocado un grupo de escaso mérito artístico» FUENTES Y PONTE, Javier: *Op. Cit.* Parte 5ª, 36.

³⁶ «Es un grupo de 6 figuras, enlienzadas todas, menos Jesús que es de vestir, bien ideadas y dispuestas, pero mal talladas» DÍAZ CASSOU, Pedro: *Op. Cit.* 140

³⁷ «Las Hijas de Jerusalén, paso de seis figuras, es bastante aceptable...». MESTRE MARTÍNEZ. (23 de marzo de 1899). Las Fiestas de Murcia. *Diario Las Provincias de Levante*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000688870&page=3&search= (Fecha de consulta: 2 de noviembre de 2019).

³⁸*Ibidem*.

en la representación del drama de la Pasión de Cristo. En primer lugar, dota a la imagen del esbirro de unas características rayanas ya no sólo con lo maléfico, sino con lo ridículo y estrafalario, muy al contrario de las pautas impuestas por Francisco Salzillo en la representación de este tipo de personajes, pues aunque los encarnaba con rostros furibundos y ademanes violentos, en el plano físico llegaban a poseer dignidad en base a anatomías proporcionadas y bien trazadas, sin embargo, el tallado por Baglietto es un individuo grotesco y desgarbado, muy en la línea con lo elaborado por los imagineros castellanos de los siglos XVII y XVIII, especialmente con el modelo arquetípico de Gregorio Fernández. De hecho, el sicario trompetero es un personaje que ya utilizó este artista en el año 1614 en su obra Camino del Calvario para la Cofradía Penitencial de la Pasión de Valladolid, conjunto de similar disposición a la obra de Santiago Baglietto. Realmente, la composición de ambas escenas es muy semejante, ya que las tres figuras ubicadas en el frontal del trono, en ambos casos, corresponden al sayón trompetero, la Verónica y Cristo. Baglietto utilizó un recurso efectista como el del esbirro con la fanfarria que hasta ese momento no se había visto en Murcia, de hecho, tras la Guerra Civil y con la desafortunada desaparición de este grupo, ningún imaginero ha configurado a un personaje de este tipo con ese instrumento y en esa actitud.

Cabe la posibilidad de que Santiago Baglietto, durante sus años en Madrid, tuviera la oportunidad de presenciar la escena configurada por Gregorio Fernández en algún viaje a la capital vallisoletana, dada la trascendencia de este centro artístico como eje fundamental de la escultura del centro y norte peninsular, o bien, pudo observar alguno de los grabados que se realizaron de los grandes pasos procesionales vallisoletanos, ya que la idea parece partir de ese punto. Todo ello puede ser considerado como un motivo de introducir nuevas formas y realidades iconográficas dentro del ámbito escultórico religioso del sureste peninsular, utilizando en este caso un modelo que ya había tenido gran repercusión en Castilla durante los siglos XVII y XVIII con representaciones en las provincias de León y Palencia³⁹.

Además de todo ello, cabe señalar una de las desventajas con las que se enfrentaban este tipo de pasos escénicos de la Pasión frente a la crítica: el historicismo de los eruditos decimonónicos. El propio Díaz Cassou pone en tela de juicio la utilidad de los anacronismos utilizados por los artistas, teniendo en cuenta que pocas décadas antes

³⁹BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier: *Escultores y escultura procesional de la Semana Santa de Castilla y León*. Sevilla, Ediciones Tartessos, 2017, 129.

esta era una cuestión valorada positivamente⁴⁰. De todos modos, hasta la Guerra Civil, la Archicofradía de la Sangre, gracias a la aportación de Santiago Baglietto, mostraba en su cortejo dos de los personajes más castizos y populares de la Semana Santa de Murcia, a pesar de tratarse de dos figuras secundarias que representaban a dos forajidos: El famoso Berrugo del paso *El Pretorio*, que Bussy tallara en 1696⁴¹, y el sayón trompetero obra de Santiago Baglietto, dos paradigmas de la popularidad que este tipo de personajes levantaba en el pueblo.

Poco después de elaborar estos dos pasos procesionales, solicitó a la Archicofradía el pago de sus honorarios, pero transitando por tiempos complicados a nivel social y económico, la institución no podía hacer frente a las exigencias sujetas en contrato, lo que motivó la demanda del artista al maestro Gabardón, embargándole sus propiedades e incluso su material de trabajo, aunque finalmente, con la ayuda de distintos vecinos de la ciudad, Santiago Baglietto pudo cobrar sus estipendios⁴². A pesar de todo, una vez solventados los problemas económicos, en 1846, por iniciativa del cofrade Mariano Martínez, elaboró la figura del apóstol *San Juan* (il. 9), si bien, en este caso, no quiso abstraerse del icono que Francisco Salzillo tallara en 1755 y cuyo peso en el imaginario colectivo de la ciudad no tenía parangón con ninguna obra escultórica salvo con el *Ángel de la Oración del Huerto y la Dolorosa*, también obra del propio maestro dieciochesco para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.



Ilustración 9. *San Juan*. Santiago Baglietto, 1846. Archicofradía de la Sangre, Murcia.

Ya en 1851 el propietario de la imagen, el referido Mariano Martínez, que hasta ese momento prestaba la talla a la Archicofradía para su desfile en la procesión de Miércoles Santo, decide donarla de manera definitiva⁴³. Baglietto volvió a utilizar la técnica del enlienado en las vestiduras de la imagen, dándole una altura de poco más de metro y medio, si bien, estos datos son los que se conocen a ciencia cierta de la efigie,

⁴⁰ «son figuras anacrónicas, y sus anacronismos no tienen disculpa en la época en que se construyó el paso». DÍAZ CASSOU, Pedro: *Op. Cit.* 140.

⁴¹ CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto: *Op. Cit.* 11.

⁴² LÓPEZ HIGUERAS, Federico: “A la memoria del maestro Gabardón. Antología”, *Revista Miércoles Santo*, 4 (1952), s.p.

⁴³ FUENTES Y PONTE, Javier: *Op. Cit.* Parte 5ª, 37.

pues no hay testimonios de la época que valoren la entidad plástica de la obra, aunque se insiste en su representación como icono que señala el camino del Calvario seguido por su maestro⁴⁴. Con el devenir de los años, concretamente en 1904, la imagen fue sustituida por otra obra del escultor valenciano Juan Dorado Brisa, del que nos ocuparemos posteriormente.

Tras treinta y ocho años de permanencia en Murcia, el 14 de abril de 1851, con motivo de las reformas decretadas por el Gobierno en lo relativo a la enseñanza de las Bellas Artes, Baglietto logró una plaza bien remunerada y reconocida de profesor en la Academia de Sevilla, si bien, cuando por fin se encontraba plenamente reconocido en uno de los principales focos artísticos a nivel nacional, la muerte le sobrevino el 2 de octubre de 1853⁴⁵. De esta forma, se ponía punto final a la vida y obra de un artista que desde un principio hubo de desempeñar su labor en una situación hostil a nivel personal y social, aunque supo sobreponerse y encontrar un hábitat adecuado para concretar y mostrar su obra, un lugar como la ciudad de Murcia, alejada de los centros de poder, pero inserta en una tradición escultórica religiosa de enjundia al conformarse en torno a prestigiosos maestros en el pasado.

Y con esa tradición tuvo que enfrentarse Santiago Baglietto, de ahí su mérito al configurar obras que aportaban, aunque fuera de manera tenue, por preceptos cortesanos y clasicistas tendentes a la evasión de la corriente dieciochesca dominante y que tanto arraigo poseía en el sentir popular. Por ello es justo reconocer su labor y valentía como uno de los primigenios renovadores de la escultura religiosa en la Región de Murcia, conformando un génesis artístico en este sentido con anterioridad a la posterior eclosión tras la Guerra Civil de 1936-1939.

Y es que tras Santiago Baglietto, las creaciones escultóricas de ámbito religioso en Murcia sufrieron un retroceso en cuanto a innovación y nuevos recursos, ofreciendo pocas novedades hasta el advenimiento de los artistas valencianos que surgieron con fuerza en el periodo de la Restauración y con la eclosión de los regionalismos. Pero en esa segunda mitad del siglo XIX, con la corriente laicista socavando cada vez más el terreno a la sociedad más piadosa, existe en ésta última el decidido ejercicio de recuperar los postulados salzillescos y dieciochescos, con toda su fuerza expresiva, como medio de

⁴⁴ DÍAZ CASSOU, Pedro: *Op. Cit.* 143.

⁴⁵ BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Op. Cit.* 349.

contención a ese laicismo, es decir, como una forma de salvaguardar la ancestral espiritualidad que se veía amenazada por la secularización social. De ahí que se elimine de la escultura religiosa todo vestigio de clasicismo y raigambre académica y que las nuevas obras representen un intento continuo de recuperación del estilo salzillesco, si bien, este rescate de las formas dieciochescas no se basa en la inspiración y en la realización de versiones que pueden estar sustentadas en los valores más tradicionales de la escuela escultórica local, sino en una emulación hasta el más mínimo detalle que sólo conlleva una clara desvirtualización del naturalismo de Francisco Salzillo tendente a lo amanerado y artificioso.

Así, tras Santiago Baglietto toma su testimonio Francisco Sánchez Tapia (1831-1902) que, a pesar de haber sido seguidor de aquél, olvida totalmente las formas clásicas y académicas para caer en una afectación pseudobarroca que lo convierte, a veces, en un santero. De todos modos, en ocasiones, deja entrever entidad como artista con imágenes que, aun siguiendo una línea plenamente salzillesca, poseen una apreciable calidad formal, como la mostrada en la efigie de *María Magdalena* para la composición del Calvario del Cristo del Perdón al fundarse su Cofradía, encargo que se lleva a efecto el 21 de septiembre de 1896⁴⁶. Por este motivo, las valoraciones que vierten los críticos de su tiempo ofrecen varios contrastes. Por una parte, Díaz Cassou le considera el mejor restaurador de Salzillo y el artista más fecundo desde la muerte del maestro del XVIII, aunque ser tan prolífico hiciera que su obra no obtuviera, en ocasiones, un grado de calidad suficiente⁴⁷. Por otro lado, Baquero Almansa es más duro con él y llega a considerar que en su obra refleja la decadencia progresiva de la escuela salzillesca⁴⁸, hasta alcanzar una valoración negativa de carácter severísimo por parte de Fuentes y Ponte cuando juzga uno de sus pasos procesionales para la Archicofradía de la Sangre de

⁴⁶ «21-09-1896: Se informa de que se confía la obra de la imagen de nuestro titular a los escultores Sres. Sánchez (Familia Sánchez Araciél y Sánchez Tapia) y estos se han comprometido a restaurar la imagen del Cristo del Perdón y la de San Juan y hacer una nueva imagen de María Magdalena puesta al pie de la Cruz, según modelo de la que se llevó al taller, procedente de los antiguos pasos de San Diego, y que hagan también una Cruz en forma de leño. Todo ello ha sido ajustado en setecientas cincuenta pesetas que serán abonadas al finalizar los trabajos». Recuperado de <https://cofradiadelperdonmurcia.com/wp-content/uploads/2019/03/CRONOLOGÍA-DE-LA-COFRADIA-JUNIO-2018.pdf>. (Fecha de consulta: 5 de noviembre de 2019).

⁴⁷ DÍAZ CASSOU, Pedro: *Op. Cit.* 249.

⁴⁸ «Sánchez es a D. Roque, como D. Roque a su genial Maestro». BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Op. cit.* 422.

Murcia, concretamente *el Tribunal de Herodes*⁴⁹, aunque bien es cierto que lo hizo de forma conjunta con un mediocre santero, Pedro Franco.

De todos modos, a pesar de las diatribas que pudieran verter los críticos de la época, la corriente salzillesca continuó desarrollándose, pues la actividad de las cofradías demandaba la creación de nuevas imágenes, y el máximo exponente local a la hora de tallarlas es Francisco Sánchez Araciel (1851-1918), hijo del propio Sánchez Tapia y que aprende el oficio de su padre en el taller familiar, contextualizando su estética en la dinámica impositiva de lo salzillesco, desarrollando la inmensa mayoría de su quehacer trabajando la madera policromada. Sólo el monumento realizado a la memoria de Salzillo y ubicado en la murciana Plaza de Santa Eulalia (il.



Ilustración 10. *Monumento a Francisco Salzillo*. Francisco Sánchez Araciel, 1899. Plaza de Santa Catalina, Murcia.

10) es elaborado en piedra. Hombre conservador y de profundas convicciones religiosas⁵⁰, el arte salzillesco se adaptaba plenamente a su entendimiento de la fe y la propia religión, mostrando en sus imágenes una forma amable en la búsqueda de la idealización. Prueba de ello es la iconografía por la que resulta más conocido: su serie representativa del *Corazón de Jesús*, imágenes piadosas en las que busca transmitir unción religiosa y entidad devocional⁵¹.

La mayoría de sus trabajos eran realizados para entidades religiosas, iglesias y capillas privadas, y tuvo que ser ya en 1910 al contar con cincuenta y nueve años, cuando la Archicofradía de la Sangre le hace un encargo de gran envergadura, el nuevo paso de *La Magdalena en casa de Simón el leproso* que, a su vez, vino a sustituir al desacreditado *Tribunal de Herodes* realizado por su padre y del que ya hemos dado cuenta⁵². La composición de la escena resultaba difícil de presenciar al desarrollarse ésta en torno a

⁴⁹ «por no ofender a los dos que hicieron este grupo que no debe exponerse a la contemplación de los fieles omitimos sus nombres...». FUENTES Y PONTE, Javier: *Op. Cit.* Parte 5ª, 35.

⁵⁰ Datos facilitados por la nieta del artista, Josefa Sánchez Rubio, al Doctor en Historia del Arte José Luis Melendreras Gimeno. En MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *Escultores murcianos del siglo XIX*. Murcia, Cajamurcia, Obra Cultural, 1996, 169.

⁵¹ FERNÁNDEZ MOLINA, Faustino: *Op. Cit.* 117.

⁵² «La Magdalena en casa de Simón el leproso; paso nuevo, del que es camarero don Antonio López Martínez. Este paso ha sido ejecutado por el notable escultor murciano D. Francisco Sánchez Araciel, y la tarima ha sido construida por los señores Huertas y Gálvez». (23 de marzo de 1910). La procesión de hoy. *El Liberal*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000278319&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 5 de noviembre de 2019).

un punto central, precepto utilizado en los pasos procesionales del siglo XIX pero que no ofrecía ninguna ventaja a la hora de valorar y observar el desarrollo escénico en toda su plenitud. Compuesto por imágenes enlizenadas, con talla en cabeza, manos y pies, se mostraba bajo los parámetros ya manidos y afectados de la estética salzillesca, siendo destruido en la revolución de 1936.

Es digno de resaltar en este estudio el monumental paso de *la Aparición a los apóstoles* (il. 11), realizado en 1912 para la nueva Cofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado de Murcia, pues aunque



Ilustración 11. *La Aparición a los Apóstoles*. Francisco Sánchez Araciel, 1911. Archicofradía del Resucitado, Murcia.

repite los estereotipos salzillescos y no aporta novedades en lo que respecta a soluciones compositivas o dinámica estilística, sí introduce elementos historicistas más apropiados conforme al gusto de la crítica, utilizando recursos en las vestimentas como la toga a la manera romana y la túnica a la altura de los tobillos, dejando de lado los anacronismos tan criticados por los eruditos decimonónicos de la segunda mitad del XIX. Resulta un intento tímido, pero tentativa, al fin y al cabo, de introducir algún tipo de novedad a unas soluciones que resultaban ya repetitivas y monótonas, de hecho, fue capaz de eliminar la consabida camisa interior huertana de las obras precedentes de la tipología salzillesca. Por tanto, ello da lugar a la inclusión de los historicismos en Murcia, cuestión que luego, ya en la década de 1920, introduciría Antonio Castillo Lastrucci en sus composiciones para Sevilla y el resto de Andalucía⁵³, teniendo presente que ya habían sido utilizados con anterioridad en la capital del Segura.

Por todo lo anterior, tras Francisco Salzillo, encontramos unos artistas decimonónicos enraizados plenamente en la corriente impuesta por el genio dieciochesco, pues el entorno social demandaba sin rodeos el seguimiento fiel a dichos postulados, considerando que eran los adecuados para mostrar y expresar su religiosidad, dándose una identificación absoluta con ellos a modo de respuesta a las corrientes laicistas y

⁵³SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *El Alma de la Madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga, Real y Excm. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio. Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, 1996, 96.

seculares que poco a poco iban invadiendo el espacio social que había ocupado la religión. Sólo las aportaciones de ámbito clásico realizadas por Baglietto suponen cierta novedad en un ambiente tan sumamente tradicionalista y arraigado a unos modelos que, a fuerza de ser imitados y repetidos, cayeron en el amaneramiento y la afectación, incluso en la falta de entidad artística que, como no podía ser de otro modo al transcurrir el tiempo, es criticada por los eruditos e historiadores locales, lo que da lugar a una tendencia más novedosa por parte de los comitentes, que buscaron en Valencia otro modo de elaborar escultura religiosa que se aparta un tanto de la corriente salzillesca en declive.

I.3. La nueva estética burguesa preludio de la renovación posterior.

La denominada clase media de comerciantes, industriales y funcionarios públicos va experimentado un claro ascenso en la sociedad murciana del siglo XIX. Es un grupo que va consolidando una posición dominante y que gracias a los contactos que sostiene con el exterior, dadas las distintas actividades que practican, se ven impregnados por el gusto estético dominante en otros lugares, dejando a un lado de forma progresiva la querencia por el esteticismo salzillesco y sus anacronismos, a lo que contribuye el historicismo y el rigor arqueológico de plena actualidad en las manifestaciones artísticas de la época. Por tanto, se hace precisa la búsqueda de nuevos postulados que respondan al denominado gusto burgués, y en ese preciso momento de finales de la centuria decimonónica, los talleres de escultura valencianos se adaptaban de lleno a dicha circunstancia.

En verdad fue un instante de apertura de miras bajo una visión alejada de preceptos y prejuicios localistas y regionalistas, propugnando el contacto con enclaves artísticos de las regiones colindantes, tal y como ya se había hecho durante el siglo XVII con la vecina Granada o a comienzos del XVIII con Francia o el sur de Italia. Era un esfuerzo encaminado a aumentar la entidad artística de las obras encargadas sin tener en cuenta el lugar de procedencia, pues lo verdaderamente importante era el buen hacer de los artífices en cuestión, independientemente de su ámbito territorial, teniendo presente que la calidad de los escultores e imagineros murcianos de finales del XIX no era la quintaesencia de la creatividad plástica. Por ello, los comitentes murcianos recurrieron a los talleres de escultura valencianos a la hora de elaborar bastantes de las obras de temática religiosa que se realizaron en esta etapa entre siglos, relación que se estableció gracias a la apertura

de la línea férrea y las relaciones comerciales establecidas entre los dos ámbitos geográficos: Valencia y Murcia.

Sin duda, el artista que más éxito y reconocimiento obtuvo tanto por la crítica local como por los fieles y público fue Juan Dorado Brisa (1874-1907), si bien, no fue el único de los escultores valencianos que trabajaron para el ámbito regional murciano en este final de siglo, pues en 1896, la recientemente fundada Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, en su deseo por establecer un completo discurso iconográfico lo más completo posible del desarrollo de la Pasión de Cristo, decide, tras un riguroso proceso de selección, encargar al escultor Damián Pastor y Juliá (1830-1904) el día 7 de noviembre de 1896, el paso procesional de *la Presentación de Jesús ante el Sumo Sacerdote Caifás*⁵⁴ (il. 12), que venía a completar en Murcia la representación del proceso político que sufrió Cristo junto al ya referido paso de *El Tribunal de Herodes*, que luego fuera sustituido en el desfile de la Archicofradía de la Sangre.

De las siete esculturas que componían el grupo original, durante la revolución de 1936 sólo se salvó la del Cristo maniatado al encontrarse éste en casa de su camarera Julia Palazón. Gracias a la aportación de ésta última, con posterioridad a la Guerra Civil el grupo fue reelaborado por el también valenciano Salvador Castillejos⁵⁵, que respetó la composición inicial, configurando una escena altamente teatral y de gran emotividad que distaba mucho de las representaciones barrocas de Francisco Salzillo establecidas como patrón *sine qua non* en la temática religiosa de índole pasionario, basadas en el grabado y el teatro sacro⁵⁶. Y es que, en los grupos de imágenes configurados por el maestro dieciochesco, se aprecia una claridad expositiva sin ambages, con la figura de Cristo como centro de la composición que articula todo su desarrollo.

⁵⁴ «07-11-1896: Se da cuenta de las gestiones realizadas con distintos escultores valencianos para la realización de las imágenes del paso Jesús ante el Tribunal de Caifás. Después de distintas entrevistas se acuerda confiar este trabajo al distinguido escultor D. Damián Pastor, en el precio de cuatro mil pesetas “Recuperado de <https://cofradiadelperdonmurcia.com/wp-content/uploads/2019/03/CRONOLOGÍA-DE-LA-COFRADIA-JUNIO-2018.pdf>. (Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2019).

⁵⁵ «04-10-1943: «...se informa que el pasado mes de agosto se realizó un viaje a Valencia para contratar, con el notable artista de dicha ciudad, D. Salvador Castillejos, la ejecución de las imágenes “Jesús ante el Tribunal de Caifás” por un valor de 28.000 pesetas. Quedó comprometida la camarera D^a Julia Palazón, Vda. De López Morote, para costear, uniéndose a nuestro esfuerzo, la tarima y accesorios del mencionado paso». Recuperado de <https://cofradiadelperdonmurcia.com/wp-content/uploads/2019/03/CRONOLOGÍA-DE-LA-COFRADIA-JUNIO-2018.pdf>. (Fecha de consulta: 11 de noviembre de 2019).

⁵⁶Sobre las fuentes iconográficas de Francisco Salzillo véase SÁNCHEZ MORENO, José: *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia, Editora Regional, 1983, 67-77.

Por el contrario, la composición de Damián Pastor, igual que acontece con el resto de los pasos decimonónicos o de primeros del siglo XX en Murcia, responde a un patrón figurativo mucho más difuso y anárquico, mostrando un mayor abigarramiento en la ordenación de los personajes. Se trata de un modo de ocultar la realidad de la escena a los espectadores en una dinámica escenográfica que tiende a solapar el drama, basando su aplicación en la insinuación de lo tangible y lo existente⁵⁷, originando un misterio en torno a la tragedia en un recurso sugestivo y barroquizante. De hecho, es una disposición que más que efectista, embarga un sentido de lo sacro muy en la línea del pensamiento decimonónico, tendente a la insinuación más que a la vertiente directa del discurso y su significado.



Ilustración 12. *Jesús ante el Tribunal del Sumo Sacerdote Caifás*. Imagen de Cristo obra de Damián Pastor, 1897. Cofradía del Perdón, Murcia.

La obra llegó a Murcia la mañana del 6 de abril de 1897, en cuyo traslado participó el propio artista⁵⁸, saliendo en el desfile procesional del día 12 de abril, Lunes Santo y siendo objeto de elogiosas críticas⁵⁹. Y es que la escena respondía ya a los presupuestos historicistas por los que abogaba la crítica artística y los eruditos del momento, dejando al margen los anacronismos mediante la utilización de ropajes de tipo hebreo, representando las figuras en talla completa en madera y obviando las imágenes de vestir con sus ricos y suntuosos atrezos, cuestión que siempre ha sido motivo de controversia entre los distintos especialistas y críticos de escultura religiosa y que no iba a ser menos

⁵⁷FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: *Estética y Retórica de la Semana Santa Murciana; El Periodo de La Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*, (Tesis doctoral inédita). Universidad de Murcia, 2014, 175.

⁵⁸ «Esta mañana ha llegado a esta ciudad, procedente de Valencia, el escultor don Damián Pastor, autor del nuevo paso que ha de lucir en la procesión del lunes santo. También se no ha asegurado que ha llegado el paso construido por el indicado artista, y de cuya obra nos ocuparemos oportunamente». (6 de abril de 1897). Nuevo paso. *Las Provincias de Levante*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000686672&page=2&search= (Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2019).

⁵⁹ «El nuevo paso de Jesucristo ante Caifás, consta de 7 figuras y acredita a su autor D. Damián Pastor, de consumado artista. Representa con mucha realidad la escena ocurrida ante el sumo sacerdote y hasta en los más pequeños detalles ha demostrado su autor el profundo estudio que para la ejecución de su obra ha hecho del pasaje bíblico y de indumentaria». (13 de abril de 1897). La procesión de ayer. *Las Provincias de Levante*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000686707&page=1&search= (Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2019).

en esta etapa de la historia⁶⁰. Es por ende la austeridad y el presunto rigor historiográfico lo que se pretende seguir en la configuración de este conjunto, en el que la figura de Cristo adopta una condición distinta a las imágenes de ámbito dieciochesco y salzillesco, pues muestra una contención expresiva en base a una actitud reflexiva y de introspección psicológica alejada de actitudes más declamatorias, elaborando una configuración plástica cerrada, mucho menos abierta que los tipos del XVIII.

Como referíamos con anterioridad, Juan Dorado Brisa es el artista valenciano que consiguió mayor éxito con su advenimiento al ámbito escultórico religioso de Murcia, suponiendo un nexo de unión entre los siglos XIX y XX en lo que a este tipo de expresiones artísticas se refiere. Y su primera obra destacada, que incluso fue más allá de una mera representación sacra y se convirtió en un icono religioso dentro del imaginario colectivo del pueblo murciano, fue *el Santo Entierro* (il. 13) realizado para la Cofradía de la Concordia del Santo Sepulcro, tras ser ganador de un concurso presentado por la propia institución a fin de elaborar el nuevo paso procesional del titular. El proyecto no se trató de una idea original del propio artista, sino que fueron los propios comitentes los encargados de imponer la nueva iconografía representada, especificando en el propio concurso las condiciones de representación de la escena⁶¹.



Ilustración 13. *Santo Entierro*. Juan Dorado Brisa, 1896. Cofradía de la Concordia del Santo Sepulcro, Murcia.

El conjunto era poseedor de un estilo que entroncaba con los valores románticos y prerrafaelistas propios del gusto de la clase media-alta que había accedido al gobierno de las cofradías pasionarias de la ciudad de Murcia⁶². El autor dio forma a una auténtica

⁶⁰ «...y, sobre todo, no hay en este paso ninguno de los anacronismos de indumentaria que afean tanto los de Salzillo». DÍAZ CASSOU, Pedro: *Op. Cit.* 271.

⁶¹ «También se ha tomado el acuerdo de estimular a los escultores, y dibujantes, para que presenten proyectos y presupuesto, para la colocación del Señor, en un nuevo paso del Sepulcro, que contenga las alegorías de la Pasión y algunos grupos de ángeles en forma de adoración al Sagrado Cuerpo de Nuestro Señor, pudiendo entregarse los dibujos casa de D. Luis Pérez Trigueros por todo lo que resta al presente mes de marzo». (17 de marzo de 1895). Entierro de Cristo. *El Diario de Murcia*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000151096&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2019).

⁶²PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Arte”, en *Tierras de España, Murcia*. Madrid, Fundación Juan March, 1976, 311.

renovación en el paso del Cristo yacente, escultura que era atribuida sin demasiado fundamento a Nicolás de Bussy: la imagen de Jesús en el sepulcro quedaba arropada por un grupo de cinco ángeles, tres de los cuales soportaban el peso de la lápida, otro que descendía de la cubierta y el restante, ubicado sobre la tapa de esta última, portaba los motivos de la Pasión⁶³. El conjunto, repleto de dinamismo y movimiento gracias a las líneas abiertas originadas por las alas de los seres angelicales, poseía un halo de misterio que venía a expresar la delgada línea que para los románticos separaba la vida de la muerte, en una diáfana alegoría del sueño eterno en espera de la resurrección de los muertos.

Toda la escenografía, teatralidad y sentimiento que emana la obra de Juan Dorado Brisa para la Cofradía de la Concordia del Santo Sepulcro, guarda claras concomitancias con los monumentos funerarios de finales del XIX, particularmente con la obra del gran referente escultórico nacional en ese momento, el también valenciano Mariano Benlliure Gil (1862-1947). El 2 de enero 1890, este artista sufre una pérdida irreparable con la muerte de su íntimo amigo el tenor Julián Gayarre, lo que motiva que realice un boceto de una obra en su homenaje, si bien, con el devenir del tiempo, la familia solicitó al artista que compusiera su sepulcro. La pieza fue un compendio de figuras alegóricas, de gran sentimiento ante la cruda realidad de la muerte mediante la utilización de imágenes aladas que dan un manifiesto sentido poético y teatral a la escena, desarrollado bajo pautas expresivas colindantes con el sentido religioso y trascendente del fin de la vida terrenal a la espera de la vida eterna. Todo ello, es signo de inspiración para el propio Juan Dorado Brisa en su impresionante paso de misterio alegórico.

El artista procedió también a la realización del trono, de manera que este elemento o altar móvil, conjugara a la perfección con el desarrollo escenográfico y estilístico de las imágenes angelicales que envolvían el cuerpo de Cristo, procediendo a la unificación estética y simbólica de todo el conjunto, buscando un efecto distinto al que generaba la obra que el tronista y tallista Antonio López Chacón había realizado pocos años antes, concretamente en 1892⁶⁴. Obviamente, tras transcurrir tan poco espacio de tiempo entre una pieza y otra, la Cofradía no había quedado satisfecha y buscaba algo muy distinto del

⁶³ Los ángeles guardianes del cuerpo de Cristo en su sepulcro y anunciadores de su resurrección, ya fueron un motivo utilizado por Alonso y José de Rozas a finales del siglo XVII en la realización de su paso del Santo Sepulcro para la Cofradía de las Angustias de Valladolid, en BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier: *Figuras de la Pasión en Valladolid*. Valladolid, Xerión, 2017, 120.

⁶⁴ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: "El paso del Santo Sepulcro en Murcia durante el siglo XIX", *Tertulia la Familia Nazarena*, 5, (2006), 46-49.

modelo decorativista en extremo que representaba el trono del referido López Chacón, anhelando conectar con la inquietud religiosa y espiritual coetánea englobada de misterio y poetización, recreando a su vez motivos ornamentales del Oriente Antiguo muy en boga en la corriente modernista que ya se manifestaba en Valencia.

El estreno en la Semana Santa del año 1896 supuso todo un éxito de crítica y público, de hecho, con anterioridad a su salida en procesión, la prensa había realizado un pormenorizado análisis de la obra en el propio taller del escultor, resaltando su enjundia plástica y el buen hacer de Juan Dorado⁶⁵. Un artista que el día 31 de marzo de 1896, Martes Santo, y según acta levantada por la Cofradía, aún no había hecho llegar todas las piezas que componían el conjunto procesional a falta de tres días escasos para ser mostrado por las calles de Murcia al impaciente público que esperaba con gran expectación el estreno de la obra, cuestión que generaba zozobra e inquietud en la Junta Directiva de la institución. Pero finalmente, todos los componentes del grupo llegaron a tiempo para ser montados y, en acta correspondiente al día 14 de abril de 1896, una vez pasada la Semana Santa, los dirigentes mostraban su plena satisfacción y conformidad con el trabajo, por lo que acuerdan que le sean entregadas a cuenta al escultor dos mil quinientas pesetas, ascendiendo el montante total a tres mil quinientas pesetas⁶⁶.

Como referíamos, su salida en procesión, el Viernes Santo 3 de abril de 1896, causó una profunda sensación tal y como relatan las crónicas sobre el desfile del Santo Entierro⁶⁷, obteniendo una repercusión a nivel de público más que notable ya que el halo poético y místico del conjunto, lo hacía objeto de la sorpresa y admiración de los

⁶⁵«Dice *El Correo de Valencia*: En el taller de escultura que D. Juan Dorado tiene establecido en la calle de Cervantes, 27, hemos tenido el gusto de admirar una preciosa obra de arte que será remitida a Murcia. Dicha obra de arte es un Santo Sepulcro encargado por la asociación del mismo título con destino a una de las iglesias parroquiales para estrenarlo el próximo día de Viernes Santo. Mide el Santo Sepulcro 3,59 metros por 3 metros, siendo su estilo egipcio. El Sepulcro donde ha de colocarse el Cristo yacente está estudiado con gran cariño y tiene muchos detalles que acreditan el buen gusto del joven escultor (...) La parte de escultura y talla sería bastante para acreditar a un artista si el señor Dorado no hubiera adquirido justa fama en otros trabajos. La parte de dorado ha corrido a cargo del señor Gerique y nada deja que desear». (29 de marzo de 1896). El Santo Sepulcro. *El Diario de Murcia*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000152865&page=3&search= (Fecha de consulta: 13 de noviembre de 2019).

⁶⁶ CARMONA AMBIT, José: *Cien años de procesiones en Murcia*. Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 1979, 58.

⁶⁷ «El nuevo Sepulcro que representa un pensamiento poético y sublime, cual es la adoración estática sentida y amorosa de los ángeles a Cristo muerto, tuvo en las calles un gran éxito, pues levantaba en la multitud que admiró el ideal conjunto profundos sentimientos de piedad y de ternura». (4 de abril de 1896). El Santo Entierro. *El Diario de Murcia*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000152888&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 14 de noviembre de 2019).

espectadores asistentes al desarrollo del cortejo por la ciudad de Murcia. De hecho, la gran expectación levantada por el grupo escultórico de Juan Dorado, hizo que localidades cercanas a Murcia como la pedanía de Algezares, Crevillente o Hellín, elaboraran un modelo similar, aunque no de tanta consistencia estética, si bien, lamentablemente, hoy día no se conserva nada de la obra de Murcia dado que fue pasto de las llamas en la Guerra Civil, conociéndose su composición por unas pocas fotografías.

El enorme éxito alcanzado con esta interpretación alegórica del *Entierro de Cristo*, le proporcionó variados encargos que propiciaron su establecimiento en Murcia durante dos lustros, formando parte de la élite cultural y artística que mostraba sus obras y creaciones en lugares públicos para deleite de unas gentes que le admiraban⁶⁸. Y durante este tiempo, las puertas de las entidades religiosas de mayor calado en la ciudad de Murcia se le vuelven a abrir por medio de la Archicofradía de la Sangre, que le encargó la realización del paso *El Lavatorio* a fin de sustituir la obra de Santiago Baglietto, de la que ya hemos tratado con anterioridad. Quizá el motivo de este reemplazamiento venía a ser el deseo de esta institución pasionaria en elaborar conjuntos monumentales y de gran número de figuras a fin de intentar equilibrar la balanza, dada la rivalidad existente, con los grandes pasos de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, teniendo en cuenta que la escena labrada por el propio Baglietto contaba tan sólo con dos imágenes.

Y es que, en estos años, ya no sólo era la Archicofradía de la Sangre la que deseaba incrementar su patrimonio, pues otra institución recién fundada, la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, quería engrandecer su desfile del Lunes Santo con imágenes que mostraran una completa representación iconográfica de la Pasión de Cristo, tal y como hemos señalado con anterioridad. Ello generaba cierta controversia en la opinión pública⁶⁹, partidaria, por un lado, de continuar con el manido modelo salzillesco o, por el

⁶⁸ «Hemos tenido ocasión de ver en los escaparates de la tienda de la Campana y la Camisa Modelo dos magníficas esculturas modeladas en madera y barro respectivamente, representando la primera el Patriarca San José y la segunda un busto cuyo título es “una limosna por amor de Dios al pobre mudo”. Dichas obras, debidas al estudioso y notable escultor Sr. Dorado, son modelos acabados de perfección, en donde se admiran gran número de detalles, una corrección extraordinaria de líneas, y una grande facilidad en la ejecución. Felicitamos al joven Sr. Dorado y le deseamos prosiga en el camino emprendido, en donde seguramente conquistará grandes y merecidos triunfos». (27 de octubre de 1896). Obra de arte. *Las Provincias de Levante*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000685875&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 14 de noviembre de 2019).

⁶⁹ «Amigo mío: por uno de los últimos números de su periódico veo que las Cofradías del Perdón y de la Preciosísima Sangre piensan hacer pasos nuevos. Lo aplaudo... pero antes de cerrar ajuste y comprometerse con escultor alguno se haga ver un dibujo por persona que lo entienda. A Salzillo se le puede perdonar que, vista sus sayones de carboneros de Pliego, sus soldados romanos con coraza y a su Dolorosa como una señora murciana de su época que va de tiendas, según un crítico francés; y hasta a Roque López puede

contrario, abrir otras vías o cuando menos continuar con el preciosismo y forma agradable de los artistas valencianos, que diferían de los modelos dieciochescos en cuanto a actitud de los personajes representados.

Bajo estas circunstancias Juan Dorado Brisa finaliza en 1904 su obra de *El Lavatorio* (il. 14) para desfilarse en el cortejo penitencial del Miércoles Santo de ese año, teniendo presente las grandes expectativas generadas entre la ciudadanía murciana que se prestaba a contemplar un misterio procesional gigantesco en la línea de la magnificencia que poseían las más recientes creaciones para la Semana Santa que hemos detallado anteriormente, expectación a la que contribuían los medios de comunicación de la época con grandilocuentes descripciones previas de la obra de Juan Dorado⁷⁰, teniendo en cuenta que en aquel tiempo, el estreno de un conjunto escultórico de estas características y destinado a formar parte de los desfiles pasionarios era todo un acontecimiento social y, como tal, originó todo tipo de comentarios.

En base a algunas fotografías que obran en poder de la Archicofradía y que han sido publicadas en distintas revistas divulgativas a nivel local, el conjunto ofrecía una apariencia de monumentalidad indiscutible, trasladando el ideal clásico a las imágenes por medio de maneras pausadas, salvo el mayor dinamismo que mostraban los apóstoles San Pedro y San Juan, en distintas actitudes en las que el artista buscaba romper con el mayor hieratismo del resto de personajes. Su estreno en la procesión de Miércoles Santo, el día 30 de marzo de 1904, conllevó críticas muy positivas tanto de público



Ilustración 14. *El Lavatorio*. Juan Dorado Brisa, 1904. Archicofradía de la Sangre, Murcia.

dispensarse que disfrace a la Samaritana, pero no puede dispensarse, ni perdonarse, que en pleno siglo XX cualquier escultor se permita estos engendros y que los autorice o deje pasar una cofradía de personas ilustradas». (3 de abril de 1902). Nuevos Pasos (carta anónima dirigida al director por «un murciano»). *El Diario de Murcia*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000162566&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 14 de noviembre de 2019).

⁷⁰ «Así pueden decir aquellos nazarenos entusiastas que su nuevo Paso va a ser más grande que el de la Cena de la procesión de Jesús, más largo y más ancho, de más composición y más detalles». MARTÍNEZ TORNEL, José. (13 de febrero de 1904). El Paso nuevo. *El Liberal*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000267252&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 14 de noviembre de 2019).

como a nivel periodístico⁷¹, si bien, existieron opiniones versadas, como la de Baquero Almansa que, aunque valoraba distintos aspectos positivos de la escena, adoptó una postura más crítica con la resolución de determinados conceptos como la poca variedad en las expresiones y cabezas, colindante con la falta de naturalidad⁷². Sin embargo, la obra pereció pasto de las llamas durante el año 1936, como consecuencia de la quema de conventos e iglesias perpetrada por los violentos asaltos producidos en los primeros meses de la Guerra Civil.

Con todo, la obra de Juan Dorado Brisa, de apariencia agradable, de perfiles clásicos, de cierto sentimentalismo que a su vez busca la belleza idealizada que de algún modo obviara la realidad, se adaptaba plenamente a los presupuestos estéticos enarbolados por la sociedad coetánea. De hecho, al año siguiente, la Archicofradía de la Sangre estrenó una nueva obra de este artista, concretamente un *San Juan* (il. 15) que venía a sustituir al ejemplar de Santiago Baglietto, escultura en la que se aparta de manera deliberada de la emblemática imagen del joven apóstol que tallara Francisco Salzillo para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno en el año 1755. De muy distinta



Ilustración 15. *San Juan*. Juan Dorado Brisa, 1905. Archicofradía de la Sangre, Murcia.

composición, ofrece un posicionamiento más sereno y equilibrado, de línea plenamente clasicista en base a su actitud y modo de recoger el manto, a la manera romana. La

⁷¹ «El nuevo paso resultó en la calle artístico, piadoso y con verdadera grandiosidad. Ha triunfado el joven escultor Sr. Dorado, a quien felicité de todo corazón. No necesita la obra ninguna explicación, ni aclaración, ni comentario. Todo el mundo comprende la escena y lee en el semblante y en la actitud de cada personaje lo que piensa y lo que siente. Cada figura se distingue de las demás, y, sin embargo, hacen armónico el conjunto (...) Con este paso nuevo se impone el destierro a los desvanes de la iglesia de algún otro... porque el Lavatorio anterior era una obra de arte comparado con algunos de los que quedan». MARTÍNEZ TORNEL, José. (31 de marzo de 1904). Los nazarenos colorados. *El Liberal*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000267484&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 14 de noviembre de 2019).

⁷² «Acabada la Cena, Jesús dispónese a lavarle a Sn. Pedro los pies, ante la estupefacción de los otros discípulos, mientras Sn. Juan se descalza con ansia de recibir igual honor de su amado Maestro. Nuevo éxito; la composición, original, movida dramáticamente, sin recordar para nada la Cena de Salzillo; el grupo principal, expresivo y airoso; la figura de Sn. Juan, graciosa y atrevida. Nótase poca variedad en las cabezas de los Apóstoles, como sacados todos ellos de dos o tres modelos; además, cierta mezquindad de los troncos, en las proporciones de los cuerpos, atenúa luego la sorpresa agradable de la primera impresión». BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Op. Cit.* 441.

escultura sí logró sobrevivir a los destrozos de la Guerra Civil al ser resguardada en su domicilio particular por la familia Atienza⁷³.

La imagen también fue motivo de comentarios elogiosos⁷⁴ y, sin duda, merecidos. Resultaba complicado para cualquier artista salir ileso de la realización de una imagen que resultaba ser en Murcia verdaderamente icónica dada la entidad plástica y devocional del ejemplar de Salzillo, pero Juan Dorado supo plasmar en esta creación para la Archicofradía de la Sangre los ideales que caracterizan la imagen de la figura de *San Juan* basados en la belleza y la juventud, valores insertos en un canon de pureza y perfección como el de las representaciones angelicales y de los seres superiores que se hallan circunscritos a una esfera más elevada que la de los hombres comunes. Todo ello, se sintetiza en una escultura en la que Juan Dorado promulga sus cánones artísticos con absoluto rigor, renunciando al detallismo barroquizante en pro de una mayor austeridad formal y polícroma que lo ubica dentro de las corrientes más vanguardistas de la imaginería.

Y es que el artífice valenciano siempre estuvo elaborando su arte en relación con esas tendencias contemporáneas, lo que produjo su incursión en el mundo del modernismo, latente en la placa que realizó para la lápida conmemorativa en honor a la memoria del doctor en medicina José Esteve y Mora, obra en bronce, fundida en los talleres Peña, siendo colocada en el domicilio del homenajeado en la calle Sagasta nº 12 del barrio castizo y murciano de San Antolín⁷⁵. Su quehacer escultórico, de indudable calidad, fue tenido en cuenta por Mariano Benlliure Gil que quiso llevárselo a Madrid, si bien, Juan Dorado no acabó por decidirse, al parecer, por motivos de índole familiar⁷⁶. Su trágica y temprana muerte a la edad de 33 años⁷⁷, privó a la comunidad artística de una

⁷³ MELENDREAS GIMENO, José Luis: *Estudio Histórico-Artístico de la Venerable Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo*. Murcia, CAM, 2003, 51.

⁷⁴ «Este año han presentado otro paso nuevo: el san Juan con el que el notable escultor Sr. Dorado ha demostrado una vez más su originalidad en la concepción y su atrevimiento en la ejecución. Aunque una obra de esta clase no es fácil juzgarla definitivamente por la primera impresión, se puede asegurar que la que generalmente produjo anoche el San Juan de Dorado fue buena». (20 de abril de 1905). Las procesiones: La del Carmen. *El Liberal*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000269366&page=1&search= (Fecha de consulta: 14 de noviembre de 2019).

⁷⁵ MELENDREAS GIMENO, José Luis: "Otras obras del escultor valenciano Juan Dorado Brisa", *Archivo de Arte Valenciano*, 66 (1985), 102-104.

⁷⁶ BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Op. Cit.* 442.

⁷⁷ «En Valencia ha sido muerto por un tren el conocido escultor D. Juan Dorado. Esta desgracia ha sido muy sentida en esta ciudad, donde el señor Dorado gozaba de generales simpatías». (1 de noviembre de 1907). *El escultor Dorado. El Diario Murciano*. Recuperado de

mayor contribución por parte de un escultor que, en sus creaciones sobre temática religiosa, luchó siempre por no caer de lleno en los preceptos de Salzillo.

A pesar del funesto fallecimiento de Juan Dorado, las entidades pasionarias de la ciudad de Murcia continuaron mirando hacia Valencia a la hora de continuar engrandeciendo su patrimonio escultórico, y fue la Cofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado, recientemente fundada en el año 1910 y con sede en la Iglesia de la Merced⁷⁸, la que encargó un fastuoso proyecto, que encarnaba la imagen de su titular surgiendo del sepulcro, al prestigioso escultor de origen yeclano Venancio Marco Roig (1871-1936). Y es que la Resurrección de Cristo no se celebraba mediante un desfile a tal efecto desde el año 1710, cuando el lanzamiento de un fuego de artificio ocasionó la muerte de una anciana, conllevando la supresión de este cortejo piadoso por parte del Cardenal Luis Belluga Moncada. Sería ya en 1801 cuando son aprobadas unas constituciones de la Cofradía, si bien, no llegó a organizar oficialmente la procesión hasta 1911⁷⁹.

La institución, cuyo impulso corrió a cargo de la clase media – alta de la ciudad, quería poseer un conjunto de grandes proporciones y aparatosa composición que compitiera con los grandes conjuntos escultóricos que venían enriqueciendo en fechas recientes los desfiles pasionarios de Murcia. Para ello acudió al referido Venancio Marco, artista nacido en la Región, concretamente en la localidad de Yecla, población perteneciente al altiplano murciano. Establecido en Valencia en el año 1887, estudió en la Academia de las Bellas Artes de San Carlos y trabajó en el taller de Damián Pastor. Ya se le conocía en tierras murcianas por su obra de San Félix de Cantalicio, realizada en el año 1903 con destino a la ermita de la pedanía de Zarandona⁸⁰, dejando una estela de

https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000124357&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 14 de noviembre de 2019).

⁷⁸ «Día 16, Domingo de Pascua. – Por la mañana a las siete, salida del Santo Templo de Nuestra Señora de las Mercedes de la solemne procesión de la Cofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado, que, desde su fundación, hace doscientos años, sale por primera vez y en la cual irán luciendo sus nazarenos hábito blanco, recorriendo las principales calles de la población». (4 de abril de 1911). Programa de las fiestas de abril religiosas y cívicas que han de celebrarse en Murcia en el año 1911. *El Liberal*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000280186&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 15 de noviembre de 2019).

⁷⁹ VALCÁRCEL MAVOR, Carlos: *Semana Santa en la Región Murciana*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1981, 52.

⁸⁰ «Por el canónigo Lectoral D. Félix Sánchez, ha sido bendecida en la Catedral la imagen de San Félix de Cantalicio, construida por el notable escultor señor Marco, y destinada a la ermita de Zarandona». (5 de marzo de 1903). Noticias locales. *El Diario de Murcia*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000163982&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de Consulta: 15 de noviembre de 2019).

notable escultor asentado en los preceptos elegantes y sobrios de los talleres valencianos de escultura durante estos inicios del siglo XX.

Teniendo en cuenta su entidad como artista, en el paso *La Resurrección de Cristo* (il. 16) llevó a efecto una composición clásica, equilibrada, sin abigarramientos de imágenes, pues consiguió una visión diáfana de todo el conjunto en su plenitud, cuestión que resultaba el punto débil de los grandes conjuntos procesionales que se estaban desarrollando para la ciudad de Murcia en esta etapa de entre siglos. De composición piramidal, ofrecía tres niveles: Cristo en actitud ascensional saliendo del sepulcro como vértice y eje compositivo en torno al cual se desarrollaban las demás figuras. En un segundo nivel,



Ilustración 16. *La Resurrección de Cristo*. Venancio Marco, 1911. Archicofradía del Resucitado, Murcia.

actitudes seguían la estela de los elaborados por Juan Dorado para el paso del Santo Sepulcro, y que resultaban efectistas por sus acciones, al levantar la fosa uno y arremeter contra los soldados guardianes otro, pero compuestos de forma serena y armoniosa. La mayor gestualidad se daba en el nivel más bajo, rasante y terrenal, con las imágenes de dos soldados que ocultaban sus rostros ante la visión del milagro.

La sociedad de la época resaltó la enjundia artística de este conjunto procesional, así como la prensa escrita, cuyo juicio laudatorio va muy en consonancia con los gustos imperantes basados en la querencia por la estética de la belleza ante cualquier otro precepto artístico⁸¹. Y en verdad, escultóricamente, no se había representado hasta la fecha *la Resurrección de Cristo* en un grupo completo de imágenes, es decir, con ángeles y soldadesca, cuestión que sí se había llevado a efecto en pintura, grabados y en algún retablo, no así en talla de bulto redondo, donde las imágenes en solitario de Jesús

⁸¹ «El paso nuevo da una perfecta idea del pensamiento de la procesión. Jesús se ha levantado del sepulcro, medio envuelto en la sábana blanca con que fue sepultado, los ángeles que han levantado la piedra del sepulcro, le adoran rendidos y humillados; los soldados romanos que habían puesto de guardas del sepulcro, bajan abatidos la cabeza hasta el suelo o levantan despavoridos la cabeza hacia el cielo, sin darse cuenta de lo que pasa. El lábaro de la cruz ondea en el espacio llevado en la mano derecha por el mismo Resucitado (...) produciendo, generalmente, la impresión de la piedad y del arte». MARTÍNEZ TORNEL, José. (17 de abril de 1911). La procesión del Resucitado. *El Liberal*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000280247&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 15 de noviembre de 2019).

Triunfante Resucitado expresaban más que un hecho arraigado en el historicismo, una cuestión de carácter teológico y alegórico, no tanto una narración. Si bien, la escena representada por Venancio Marco, con el Sepulcro abierto y Cristo sobrevolándolo en composición ascensional, está muy sujeta a la tradición que ya se venía practicando desde el medievo en distintos ciclos pictóricos, costumbre arraigada que los artistas no dejaron de interpretar hasta hoy día a pesar de los preceptos del Concilio de Trento, que abogaba por la conversión de Cristo en un cuerpo glorioso que escapaba a las leyes de la materia y atravesaba la piedra de su tumba⁸².

De esta manera, la composición de la escena con hasta cinco figuras como era el caso, dotaba a la representación de un enorme carácter escenográfico y teatral, en la línea del gusto de la sociedad decadentista que buscaba, de algún modo, absorber conceptos pretéritos barroquizantes, aunque no tanto en las formas de expresión a la hora de hacer tangibles dichos conceptos. De todos modos, a pesar de la dificultad compositiva, el conjunto escultórico poseía una variabilidad de puntos de vista y una visión diáfana del grupo gracias a su perfecta ocupación espacial, muy apropiada para este tipo de pasos procesionales en los que el artista debía hacer, de manera concienzuda, un estudio previo de todas las posibilidades visuales de la obra en su devenir por las calles a la vista de los espectadores⁸³. Además, destaca la inclusión de los soldados guardianes del Sepulcro, personajes secundarios que no habían sido utilizados por ningún escultor en una iconografía similar desde el ya lejano siglo XVII, en el paso del *Santo Sepulcro* esculpido por Alonso y José de Rozas para la Cofradía de las Angustias de Valladolid, tal y como referimos en páginas anteriores. De hecho, fue tal la popularidad de estos sujetos, que en la ciudad pucelana se conoce el trono como el de *Los Durmientes* por ser esta la actitud de reposo que mantienen⁸⁴.

E incidiendo un tanto en estos personajes secundarios, siempre importantes para dar sentido a los conjuntos procesionales, referir que en el Altiplano murciano, allí donde nació Venancio Marco y vivió sus primeros años, la figura de los soldados romanos o *los armaos*, tal y como se les conoce en las ciudades de Yecla y Jumilla, poseen un papel protagonista en las celebraciones de la Semana Santa, muy especialmente en la última de esas localidades, donde la presencia de figurantes vestidos de *armaos*, custodiando los

⁸² MALE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, 266.

⁸³ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El arte procesional del Barroco*. Madrid, Grupo 16, 1993, 8.

⁸⁴ BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier: *Viernes Santo, guía histórico artística de la Procesión General*. Valladolid, Junta de Cofradías de Semana Santa, 2015, 53-54.

monumentos de jueves santo para luego formar parte de los desfiles procesionales, suponía un elemento muy arraigado en el tiempo⁸⁵. Con todo ello, Venancio Marco supo configurar un instante determinado de la escritura sagrada, el momento mismo de la Resurrección, tan preciso y necesario para las creencias de la sociedad decimonónica y de inicios del siglo XX, que precisaba de observar la escena de Cristo saliendo del Sepulcro para que la esencia del cristianismo volviera a cobrar sentido en una etapa histórica en la cual se eliminaron muchos conceptos de épocas pretéritas.

Lamentablemente, esta obra también pereció durante los primeros meses de la Guerra Civil, siendo sustituida por un grupo compuesto por el afamado artista José Planes Peñalver, muy distinto en su composición y configuración plástica, tal y como en el apartado oportuno desarrollaremos. Si bien, a día de hoy, sí se conserva otra pieza elaborada por Venancio Marco para la misma Cofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado, cuyo estreno se produjo en 1912, justo un año después de la salida por vez primera del paso titular; nos referimos a la imagen del Apóstol *San Juan* (il. 17), escultura en la que su autor también se aparta de modo considerable del modelo impuesto por Francisco Salzillo. El artista, encuentra una solución compositiva que dista del estereotipo dieciochesco



Ilustración 17. *San Juan Evangelista*. Venancio Marco, 1912. Archicofradía del Resucitado, Murcia.

al representar al joven apóstol de pie, presto a escribir su Evangelio, de manera que Venancio Marco lo ubica fuera del ámbito pasionario, no es protagonista de la historia de sufrimiento de su maestro, y aunque es testigo de ella, procede a dejar dicho testimonio por escrito, actuando como narrador histórico, llevando a efecto un alegato de lo vivido en los días de la pasión, muerte y resurrección de Cristo.

Además, Venancio Marco configura una distinción iconográfica en la representación de San Juan, pues varía los colores de su vestimenta y cambia el verde y el rojo por el blanco, signo de la pureza del apóstol y, fundamentalmente, de su sacerdocio⁸⁶. La elegancia plena, la actitud reflexiva y melancólica, lo ubican fuera de todo parámetro salzillesco para manifestar una dialéctica evidentemente clásica, alejada

⁸⁵ MIRA ORTIZ, Isabel: *Semana Santa pueblo a pueblo en la Región de Murcia*. Murcia, Consejería de Cultura, Juventud y Deportes de la CARM, 2008, 197-200.

⁸⁶ PORTAL, Frédéric: *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Barcelona, Ed. de la Tradición Unánime, 1989, 21.

del barroquismo y adaptada a las corrientes de pensamiento de la época, en un desarrollo introspectivo que ubica a San Juan en el terreno filosófico. Afortunadamente, la pieza pudo ser salvada de la quema generalizada de iconos sacros acaecida en la segunda mitad de 1936 y hoy, tras una afortunada restauración de la imagen realizada por la Licenciada María del Loreto López Martínez en el año 2012, en la cual se procedió a la estabilización de la obra y subsanación de pequeñas alteraciones, siguiendo las normas internacionales de conservación y restauración de obras de arte a través de las Cartas del Restauo, puede admirarse en toda su entidad escultórica⁸⁷.

Tras esta imagen, último vestigio de esa corriente renovadora que, aunque mínimamente, propugnaba la huida de los manidos presupuestos de índole salzillesca, podemos aseverar que la llegada de estas obras de artistas procedentes de Valencia, sólo pudo satisfacer brevemente esta pretensión, surgida más por parte de pensadores que del propio público que presenciaba los cortejos procesionales o acudía a los templos a manifestar sus plegarias. De esta manera, el carácter sensible, romántico, melancólico y grácil de las imágenes de Damián Pastor, Juan Dorado y Venancio Marco, acabaron por agruparse con la estética salzillesca, cerrando cualquier vía de escape hacia soluciones más vanguardistas o novedosas, con lo cual, la creación escultórica religiosa en el ámbito de la Región de Murcia sufrió un considerable parón en cuanto a calidad artística. Y es que el intimismo religioso burgués basado en lo piadoso, que se sentía atraído por los modelos tardonazarenos⁸⁸, acabó por ceder terreno en lo artístico ante la pervivencia del estereotipo salzillesco. Así pues, en la Región de Murcia, sólo la llegada de los modelos impuestos por José Capuz Mamano en la ciudad de Cartagena, sirvió para salir de este adocenamiento, tal y como desarrollaremos en su correspondiente apartado.

⁸⁷ LÓPEZ MARTÍNEZ, María Loreto: “Informe de la restauración de la imagen de San Juan Evangelista”, *Revista Resucitó*, 12 (2012), 41-43.

⁸⁸ REYERO HERSOMILLA, Carlos y FREIXA SERRA, Mireia: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2005, 113.

CAPÍTULO II

LA COMPLEJA INCURSIÓN DE LA VANGUARDIA DURANTE LOS AÑOS 20. LOS CONTRASTES ENTRE MURCIA Y CARTAGENA.

CAPÍTULO II

LA COMPLEJA INCURSIÓN DE LA VANGUARDIA DURANTE LOS AÑOS 20. LOS CONTRASTES ENTRE MURCIA Y CARTAGENA.

II.1. Un ambiente cultural y artístico en crecimiento.

En las primeras décadas del siglo XX, hasta el comienzo de la Guerra Civil, la escultura en la Región de Murcia continuaba en una dinámica creativa en plena crisis. La desaparición trágica de Juan Dorado Brisa supuso un golpe severo para la realización plástica en materia religiosa, continuando la elaboración de tipos artísticos adocenados, amanerados y repetitivos que no aportaban nada destacable al prestigio de la ya famosa escuela local. La producción es numerosa, pero, desde luego, la perfección no es uno de sus valores.

De todos modos, la Región de Murcia no fue una gran sucursal de Olot o de otros talleres donde la imaginería se producía en serie y bajo parámetros de mal gusto, tal vez porque la presencia de expertos y críticos de gran nivel como José Pérez Mateos o José Ballester Nicolás, combatió, en la medida de lo posible, la introducción de tipos escultóricos colindantes con lo kitsch y la degradación más evidente, cuestión que sí aconteció en otras ciudades importantes de la península, pero fue inevitable la caída en cierta mediocridad que no afectó tanto a las obras realizadas para las procesiones de semana santa, pero sí a las efectuadas para el interior de templos e iglesias, donde se impuso un gusto inserto en la piedad popular burguesa en el que cabía casi todo.

Además, hay que entender que, especialmente en lo que respecta a la escultura religiosa, existe una identidad general inserta en un patrimonio cultural que prendió de forma entusiasta en la sensibilidad de varias generaciones, cuestión que no resulta baladí a la hora de emprender caminos de renovación y modernidad, y más en una ciudad de provincias. De hecho, se daba una estética concluyente y muy asentada que abogaba por determinadas características que eran inamovibles: la escala reducida o el pequeño formato en aras de proseguir la tradición belenística, de gran peso específico desde la

etapa dieciochesca con la magna creación de Francisco Salzillo para la poderosa familia Riquelme¹.

Con todo ello, la pervivencia del tradicionalismo en base a la persistencia tenaz de una actitud conservadora, era una barrera difícil de sortear a la hora de que cualquier artista se planteara algún intento de ruptura o la inmersión en los caminos de la renovación, pero junto a una burguesía de carácter agrícola en muchos casos, y no excesivamente interesada por los nuevos preceptos culturales, surge una corriente repleta de erudición y curiosidad por el mundo moderno; es la desarrollada en las recoletas calles del centro de la urbe, en el que se desplegaba una eclosión de ámbito comercial que comenzaba a aportar un progreso verdadero a la pequeña capital agraria gobernada por conservadores.

Se dan elementos o circunstancias favorables a la manifestación cultural que responden a los deseos de distintos elementos a fin de conectar con los postulados más modernos en la literatura y el arte europeos, teniendo en cuenta que Murcia fue una ciudad favorecida por las circunstancias históricas del momento, ya que, tras la I Guerra Mundial, son muchas las personalidades del ámbito de la cultura y la interpretación que desembarcan en el floreciente Teatro Romea (il. 18) para desarrollar su labor en un lugar que, obviamente, había quedado muy al margen de la contienda².

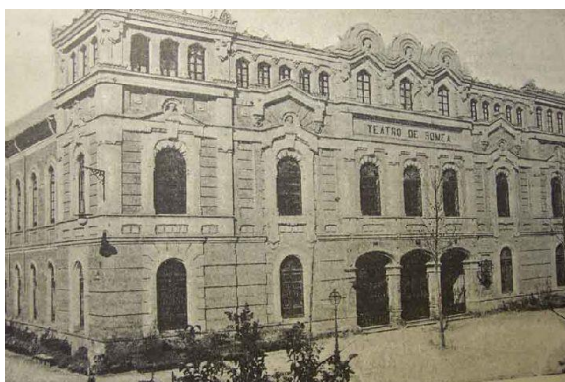


Ilustración 18. Teatro de Julián Romea. Inicios del siglo XX, Murcia.

Diversas instituciones van fraguando un clima proclive al florecimiento de acciones formativas sociales como el Círculo Católico de Obreros, dedicado a la instrucción; el Círculo de Bellas Artes, que hizo de mecenas para sus artistas; la Academia de Bellas Artes de la Sociedad Económica de Amigos del País, que como ya estudiamos anteriormente, venía desarrollando sus funciones formativas desde el siglo XVIII. Todos estos establecimientos realizaron una pródiga actividad en lo que respecta al mundo del

¹ GUTIÉRREZ CORTINES, Cristina: “Identidad Regional y Escultura”, en *Arte en Murcia, 1862-1985*. Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Murcia, 1985, 85-90.

² ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “José Planes Peñalver, la expresión de la modernidad en la tradición escultórica religiosa”, *Actas del III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*. Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2019, 469-484.

Arte³. También, en el mundo de las Letras tiene una gran trascendencia la llegada de Jorge Guillén a su cátedra de la Universidad de Murcia en el año 1925, tan sólo once años después de la concesión de esta institución a la ciudad y que, a su vez, ya venía aportando desde entonces grandes valores espirituales y culturales a la sociedad murciana⁴. La presencia del insigne literato supone el inicio de una gran actividad, la de Pedro Salinas y Juan Guerrero Ruiz, introductor de la poesía española en los círculos de enseñanza de la ciudad⁵.

También la prensa tuvo una trascendencia capital en todo este proceso evolutivo, pues tanto los diarios *El Liberal*, con sus proclamas a favor de la erudición, como *La Verdad*, con su famoso suplemento literario, poco después transformado en la revista *Verso y prosa*, fueron grandes baluartes para el conocimiento, teniendo en cuenta factores tan determinantes como las colaboraciones en ésta última de creadores literarios como Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca y otros artífices relacionados con el pensamiento y la obra de la Generación del 27. Además, el círculo humanista de la ciudad se ve enriquecido con las aportaciones del propio José Ballester, Andrés Sobejano, Raimundo de los Reyes o la traza poética e idílica de Jara Carrillo. Todo ello aderezado con las composiciones musicales de Emilio Ramírez, gran maestro de la zarzuela.

Pero el alarde cultural en forma de tertulia, el intercambio de saberes y conocimientos diversos tiene lugar en los cafés que proliferan por el entramado de callejuelas que conforman el centro de la ciudad. En una etapa de pleno revisionismo, de nuevas ideas técnicas, científicas y artísticas que fluyen por todo el continente europeo, de preguntas sin respuestas claras y definitivas, la tramoya del café es el lugar apropiado para el disenso y el consenso, la participación en la conversación y el coloquio, en todo aquello que enriquece y dignifica las relaciones humanas. El café del Siglo, el café del Hotel Patrón, el Arenal, el Moderno y, sobre todo, el Café Oriental, son los nuevos foros públicos de la sociedad murciana de aquellas primeras décadas del siglo XX, lugares abiertos en una urbe con una mentalidad todavía finisecular, pero en la que muchos de

³ PÁEZ BURRUEZO, Martín: “La generación de los 20”, en *Arte en Murcia, 1862-1985...*, 29-40.

⁴ «Al fin la Universidad! Se hizo larga la espera entre la promesa feliz de la fundación de la Universidad y la concesión oficial de la misma. Se volvieron a celebrar manifestaciones, reuniones, asambleas, viajes a Madrid, hasta que, ¡por fin!, con fecha 17 de diciembre quedó confirmada la fundación de la misma. Hubo, al día siguiente, magna manifestación, con todas las fuerzas vivas en ella, bandas de música y millares de murcianos en sus filas». En VALCÁRCEL MAVOR, Carlos. Recuperado de www.um.es/web/universidad/historia/murcia-1914 (Fecha de consulta: 22 de noviembre de 2019).

⁵ PÁEZ BURRUEZO, Martín: *Ibidem*.

sus miembros adoptan una postura inserta en la plena modernidad, transmitiendo sus anhelos en las largas noches de tertulia.

II.2. El grupo del Café Oriental.

En la Murcia de los años veinte, el referido Café Oriental es el epicentro de la intelectualidad, donde escultores, pintores, literatos y pensadores se dan cita para sumergirse en la conversación, anclarse en la rebeldía, conspirar en favor de la cultura y el arte. Surge el denominado *Grupo del Café Oriental* (il. 19) como lo denominaba el pintor Luis Garay, que narra cómo a partir de la amistad entre los escultores Clemente Cantos y José Planes se configura una nutrida tertulia a la que se unen los pintores Victorio Nicolás, Pedro Flores, Joaquín García y el propio Luis Garay, más la última incorporación, la de un personaje vital en el desarrollo artístico del grupo, el empresario, humanista y escultor Antonio Garrigós y Giner, apodado por el resto *el Miceno*⁶. Y es que su importancia en esta agrupación fue trascendental, pues él era el impulsor de una serie de personas con grandes inquietudes artísticas y culturales que, uniéndose, conformaron una de las corporaciones más trascendentes de la historia del arte de la Región de Murcia gracias a su sólido entendimiento de la vida y las expresiones plásticas.



Ilustración 19. Calle Trapería de Murcia, domicilio social del Café Oriental.

Antonio Garrigós y Giner (1886-1966), nacido en la localidad de Santomera, era ante todo un hombre amante de las tradiciones, la historia y el arte de Murcia. Con el tiempo, tras su viaje por tierras de América del Sur, cuando las inquietudes comerciales y de negocios imperaban en su vida, vuelve a reencontrarse con su *Grupo del Café Oriental*, a entremezclarse con sus miembros, bohemios y variopintos, lo que estimula su faceta creativa como escultor. Amante de la naturaleza, de la meditación ante lo sublime de la misma, su impulsividad origina unas obras cargadas de originalidad, tendentes a la simplificación formal y repletas de expresividad utilizando los recursos necesarios, ni uno

⁶HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Antonio: *El escultor Antonio Garrigós*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983, 36.

más, a fin de no distraer demasiado al espectador con detalles superfluos. Sus imágenes nacen directamente, de forma que no surgen de un boceto previo, siendo elaboradas para el pueblo por medio de un lenguaje directo y sin rodeos, conjugando lo moderno con lo pretérito, si bien, fue un artista no comprendido por los ambientes a los que su obra iba dirigida, tratándose más bien de un artífice de minorías intelectuales que son las que finalmente valoraron con mayor entusiasmo sus creaciones⁷.

Como contrapunto, en *el Grupo del Café Oriental* figuraba el también escultor Clemente Cantos Sánchez (1893-1955). Hombre de complicada y traumática infancia, huérfano a temprana edad y cuya actitud artística nace en un medio rural, se forma escultóricamente con otro gran artífice, Anastasio Martínez, donde conoce a una personalidad arrolladora en lo creativo como José Planes Peñalver. Allí aprende a modelar y escudriñar los valores del barro, formándose en la talla de la madera y la labra de la piedra. Admirador del Renacimiento, su estilo era eminentemente clasicista y su personalidad estaba apegada a la naturaleza como elemento inspirador de toda su obra. Melancólico y siempre delicado de salud, su refugio era el arte, donde podía expresar su inquietud, su esencia espiritual, manifestando su profunda interioridad, casi colindante con una especie de existencialismo creyente. En la plástica es el maestro del propio Antonio Garrigós, de hecho, llegan a concebir obra de forma conjunta durante un periodo determinado⁸. Además, durante la Guerra Civil forma parte de la Junta de Incautación encargada del salvamento del tesoro artístico, y al terminar el conflicto, pasa a ser miembro del taller del eminente y más joven escultor Juan González Moreno, para terminar su carrera en solitario elaborando obras en las que desarrolla una plena conciencia artística inscrita en los valores de la mediterraneidad.

II.3. Los Bellos Oficios de Levante.

Tal y como hemos referido, Garrigós y Cantos forjan una gran amistad cuya confianza mutua los lleva a conformar un negocio de forma conjunta: el taller artístico denominado *Los Bellos Oficios de Levante*, sustentado en la fiabilidad comercial del primero y la capacidad artística del segundo que, en poco tiempo, sería igualada por el propio Garrigós. La idea de ambos respondía al propósito de crear un taller escultórico

⁷ OLIVER BELMÁS, Antonio: *Op. Cit.* 25.

⁸ *Ídem*, 28.

que en verdad respondiera a los criterios de calidad y originalidad que debían serle propios, alejado de los postulados en serie de otros obradores cuya producción era seriada y tremendamente adocenada, sin ninguna entidad creativa y que estaban inundando los altares y retablos de iglesias a lo largo y ancho del país. Anclado en el castizo Paseo Marqués de Corvera del popular Barrio del Carmen, *Bellos Oficios de Levante* tenía como objetivo la elaboración de imágenes de sentido popular, de pequeño tamaño, en aras de continuar la antigua tradición que derivaba de la elaboración de los populosos belenes. Las obras, en la mayoría de ocasiones, poseían un carácter individual, elaboradas en barro, modeladas con finura y gran sentido estético, además de ser policromadas con todo detalle y suntuosidad.

Las imágenes, a pesar del tono sencillo y popular, poseían un sentido italianizante muy marcado, lo que origina, por parte de determinados críticos, cierta comparación con los postulados estéticos de Lucca della Robbia en cuanto a claridad, nitidez, equilibrio y mesura compositiva, teniendo presente la evidente lejanía⁹. Lo cierto es que la idealización estética era un precepto seguido de manera fiel en todas las obras que salían del taller, ya fuera temática profana o religiosa, conformando una dialéctica muy personal que las hacía únicas (il. 20). El medio de comercialización se basaba bien en la venta directa, o mediante muestras y exposiciones organizadas y publicitadas gracias al talento propagandístico y comercial de Antonio Garrigós. De hecho, la primera de ellas, celebrada en el Salón de Arte Moderno de Madrid, gozó de la presencia de importantes personalidades del mundo de la cultura de la capital, obteniendo una crítica más que favorable¹⁰.



Ilustración 20.
Dolorosa. Taller
Bellos Oficios de
Levante, década de los
años 20 del pasado
siglo, Murcia.

Con el devenir del tiempo, ya en 1924, se percibe una tendencia en Antonio Garrigós proclive al alejamiento de los modelos italianizantes a los que era más propenso

⁹ HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Antonio: *Op. Cit.* 51.

¹⁰ «En el Salón de Arte Moderno de Madrid, se ha inaugurado la Exposición de Terracotas policromadas del artista murciano Garrigós Giner. Al acto inaugural asistieron el director general de Bellas Artes y otras ilustres personalidades del arte, de la literatura y la política (...). Los críticos madrileños hicieron calurosos elogios de las esculturas expuestas, notando el favorable despertar de los artistas murcianos y el noble fin que impulsa a quienes organizan estas simpáticas manifestaciones estéticas». (21 de febrero de 1923). En Madrid, Exposición Garrigós Giner. *El Liberal*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000297882&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 23 de noviembre de 2019).

Clemente Cantos, elaborando composiciones en relieve inclinadas a una estética más primitivista colindante con preceptos enmarcados en el arte del *trecento* y recuperados por ciertas tendencias vanguardistas. Es un anticipo de lo que será el estilo de Antonio Garrigós una vez se disuelva el taller de *Bellos Oficios de Levante*: una dialéctica que se expresa de manera irrefrenable, repleta de un dinamismo que emana no del desmesurado detalle, sino de la personalidad que transmite el impulso interno del propio artífice. Un modo de hacer que se revelaba contra los modelos académicos y los anclados en la tradición dieciochesca de Murcia, queriendo huir de lo amanerado y mil veces reiterado que le resultaba tremendamente aburrido y no colmaba su tormenta interior.

II. 4. El Cristo de la Humillación.

Ya en el año 1926, el desarrollo de *Bellos Oficios de Levante* había resultado altamente positivo al producir gran cantidad de obras que respondían a los preceptos estéticos y la entidad plástica que, desde un principio, tanto Cantos como Garrigós habían tenido como objetivo prioritario, lo cual, complacía a una clientela numerosa que incluso traspasaba las fronteras nacionales. Ambos consideraban que era el momento preciso para encarar un trabajo de gran envergadura que pudiera quedar enmarcado en el gran arte, y para ello, decidieron realizar una escultura de carácter religioso, de gran tamaño y que desfilara en las procesiones de Semana Santa de la ciudad de Murcia. La obra finalmente conformada tenía como tema una de las caídas sufridas por Cristo en su devenir por la Vía Dolorosa de Jerusalén camino de su crucifixión, y tomó como título el de *Cristo de la Humillación* (ils. 21 y 22).



Ilustración 21. *Cristo de la Humillación*. Clemente Cantos y Antonio Garrigós, 1927. Taller Bellos Oficios de Levante, Murcia.

La talla fue donada por los artistas de forma absolutamente desinteresada a la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón para formar parte de su cortejo penitencial de Lunes Santo, y ya estaba acabada en marzo de 1927 para su salida en la Semana Santa de ese año. Fue una escultura absolutamente revolucionaria, única, basada en la más palpitante vanguardia expresionista, representando a Cristo caído bajo el peso de una enorme cruz que prácticamente lo hunde en la tierra. Era una representación del Redentor

que huía de toda idealización, de toda belleza o forma amable, pues Jesús, preso del dolor por la tortura, lanzaba un grito desgarrador, un alarido dirigido a las alturas, a ese Dios Padre que no escuchaba su súplica, su lamento patético. La expresión de su rostro mostraba la plena soledad en la que se encontraba ante la tragedia, surgiendo su lado más humano posible, olvidando su carácter divino como hijo del creador.

La composición era plenamente ascética, penitencial, de claro acento dramático en base a un tratamiento severo, austero. La imagen era de talla completa y su túnica venía a expresar estas características al ser absolutamente lisa, como enroscada a la anatomía de Cristo, de manera que daba la sensación de aprisionarle y agobiarle. El enorme madero con el que cargaba venía a representar todo el peso de los pecados del ser humano, de sus debilidades, en una absoluta lección teológica de sus autores que procedieron a transmitir esa sensación de abatimiento y dolor utilizando todos los recursos a su alcance, lo que incluía la enorme expresividad ya no sólo del rostro, sino de sus brazos, el izquierdo intentando soportar el peso de la cruz y el derecho totalmente extendido en clara relación con la petición de súplica que el propio rostro demandaba, originando a su vez una sabia disposición de equilibrios compositivos.

El expresionismo más voraz y dramático estaba plenamente desarrollado en una obra de entidad mística que daba primacía a la experiencia emocional y espiritual de la realidad, en una angustia que, tal vez, también venía a manifestar las emociones y sentimientos propios de una etapa histórica compleja, en la cual proliferaba la inquietud y el desasosiego ante tanto cambio y ante tantos problemas sociales y políticos, todo ello, bajo una industrialización del mundo acelerada que no llevó al ser humano a un mayor acomodo y bienestar, sino a conflictos bélicos que marcaron para siempre a toda la civilización occidental. *El Cristo de la Humillación* es, por tanto, la angustia de la soledad del hombre ante un mundo hostil, el testimonio de una visión insegura, la subjetividad del artista que queda enmarcada por un trasfondo ético e ideológico.



Ilustración 22. *Cristo de la Humillación* (detalle). Clemente Cantos y Antonio Garrigós, 1927. Taller Bellos Oficios de Levante, Murcia.

Se ha manifestado que esta representación tan patética de Cristo *no pretende concitar emociones, sino constituir una oración plástica en sí misma*¹¹, pero quizá no sea así, tal vez no estamos frente a una oración, sino ante la duda existencial expresada en ese grito de súplica, en un lamento en el que no tiene cabida el diálogo entre Dios y el Hombre, pues Cristo no encuentra correspondencia a su clamor, ya que en ese preciso instante se halla inmerso en la más absoluta de las soledades ante el dolor y la tragedia. Los dos artistas se mueven bajo los preceptos de la filosofía existencialista de índole unamuniana en la cual el vivir del individuo es un morir, en el que la fe se enfrenta continuamente a la duda, fundamentalmente en los periodos de crisis y sufrimiento en el devenir de la vida del hombre, pues la existencia tiene un sentido trágico intrínseco a ella¹².

El Cristo de la Humillación obtuvo un verdadero éxito de crítica dentro de la prensa especializada y de los círculos intelectuales de la ciudad, sin embargo, en las mismas reseñas de aprobación y beneplácito respecto a sus valores artísticos, se dejaba entrever pequeñas dosis de escepticismo respecto a la acogida que pudiera tener una pieza tan vanguardista en una sociedad tan tradicionalista en el ámbito de la escultura religiosa¹³. De hecho, casi desde un principio, las relaciones con la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, depositaria de esta escultura, se vieron enturbiadas por una serie de diferencias económicas respecto al valor del trono que iba a portar la imagen¹⁴, aunque finalmente, el día 9 de abril de 1927, Lunes Santo, *el Cristo de la Humillación* formó parte del cortejo penitencial que salió a la calle.

¹¹ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: “La nueva retórica de la escultura procesional: la renovación plástica durante la primera mitad del siglo XX”, *Actas del III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*. Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2019, 371-385.

¹² REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: *Historia del pensamiento filosófico y científico, volumen III, del Romanticismo hasta hoy*. Barcelona, Editorial Herder, 2010, 942.

¹³ «En esta época de arte bonito con que se estraga el gusto de las multitudes, una joya de la escultura religiosa, en donde, como ésta, palpita una emoción apasionada de la que no puede hallarse ausente en manera alguna la rancia piedad cristiana, nos debe llenar de contento. Se depuran los desviados sentimientos estéticos y se rehabilita el espiritualismo tan apagado por frívolas solicitudes». (27 de marzo de 1927). *El Cristo de la Humillación. La Verdad*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000769469&page=1&search= (Fecha de consulta: 23 de noviembre de 2019).

¹⁴ «31-03-1927: Se recibe escrito del escultor D. Antonio Garrigós expresando su malestar por las críticas de algunos componentes de la Junta de Gobierno hacia la tarima que está haciendo para el Cristo de la Humillación, imagen realizada por el escultor Clemente Cantos, y que tiene cedida a la Cofradía D. Antonio Garrigós para procesionar, ya que es de su propiedad. En ese mismo escrito prohíbe a la Cofradía que el Cristo de la Humillación desfile en la procesión de Lunes Santo, dadas las mencionadas críticas». Recuperado de <https://cofradiadelperdonmurcia.com/wp-content/uploads/2019/03/CRONOLOG% C3% 8DA-DE-LA-COFRADIA-JUNIO-2018.pdf> (Fecha de consulta: 23 de noviembre de 2019).

Sin embargo, las críticas positivas y la admiración que había despertado en los círculos intelectuales de Murcia, se tornaron en indiferencia y, lo que es peor, en burlas por parte del público que presencié el desfile. Al parecer, el nefasto alumbrado empleado por la Cofradía no ayudó en nada a la hora de mostrar las innegables virtudes que la imagen poseía, pues el medio utilizado era una simple bombilla desnuda, sin accesorios de ningún tipo, ubicada desde un punto de vista muy bajo y que contribuía a originar una sensación fantasmal y poco nítida de la escultura. El peculiar sentido de humor del pueblo denominó esta obra escultórica, en tono manifiestamente peyorativo, *El Cristo de la Pera*. El poco convencimiento mostrado desde un principio por la Cofradía, unido a los comentarios negativos de buena parte del público, hizo que la institución rechazara la obra de pleno y la devolviera a sus autores en un medio tan indigno como un carro de transportar basura¹⁵.

Obviamente, el proceder de la Cofradía respondía a las diferencias que con anterioridad había mantenido especialmente con Antonio Garrigós y, por ello, encontró un medio para desquitarse y humillarle al trasladar la imagen de esa forma y dejarla en la misma puerta del taller *Bellos Oficios de Levante*. Respecto a este particular no se comentó nada en la prensa de Murcia y *el Cristo de la Humillación* quedó apartado en una yesería cercana al obrador de Cantos y Garrigós, pasando a ser denominado como *Cristo de la Yesera*, apelativo poco afortunado con el que se le conoció hasta que se desplazó definitivamente a Cataluña, lugar donde sí fue valorado en su justa medida¹⁶, lo que vino a demostrar que en Murcia, a pesar del ambiente intelectual que estaba forjándose y que se hacía sitio en una ciudad de provincias de mentalidad de fin de siglo, la corriente social más tradicionalista y conservadora seguía imponiendo sus tesis en el marco del arte escultórico religioso.

Y es que, pasados tres años desde su triste retirada a la penumbra de un humilde obrador de yesos, Antonio Garrigós, haciendo gala de su sentido comercial y decidido afán de superación tras la desaparición del taller *Los Bellos Oficios de Levante* como consecuencia de un incendio acaecido en el mismo año de 1927, decidió exponer la

¹⁵«19-04-1927: Se celebra Cabildo General Extraordinario y algunos cofrades muestran su descontento con la tarima del trono para el Cristo de la Humillación, ya que, entre otros fallos, no ofrece resistencia. Se toma el acuerdo de devolver la imagen a sus dueños para que ya no vuelva a figurar en nuestra procesión y se renuncie a todos los derechos”. Recuperado de <https://cofradiadelperdonmurcia.com/wp-content/uploads/2019/03/CRONOLOG%C3%8DA-DE-LA-COFRADIA-JUNIO-2018.pdf> (Fecha de consulta: 23 de noviembre de 2019).

¹⁶ HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Antonio: *Op. Cit.* 67.

imagen del *Cristo de la Humillación* en las Galerías Layetanas de la ciudad de Barcelona, lugar cosmopolita en el que el aprecio por esta obra podía resultar muy distinto al mostrado en una ciudad de corte provincial como Murcia. Y efectivamente, la imagen originó una gran expectación, siendo merecedora de loas y alabada sin ningún género de dudas por versadas opiniones que consideraban que tenía la entidad suficiente para ser apreciada como una pieza artística de peso, ejemplo de que los preceptos más vanguardistas podían mostrarse en una escultura de temática religiosa¹⁷.

De hecho, dada la pertinaz insistencia de Manuel Trens, director del Museo Diocesano de Barcelona, la obra fue adquirida por una de las cofradías de mayor importancia de la ciudad de Tarragona, la de La Congregación de la Purísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, que la presentó al público el día 13 de febrero de 1931 en un establecimiento de la Rambla de San Juan de esa ciudad propiedad de Vicente Brell, motivando la plena aceptación tanto del mundo de la cultura como del público que visitó la muestra¹⁸. De hecho, allí la imagen fue tratada con todo respeto, dignificándola con la realización de un trono adecuado equipado con faroles en sus cuatro esquinas, muy distinto de aquel sobre el que salió en procesión por primera y única vez el Lunes Santo de 1927¹⁹. Pero el destino de esta escultura, a pesar de esos años de aceptación y bonanza, acabó por ser trágico, ya que, en los graves disturbios ocasionados por el inicio de la Guerra Civil en 1936, fue destruida en su totalidad. Este fue el triste epílogo de una obra de arte que no fue comprendida en su ciudad, cuyos habitantes en su mayoría estaban adheridos a ultranza al estilo salzillesco y rechazaban de plano cualquier atisbo de

¹⁷ «El Cristo de la Humillación, de Bellos Oficios de Levante, que ocupa el centro de la sala, dejaba atónitos y hondamente impresionados a todos los concurrentes. Pocas veces hemos visto una escultura religiosa, que aislada en un local profano y sin el aparato ni la emoción de la liturgia, produzca una tan intensa y profunda emoción». (8 de junio de 1930). Las exposiciones de Garay y Garrigós han sido inauguradas con rotundo éxito. *Flores y Naranjos*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000186680&page=10&search= (Fecha de consulta: 23 de noviembre de 2019).

¹⁸ «*El Cristo de la Humillación* es sencillamente lo que se llama una obra maestra (...) La obra honra al autor y a Tarragona, y por ello debemos felicitar a la Real Congregación de la Purísima Sangre y a todos cuantos han intervenido en el asunto, especialmente al doctor Manuel Trens, director del Museo Diocesano de Barcelona, que tanto ha trabajado para que aquella venga a enriquecer el tesoro religioso de nuestras procesiones en los días santos». (14 de febrero de 1931). Un nuevo paso, *El Cristo de la Humillación* de Garrigós. *La Cruz, diario católico de Tarragona*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=3050742&posicion=1&presentacion=pagina (Fecha de consulta: 23 de noviembre de 2019).

¹⁹ FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Tatiana: “La vanguardia que pudo ser y no fue: el Cristo de la Humillación”. *Revista Cabildo*, (2017), 93-97.

vanguardia, anclados en una tradición atrasada y adocenada dentro del campo de la escultura religiosa²⁰.

De todos modos, en otros campos de las artes sí se daba paso a una modernidad que tenía su punto culminante en las realizaciones pictóricas de aquellas primeras décadas de siglo, y en la Región no tardaría mucho tiempo en florecer el advenimiento de una nueva estética de carácter contemporáneo, inscrita en las corrientes más en boga en el arte europeo occidental y que sí fue aceptada no ya sólo por la crítica experta, sino por el público en general. La ciudad de Cartagena y José Capuz tienen en este punto un lugar de absoluto dominio y reconocimiento.

II.5. La asunción de los postulados vanguardistas en la ciudad de Cartagena. El ocaso de lo finisecular y el comienzo de la modernidad.

Para entender el proceso de asunción de la vanguardia dentro de la estética inserta en la escultura de temática religiosa en la ciudad de Cartagena ya en los años veinte, debemos retrotraernos decenios atrás para comprender, en toda su magnitud, las diferencias existentes entre la ciudad portuaria y la propia Murcia, a fin de valorar en toda su dimensión las causas por las que en esta última la corriente artística vanguardista sufre un tremendo rechazo, tal y como hemos desarrollado con anterioridad y, sin embargo, no ocurre igual en Cartagena. Y es que son varias las peculiaridades sociales propias de cada población con la consecuente diferenciación a la hora de entender el arte y, más concretamente, las expresiones plásticas insertas en la religión, donde el juicio popular tiene un peso específico más decisivo que en otras manifestaciones artísticas.

Como consecuencia de la capitulación del Cantón de Cartagena el 11 de enero de 1874, la ciudad había quedado devastada y aniquilada material y espiritualmente, pues todo era un amasijo de escombros y familias desechas por la guerra. A partir de ese momento, el objetivo de la milenaria urbe es la reconstrucción moral y material, llevando a efecto una renovación paulatina y despaciosa que con el transcurso de los años dio unos resultados sorprendentes en diferentes planos de ámbito social, político y cultural. Distintas circunstancias acontecen bajo el signo rebelde de esta ciudad mediterránea, con distintos avatares relacionados a su vez con su carácter republicano manifestado a la

²⁰ BELDA NAVARRO, Cristóbal: “La escultura en Murcia entre 1900-1930”, en *Murcia, 1902-1936. Una época dorada de las artes*, Murcia, Centro de Arte Palacio Almudí, 1997, 26.

muerte del monarca Alfonso XII acaecida el 25 de noviembre de 1885, a pesar de que, durante los once años de su reinado tras la restauración monárquica, la ciudad había experimentado un gran resurgimiento inmersa en pleno apogeo económico gracias a la reactivación de la minería de la sierra.

Lógicamente, la pérdida de la guerra colonial en 1898, concluida con los desastres de Cavite y Santiago de Cuba, originó una toma de conciencia sobre la insuficiencia del desarrollo español a todos los niveles, dando lugar a una profunda fase meditativa inserta en la depresión social tras los mensajes engañosamente triunfalistas y las soflamas patrióticas puestas de manifiesto por la inmensa mayoría de la clase política y de los medios de comunicación. Además, los buques hundidos por la armada estadounidense en Filipinas y Cuba contaban entre sus tripulantes con muchos ciudadanos de Cartagena, lo que motivó un estado de shock en la ciudad. De hecho, tras veinticinco años, al honrar con un monumento a las escuadras de Cervera y Montojo, el gobierno de España decidió instaurar frente al puerto cartagenero este patriótico conjunto escultórico obra de Julio González - Pola²¹.

Pero Cartagena, como ciudad abierta al mundo por su carácter portuario, acoge con entusiasmo los avances técnicos más trascendentes como la caldera de vapor, la electricidad, la incandescencia del gas, la navegación submarina, la precisión en la artillería o el teléfono. Toda esa modernidad es puesta a disposición de sus construcciones navales, en la necesaria expansión de la vía férrea para la mejora de las comunicaciones (il. 23), en el desarrollo defensivo de su puerto, y de manera especial incide en el alumbrado de sus calles y edificaciones, aspecto trascendental en el desarrollo nocturno de distintos acontecimientos y escenificaciones de índole religioso, como los desfiles de Semana Santa, cuestión fundamental en el desarrollo artístico dentro de este ámbito, especialmente en el escultórico, tal y como plasmaremos a continuación.



Ilustración 23. Llegada del ferrocarril a Cartagena (Murcia), un gran avance en las comunicaciones con el exterior.

²¹SOLER CANTÓ, Juan: *Historia de Cartagena. Desde antes de su fundación hasta finales del siglo XX*. Cartagena, Librería Escarabajal, 1990, 224.

Todo ello repercute positivamente en el desarrollo urbanístico y económico de la ciudad, si bien, las diferencias sociales se van haciendo más evidentes con el desarrollo de los años. A un incremento de la clase burguesa gracias a la riqueza del comercio y la minería se contraponen la miseria de unas clases sociales populares que son víctimas de enfermedades infecciosas y hambrunas. Con el desastre del 98 y la consiguiente crisis, se pone de manifiesto la explotación a la que se sometía a los trabajadores de la minería, generándose una conciencia de clase muy definida y, por ende, un marcado espíritu proletario y reivindicativo. Por tanto, se observan unos estratos privilegiados por una parte y, por otro lado, una inmensa mayoría de ciudadanos pobres que van distanciándose progresivamente de la conciencia urbana que impone la aristocracia de la urbe, motivando focos de exclusión social que a la larga influirán decisivamente en acontecimientos posteriores.

Ya a finales de siglo las fuerzas vivas de la ciudad proyectaron el saneamiento y la expansión de la misma a fin de superar, como referíamos anteriormente, la situación tras el desastre cantonal. Las vías de comunicación interna mejoran de forma ostensible, abriendo nuevas calles en el trazado de la vieja urbe que sirven para conectar el centro urbano con el puerto y generar en derredor una adecuada circulación para el trasiego de mercancías. A su vez, la expansión urbanística es proyectada a través de un ambicioso ensanche mediante el cual se construyen nuevas avenidas, paseos y parques fuera de las murallas, proyectándose todo ello a partir del Proyecto de Ensanche, Reforma y Saneamiento de Cartagena, realizado en el año 1897²².

Todos los edificios destruidos por los bombardeos del Cantón fueron reedificados, construyéndose grandes casas por medio del enorme capital que poseía la burguesía minera. Ante este flujo económico, en la ciudad se establecen nuevos comerciantes venidos fundamentalmente de Cataluña y que se instalaron en las vías más céntricas, conformando una clase social que se hallaba en la cúspide y que era integrada no sólo por explotadores de la minería, sino por comerciantes de tejidos y calzado, suministradores de maquinaria diversa, exportadores del puerto o los grandes constructores de nuevas edificaciones. La ostentación fue el distintivo social de esta burguesía adinerada que hacía venir desde las capitales más importantes del país a artistas de prestigio, arquitectos y decoradores que elaboraban grandes proyectos constructivos,

²²*Ídem.* 237

introduciendo en Cartagena los nuevos lenguajes estéticos más en boga, fundamentalmente el Modernismo.

Un movimiento artístico que tiene sus primeros brotes en la ciudad de Murcia en torno a 1900, manifestándose de forma directa en relación con el desarrollo económico de las distintas ciudades de la Región. Y desde este punto de vista, es en la ciudad de Cartagena, dado su mayor desarrollo industrial, donde se produce una mayor eclosión de este estilo al ser considerado por las clases pudientes como un signo de contemporaneidad y prestigio social, mostrando una actitud modernista a través de una gran ilusión en el progreso industrial como realización de la urbe en el marco de un proceso histórico basado en un anhelado futuro con visos de prosperidad. Es una expresión artística fundamentada en un carácter más abierto e internacional del que se da en otras latitudes de la Región de Murcia, cuyo modernismo posee una entidad más castiza y provinciana²³.

Las construcciones de nuevo cuño, insertas en los postulados arquitectónicos basados en este lenguaje, alcanzan su punto culminante en la conformación de edificios emblemáticos como el Ayuntamiento (il. 24), que demolió sus antiguas y arcaicas casas consistoriales para configurar un edificio suntuoso, pleno de magnificencia plástica, con fachada, pórtico y escalinatas de mármol y una rica y ostentosa decoración. Arquitectos como Víctor Beltrí configuran un mundo decorativista y señorial que interpreta a la perfección los deseos de la burguesía y aristocracia cartageneras, explayándose



Ilustración 24. Ayuntamiento de Cartagena (Murcia), construido entre 1900 y 1907.

bajo un significativo y rico lenguaje en el palacete Aguirre, la casa Cervantes o el Casino. Tras estas manifestaciones, recorre la senda del gran maestro Gaudí en otras edificaciones emblemáticas del periodo como la casa Zapata, en la que muestra cierto eclecticismo de rica conformación artística.

²³PÉREZ ROJAS, Javier: “Arquitectura y Urbanismo”, en *Historia de la Región Murciana Tomo VIII*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, 218.

Y el culmen de toda la arquitectura cartagenera en su faceta más internacionalista dentro de estos inicios del siglo XX es el Gran Hotel (il. 25), finalizado en 1916 y costado por el explotador de la minería Celestino Martínez²⁴. El desarrollo edilicio se basa en una sucesión de artísticos miradores y balconadas labradas que otorga una perspectiva absolutamente monumental al enclave donde se halla ubicado, mostrando los ecos de la arquitectura francesa y austriaca en una expresión decorativa de difícil superación²⁵.



Ilustración 25. Gran Hotel, inaugurado en febrero de 1916, Cartagena (Murcia).

La feliz burguesía seguía su camino, haciendo gala de gran ostentación y riqueza, pero como hemos referido, la fractura social era cada vez más evidente y la clase proletaria era cada vez más numerosa, oprimida en la incultura, la inseguridad laboral y la pobreza. Todo ello se vio acrecentado con la crisis de la minería acaecida entre 1915 y 1925, con fases de paro mayoritario en las que se llegó al borde del estallido revolucionario. Ante estas perspectivas, los obreros tienden a aunar propósitos y objetivos, elaborando una política de protección mutua y formación profesional, de hecho, surgen medios de comunicación insertos en la corriente de izquierdas y tendentes a la reclamación de derechos sociales elementales, como es el caso del diario *La Tierra*. Las clases dominantes muestran su pompa y riqueza a través de instituciones que teóricamente deberían ser proclives a un desarrollo contrapuesto, como la Iglesia y los distintos actos públicos y conmemorativos que ella celebraba, y ello genera un clima de laicismo y desarraigo en una parte de la población que tiene su reflejo a nivel político con la presencia de fuerzas de izquierda en el Ayuntamiento de la ciudad.

Por ello, las expresiones religiosas, incluyendo las manifestaciones de índole artístico y por ende la escultura, objeto de esta investigación, quedan relegadas al ámbito burgués, al gusto de las clases pudientes, produciéndose una desafección importante en las clases populares que se hallan muy alejadas a la hora de participar de actividades relacionadas con el ámbito espiritual. Sin embargo, la dinámica cultural en la que Cartagena se halla inmersa es proclive a la aceptación de las nuevas corrientes artísticas,

²⁴ GODOY NIN DE CARDONA, José: *Eclecticismo y Modernismo en Cartagena*. Cartagena, Concejalía de Cultura, 2008.

²⁵ MONERRI MURCIA, José: *El Patrimonio de Cartagena y sus gentes*. Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena-Concejalía de Cultura, 2001, 172.

tal y como hemos analizado, lo que da pie a la inserción de esos modos vanguardistas en ámbitos tan tradicionalistas como la escultura religiosa, y muy especialmente en la que debía ser mostrada en el desarrollo urbano más que en la que se circunscribía al ámbito del interior de los templos. Y será en el marco de los desfiles procesionales de Semana Santa donde queden de manifiesto los nuevos postulados estilísticos que responden a un gusto burgués pero inserto en la modernidad, dejando atrás los principios barroquizantes.

II.6. La Semana Santa, medio de expresión social y factor de la introducción del vanguardismo escultórico.

La Semana Santa, como expresión que va más allá del fenómeno religioso, engloba determinadas premisas y características que muestran a las claras la raigambre cultural y social de una ciudad determinada. Estas festividades, como punta de lanza de las celebraciones que a todos los niveles tienen lugar en la ciudad de Cartagena a lo largo del año, se hallan determinadas e influenciadas por el devenir histórico de la urbe en cada momento preciso de su existencia desde que ya en el siglo XVII el fenómeno de las cofradías pasionarias arribara a la ciudad portuaria. La contextualización histórica precisa para determinar el porqué del advenimiento vanguardista en un ámbito de expresión tan tradicionalista como son las procesiones de Semana Santa y su desarrollo, tiene, también, como punto de arranque los últimos decenios del siglo XIX como franja temporal desde la que arranca un cambio trascendental en el devenir histórico de estas instituciones tras la crisis experimentada en la primera mitad de la centuria.

Clave para este resurgir es el progreso económico sustentado en la reactivación de la minería, que hemos analizado anteriormente, y la clase burguesa surgida de la misma, que buscó en las cofradías de Semana Santa un medio para divulgar su prestigio y poder económico, de manera que procedieron a ocupar los cargos de responsabilidad dentro de las directivas de las dos cofradías que existían en ese momento. De esta manera, la piedad popular y el fervor religioso quedan en un segundo plano en beneficio de la suntuosidad y el lujo, siendo este periodo, aproximadamente desde 1879 hasta el inicio de la I Guerra Mundial en 1914, cuando se da forma a la mayoría de aspectos y elementos varios que han configurado los desfiles pasionarios cartageneros²⁶.

²⁶ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: "La Semana Santa de Cartagena: desde el siglo XVII hasta nuestros días". *Cartagena Histórica*, 15 (2006), 4-14.

Es la época en la cual se crea un componente primordial que define como pocos la estética de estos últimos: el denominado trono cartagenero, ideado por el arquitecto Carlos Mancha y el escultor Francisco Requena. Composición sencilla, con elegante y alta peana sobre la que se alza la escultura y en las cuatro esquinas, cartelas adornadas con un impresionante exorno floral. Precisamente del año 1879 son los tronos pertenecientes a las imágenes de *la Virgen del Primer Dolor y San Juan Evangelista* (il. 26 y 27), ambos de la Cofradía nombrada pomposamente como *Pontificia, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Doloroso Paso del Prendimiento y Esperanza de la Salvación de las Almas*,



Ilustración 26. Trono e imagen de la Virgen del Primer Dolor, inicios del siglo XX. Cofradía California, Cartagena (Murcia).

vulgo *Californios*, denominados por el pueblo bajo esta última acepción al referir el ingreso en la institución, al poco tiempo de fundarse ésta en 1748, de varios marineros que habían formado parte de expediciones a California.

Los tronos no eran meros elementos adornados con flores y que servían de transporte de las imágenes en el desfile procesional, sino que poseían un carácter teológico e iconográfico en el sentido de representar altares o retablos móviles que salían de las entrañas de los templos para trasladar y hacer presente a Cristo, su madre y los santos en medio de las gentes a lo largo del recorrido, incorporando distintos elementos en forma de tallas de ángeles o imágenes simbólicas acordes con el mensaje que se quería transmitir. Los dos referidos de *la Virgen del Primer Dolor y San Juan Evangelista* venían a exaltar las esculturas realizadas por el gran imaginero dieciochesco Francisco Salzillo Alcaraz²⁷, teniendo



Ilustración 27. Trono e Imagen de San Juan de Francisco Salzillo. Años veinte del siglo pasado. Cofradía California, Cartagena (Murcia).

²⁷ «El trono de San Juan, de estilo admirablemente nuevo, en él se ven hermanados admirablemente los primores del arte y lo más exquisito del buen gusto. Consta de dos elevados cuerpos. En el frente del primero se ve el Cordero sobre el libro de los Evangelios, en el segundo un águila de delicada escultura, admirablemente animadas, y sobre ésta la efigie con la palma en una mano, símbolo de su virginidad y una cruz en la otra. El cartelaje, destinado a sustentar multitud de bombas del mejor gusto, es también de nueva forma; sin más ligeros adornos de exquisita flor menuda blanca, de modo que se permite apreciar el precioso

presente que la Cofradía California de Cartagena era, junto a la de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia, la que poseía un conjunto numeroso de obras realizadas por este gran artista murciano, esculturas que servían para mostrar al pueblo cartagenero la Pasión de Cristo en el desarrollo escenográfico que suponía la Magna Procesión California de la noche de Miércoles Santo.

Resulta importante resaltar la composición y puesta en escena de estos grandes y suntuosos altares móviles, pues en ellos mismos se condensa el carácter que impregna la ciudad y por ende todas sus manifestaciones sociales. Y es que nos hallamos ante grandes *máquinas* que introducen novedades en cuanto a una nueva conciencia artística, al tratarse de expresiones que también muestran algunos de los preceptos concordantes con la modernidad en lo que respecta al plano estético. Así ocurre con la utilización de los *transparentes*, un tipo de pintura traslúcida que decoraba la base del trono y que recibía iluminación eléctrica desde el interior, originando una apariencia de ensoñación visual al asemejarse a unas vidrieras que dejaban traspasar la luz en medio de la oscuridad de la noche²⁸, elemento que será muy del gusto del movimiento modernista, cuestión que ya aparece realizada en la prensa de la época²⁹.

El objetivo barroquizante, originar sorpresa y asombro en el espectador, sigue presente, pero se intenta lograr con otros medios de expresión artística que desembocan en otra estética más actual. Otros elementos, como la proliferación de luz eléctrica para la iluminación de los tronos, incide en esta línea, mostrando en las propias expresiones religiosas el entusiasmo por los progresos técnicos que ayudan a configurar una visión trascendental de estos altares móviles y efímeros al dotarlos de una intensidad lumínica que los convierte casi en *apariciones* en la oscuridad de la noche. Además, se tiene en cuenta la nueva concepción urbana de la ciudad, con edificios de índole modernista y que

tallado del trono hasta en sus más escondidos detalles». Extracto de artículo publicado en el periódico *El Eco de Cartagena* el día 10 de abril de 1879, cortesía de Rafael Manuel Del Baño Zapata, archivero de la Cofradía California.

²⁸ JORGE ARAGONESES, Manuel: *Pintura decorativa en Murcia, siglos XIX-XX*. Murcia, Diputación Provincial de Murcia, 1965, 238-239.

²⁹ «El trono de la Virgen consta de dos cuerpos de distinto orden, pero no de menor mérito, elegancia y buen gusto, presentando un golpe de vista verdaderamente sorprendente. La abundancia de luz impidió que lucieran los preciosos transparentes que forman el primer cuerpo. El cartelaje semejante en forma y colocación al trono de aquel apóstol (San Juan), permite como en éste al observador examinar todos los detalles de su delicada escultura. En la parte superior del segundo cuerpo donde va colocada la imagen se ven dos magníficos ángeles de ropaje talar, en graciosa caída y en los extremos de la base del primero, cuatro de medio cuerpo que arrancan de la misma escultura». Extracto de artículo publicado en el periódico *El Eco de Cartagena* el día 10 de abril de 1879, cortesía de Rafael Manuel Del Baño Zapata, archivero de la Cofradía California.

ganan profusión en altura, respondiendo los propios tronos a esta misma tendencia, resaltando el uso de la flor, uno de los motivos más utilizados para la decoración de esta tipología estética.

Este modo de entender los desfiles procesionales de Semana Santa va a ir consagrándose y va a afectar, obviamente, al desarrollo de la escultura religiosa y a su asunción de determinados postulados acordes con la estética vanguardista, algo que tendrá lugar ya en la década de los años veinte de la vigésima centuria, cuando el gusto de la burguesía local que copaba los puestos de responsabilidad en las cofradías, tal y como hemos señalado anteriormente, imponga su criterio en el desarrollo de la imaginería sacra. Aunque para llegar a ese punto de la historia es preciso que la ciudad y, en consecuencia, el modo de entender la religiosidad que da pie a las variaciones plásticas en el seno de la estatuaria religiosa, peregrine por distintas etapas enmarcadas en diferentes procesos de crisis y renovación, que tienen mucho que ver con las actividades económicas de la urbe y su modo y manera de comprender y practicar lo trascendente y místico.

Y es que las dos primeras décadas resultaron ser inestables dentro del mundo de las cofradías y la religiosidad popular de Cartagena, a pesar de las políticas de adoctrinamiento adoptadas por la Iglesia y que eran apoyadas y sostenidas por los estratos sociales burgueses, pero que no calaron en el sentir popular de las clases menos favorecidas. De todos modos, estas acciones sirvieron para sostener el fervor dentro de la clase dominante, omnipresente en todas las actividades de índole religioso y litúrgico, y más durante estas décadas iniciales del siglo XX cuando la propia Iglesia se encuentra más desprotegida ante el avance de la descristianización que poco a poco iba irradiándose socialmente³⁰. De hecho, parte del poder político a nivel municipal, personificado en los regidores de ideología izquierdista, se manifestaba contrario a la concesión de subvenciones a las cofradías y a la presencia de representantes del consistorio en los desfiles, cuestiones que, unidas a la crisis económica global que afectaba al país, no favorecían la estabilidad y progreso de estas entidades.

En cuanto a la participación del público en general, referir que la mayoría del pueblo permanecía ajeno a los desfiles pasionarios de Semana Santa dado que no

³⁰ VICTORIA MORENO, Diego: "Las Cofradías de Cartagena durante el siglo XX", en Asamblea Regional de Murcia (ed.): *Las Cofradías Pasionarias de Cartagena, Vol. I*. Cartagena, 1991, 373-582.

participaban de forma directa en los mismos, cuestión que competía a los estratos burgueses o pequeño burgueses, estableciéndose una sociabilidad entre individuos de posición social media y alta, configurando unas instituciones cerradas que en los cortejos procesionales de Semana Santa más que simbolizar su fervor religioso y creencias, venían a corroborar su estatus social mediante la ostentación pública (il. 28). Así, la mayor parte de la población mostraba una actitud más profana que sacra, centrándose en disfrutar de un espectáculo de luz y color tan necesario para conllevar su modesta existencia, de manera que la espiritualidad era algo casi ajeno, pues los desfiles pasionarios resultaban ser una excusa para que la gente se concentrara en las vías urbanas llevando a efecto otro tipo de actividades insertas en lo lúdico y alejadas de lo religioso³¹.

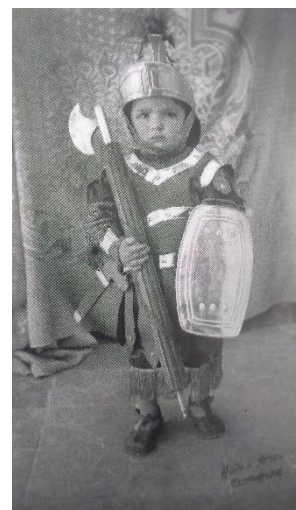


Ilustración 28. Niño vestido de *judío*. Imagen tradicional de inicios de siglo XX.

De todos modos, el apoyo de las clases privilegiadas resultó fundamental, pues la colaboración económica de un importante grupo de mecenas contribuyó al fortalecimiento económico de las dos cofradías existentes, californios y marrajos, de forma que el arribo de líderes carismáticos e influyentes como Miguel Díaz Spottorno en el primer caso y Severino Bonmatí en el segundo, sirven para convencer y encauzar las filas de congregantes y participantes en los cortejos procesionales³². Por tanto, también los desfiles se potencian con nuevos ornamentos bajo la estética anteriormente descrita, elaborándose programas de renovación de enseres diversos para dotar de mayor atractivo y entidad estética a las procesiones, de manera que la Semana Santa llega a mercantilizarse como un producto que debe venderse, suponiendo un elemento decisivo en la creación de una adecuada infraestructura hotelera y una mejora evidente de los transportes, fundamentalmente el ferrocarril, para favorecer la presencia de visitantes allende las murallas de la ciudad.

³¹ VICTORIA MORENO, Diego: “La Semana Santa de Cartagena, al paso. Una nueva mirada histórica”. *Cartagena Histórica*, 19 (2007), 4-30.

³² *Ibidem*. 457

Todo lo anterior, conllevó un crecimiento exponencial de los desfiles de Semana Santa que se convirtieron en un factor determinante en la proyección social de la urbe, involucrando a distintas entidades que elaboran, no sin dificultades, un programa de fiestas o cívico-religioso a fin de ir absorbiendo un mayor número de personas atraídas por las procesiones así

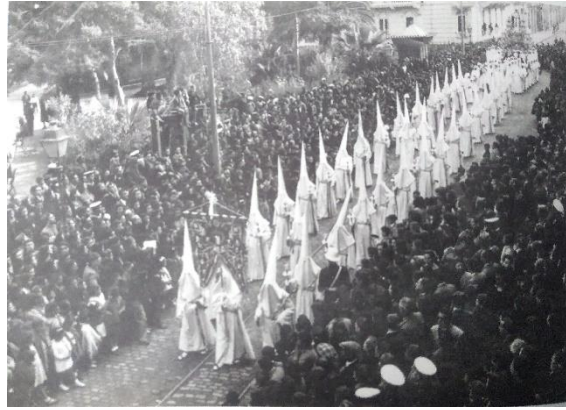


Ilustración 29. Tercio de San Juan en la Madrugada de Viernes Santo en la primera mitad del siglo XX.

como un incremento de la subvenciones municipales, aprovechando la alianza con otras festividades profanas de manera que se constituyera un ciclo aglutinador de carácter popular en el calendario de celebraciones de la ciudad (il. 29). Todo ello, paso a paso, fueron factores determinantes para avanzar hacia la etapa de plena eclosión de las procesiones, aunque más como un elemento inserto en el espectáculo que en lo religioso, aunque se prefería esto en lugar de su desaparición, riesgo que se corrió en la primera década del siglo XX. Si bien, dada la estetización de los desfiles procesionales, el campo del arte va a experimentar en ellos un avance más que considerable, cuestión que afectará de lleno a la escultura cuando en los años veinte arribe la figura de José Capuz Mamano como elemento diferenciador y vanguardista.

CAPÍTULO III

JOSÉ CAPUZ MAMANO, LA VANGUARDIA AL SERVICIO DE LA TRADICIÓN.

CAPÍTULO III

JOSÉ CAPUZ MAMANO, LA VANGUARDIA AL SERVICIO DE LA TRADICIÓN.

III.1. Primeros intentos marrajos.

Durante el periodo de la dictadura del General Primo de Rivera y hasta llegar a los últimos compases del periodo republicano, la Semana Santa de Cartagena experimenta un gran auge al gozar del apoyo de la mayoría de instituciones de la ciudad, tanto públicas como de índole privado, si bien, las nuevas premisas sociales y políticas de la II República vienen a frenar un tanto ese apogeo, aunque no lo aplacan del todo. Es la época de los carismáticos y eficaces Juan Antonio Gómez Quiles y José Duelo Gimet, Hermanos Mayores de las Cofradías Marraja y California respectivamente, que, con su competencia en la gestión de ambas entidades, elaboraron una política de ingresos e influencias de gran calado que sirvieron para aumentar de forma significativa el patrimonio de ambas instituciones.

Era primordial hacer aún más abiertas las cofradías, que se encontraban inmersas todavía en una composición cerrada, muy dependientes del mecenazgo privado y bajo una jerarquización estricta. Por ello, se optó por instituir las agrupaciones que vienen a descentralizar el rígido entramado, de manera que se amplía el protagonismo en la asunción de responsabilidades y obligaciones, antes muy delimitado al Hermano Mayor y a unos pocos mayordomos. Al presidente de cada una de estas subcofradías se le unen los hermanos protectores, sobre unos cien por cada agrupación, que con sus cuotas y aportaciones sufragaban los gastos que ocasionaba cada uno de los pasos o tronos, de manera que el poder se distribuye y ya no es tan excluyente¹. De esta forma la Cofradía California amplía sus ornatos y galas adquiriendo lujosos y bellos tejidos para configurar sus sudarios, o conformando nuevos tronos para sus excelsas esculturas dieciochescas, como los realizados por el famoso tallista Luis de Vicente.

Al igual que su homónima, la Cofradía Marraja también se preocupa por la renovación de su ornamentación textil, si bien, en el aspecto en el que más incide es en el escultórico, con la decidida reforma de sus imágenes. Y es que en determinados círculos

¹ VICTORIA MORENO, Diego: *La Semana Santa de Cartagena, al paso...*8.

conformados por desinformados individuos, se había difundido la idea de que la Cofradía California era más pudiente y cercana a los círculos de poder que la Marraja, sin embargo, la realidad histórica dista mucho de ser así, ya que la diferencia estriba en el carácter diametralmente distinto de ambas entidades, pues mientras la primera adopta una estética procesional más ampulosa y ostentosa, la segunda basa su razón de ser en la severidad de sus cortejos conforme a la significación de los días en los que procesiona, fundamentalmente el Viernes Santo, que según la liturgia católica es la jornada más ascética y sobria de la Semana Mayor al ser el día en el que se produce la muerte de Cristo en la hora nona.

Hay que tener presente otro factor que incide decisivamente en este incremento patrimonial: la rivalidad entre ambas cofradías. En los primeros años de la conformación de las agrupaciones pasionarias, se manifiesta gran competitividad por sacar los pasos y los tercios con el mayor lucimiento posible, lo que influye en el ánimo marrajo para abordar la renovación de sus esculturas, teniendo presente que en otros ámbitos de la Región de Murcia como en la ciudad de Lorca se da igual circunstancia, que viene a propiciar una ostensible mejora en la puesta en escena de los desfiles y la entidad de sus tesoros patrimoniales². Por ello hay que incidir en la diferencia de calidad existente entre las imágenes de la Cofradía California, talladas por un maestro de la escultura como Francisco Salzillo Alcaraz, y las de la Cofradía Marraja, elaboradas por artistas de una entidad más que dudosa.

De hecho, el proceso de realización de nuevas esculturas por parte de ésta última comienza a gestarse a finales del siglo XIX, cuando en un artículo publicado el 7 de abril de 1880 por el cronista de la ciudad Manuel González Huárquez en el periódico local *El Eco de Cartagena*, éste había propuesto sacar un paso representando la escena del *Calvario* a fin de introducir en las procesiones marrajas una nueva tendencia que atenuara el predominio de los pasos con una única imagen, de manera que se diera mayor protagonismo a los grupos escultóricos, conjuntos que aportaban un mayor sentido narrativo a los desfiles penitenciales³. La idea fue tenida en cuenta por la Junta Directiva

² MUNUERA RICO, Domingo: “La Semana Santa de Lorca, la gran desconocida”, *Libro de actas del I Encuentro de Folclore y Cultura Tradicional en Murcia*. Murcia, Editora Regional, 1981, 24.

³ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *Las imágenes de la Semana Santa Cartagenera*. Cartagena, Diario El Faro, 2005, 29.

que presidía el Hermano Mayor Antonio Rizo Villanueva, y el 15 de abril de 1881 se incorporaba el nuevo paso a la Procesión del Santo Entierro en la noche de Viernes Santo.

El conjunto estaba compuesto por *el Crucificado* propiedad del Ayuntamiento de Cartagena y que había sido depositado, extrañamente, en el Penal de la ciudad. Junto a él, la imagen de *San Juan Evangelista* de la Iglesia erigida en su honor en la cercana localidad de Escombreras, y las tallas de *la Virgen Dolorosa* y *María Magdalena*, encargadas a un modesto artesano local llamado Juan Miguel Cervantes, siendo ayudado por el pintor valenciano, afincado en Cartagena, Ramón Archiles, además de por Joaquín Ruiz, personaje desconocido en la actualidad. La imagen del Crucificado (il. 30) siempre fue atribuida a la gubia de Francisco Salzillo Alcaraz al presentar algunos caracteres intrínsecos al estilo y morfología que utilizaba este artista en sus imágenes de Cristo en la Cruz⁴, si bien, bajo nuestro criterio, la talla respondería más a los tipos de crucificados de origen italiano del siglo XVIII, teniendo en cuenta la proximidad de los estilos referidos.



Ilustración 30. Cristo de la Agonía. Atribuido a Francisco Salzillo, imagen destruida en 1936. Cartagena (Murcia).

Además, hay que tener presente que, en dicha centuria, especialmente en la primera mitad de la misma, existe un intercambio artístico de gran importancia con las ciudades de Nápoles y Génova, con los puertos de Cartagena y Cádiz como lugares en los que desembarcaban un buen número de obras de carácter barroquizante, con las cuales los escultores locales aprendieron a imitar formas con excelentes resultados. De hecho, una de las esculturas más paradigmáticas de la Región de Murcia perteneciente al periodo barroco, *la Virgen de la Caridad*, patrona de la propia ciudad de Cartagena, llegó a la ciudad portuaria procedente del núcleo napolitano el día 17 de abril de 1723 con destino al Santo Hospital de la Caridad, imagen realizada por el maestro Giacomo Colombo (1663-1731)⁵. Por ello, no sería extraño que la imagen del *Cristo del Calvario* fuera una de las esculturas que vinieron a España desde Italia y que ocuparon lugar preferente en los retablos y capillas del sur de nuestra península.

⁴ Ídem. 30

⁵ BELDA NAVARRO, Cristóbal: “El gran siglo de la escultura murciana”, en *Historia de la Región Murciana Tomo VII*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, 396.

La efigie procesionó en solitario a partir del año 1896 adoptando el nombre de *Cristo de la Agonía*, siendo objeto de gran devoción de los fieles como venían a demostrar sus concurridos traslados desde el Cuartel de Penados hasta la Iglesia de Santo Domingo, lugar desde el que partían las procesiones marrajas entre 1663 y 1935⁶. Lamentablemente, la obra fue víctima de la destrucción iconoclasta de julio de 1936, privando al patrimonio de la ciudad de Cartagena de una de sus mejores tallas en madera policromada, cuya entidad plástica venía exponiéndose desde tiempos pretéritos en distintos medios de comunicación⁷. Además, a fin de competir con la Cofradía California, los Marrajos proyectaron dos conjuntos procesionales, concretamente *La Caída*, obra del mismo Juan Miguel Cervantes en 1883, y *Los Azotes*, grupo incorporado en 1891 y probablemente con imágenes del taller de Olot o bien de un imaginero catalán llamado Pedro Barbará que trabajó en Cartagena en los años finales del siglo XIX⁸. Sin embargo, los grupos no ostentaban ninguna entidad artística y no podían ofrecer la magnificencia a los cortejos que sí otorgaban a los suyos las imágenes de la otra gran cofradía⁹.

III.2. El impulso de la imagen de la Piedad.

Para que la entidad y calidad escultórica arribara en el seno de la Cofradía Marraja, deberían pasar varios años, a pesar de otros intentos por configurar unos desfiles pasionarios que presentaran unas esculturas acordes con la importancia de la institución. Fue el caso de la incorporación del grupo de *la Virgen de la Piedad* (il. 31) a la procesión del Santo Entierro el Viernes Santo día 13 de abril de 1906, una talla propiedad del cartagenero ilustre y comisario general marrajo Nicolás Berizo, que llevó a efecto el encargo al escultor murciano Francisco Sánchez Araciel a fin de presidir el oratorio

⁶ ALCARAZ PERAGÓN, Agustín: “La antigua imagen del Cristo de la Agonía”, *Agonía*, 3 (2010), 19-20.

⁷ «El Cristo que se halla en la capilla del Presidio es una verdadera obra de arte. Ensangrentada su espalda se ven abiertas las llagas por la flagelación...». GONZÁLEZ, M. (26 de marzo de 1883). Procesiones del Viernes Santo en Cartagena. *El Eco de Cartagena*. Recuperado de <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://santaagonia.es/onewebmedia/Revistas/agonia2016.pdf&r=5>. (Fecha de consulta: 1 de diciembre de 2019).

⁸ ORTIZ MARTÍNEZ, DIEGO: *La Semana Santa de Cartagena...* 8.

⁹ «Los azotes. Paso notable por ser en él todo nuevo, desde las esculturas hasta el trono y cartelaje. No podemos decir de las tres figuras que lo constituyen, que sean una obra de arte, cosa que por desgracia es aquí casi general, pues con honrosas excepciones, valen poco las imágenes que estos días se exhiben, pero indudablemente ha resaltado un paso de gusto, elegante y sencillo». LACÁRCEL, B. (1 de abril de 1891). Crónica. *El Álbum, revista quincenal ilustrada*. Recuperado de https://archivo.cartagena.es/pandora/cgi-bin/Pandora.exe?xslt=ejemplar;publication=Album,%20El;day=01;month=04;year=1891;page=003;id=000151137;collection=pages:url_high=pages/Album,%20El/1891/189104/18910401/Album,%20El%2018910401-003.pdf;lang=es;encoding=utf-8 (Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2019).

particular que poseía en su residencia de los Molinos en el año 1895. Y es que a pesar de la antigüedad de los desfiles pasionarios en la ciudad de Cartagena, nunca se había llegado a sacar en Semana Santa esta iconografía a la calle, teniendo en cuenta la importancia simbólica de dicha representación que emana de la mística realista de los siglos XIII y XIV, necesitada de mostrar a los fieles cristianos un momento tan piadoso como el de la Virgen recogiendo en sus brazos el cuerpo inerte y sin vida de su hijo.

La decisión de la Cofradía Marraja de sacar esta iconografía de la Piedad en sus procesiones respondía a un doble motivo: por una parte, la necesidad narrativa que imponía el cortejo de Viernes Santo noche, dándose el caso de que en la mayoría de ciudades con tradición procesionista a lo largo de la Península, se procedía a exhibir este momento recogido en los Evangelios Apócrifos al adaptarse de lleno al desarrollo cronológico exacto de los acontecimientos acaecidos en los días de la Pasión de Cristo. Por otro lado, en Cartagena se estaba dando un momento de especial revalorización de la imagen de *la Virgen de la Caridad*, patrona de la ciudad y representativa de la misma iconografía, que había sido entronizada en su nueva basílica en el año 1893¹⁰. De este modo, los marrajos renovaban su desfile del Santo Entierro con una escultura que seguía las pautas estéticas salzillescas de blandas formas y amable



Ilustración 31. *Virgen de la Piedad*. Francisco Sánchez Araciel, 1895. Oratorio particular de Nicolás Berizo.

apariencia propias de *la Virgen de las Angustias* de la ciudad de Yecla (Murcia) de calado neoclasicista, además de plasmar la composición de la propia patrona cartagenera con igual disposición de las manos de la Virgen y la configuración de Cristo para ser visto de frente. Sin embargo, la escultura poseía una entidad estética notable en comparación con otras piezas antes reseñadas¹¹.

La Piedad propiedad de Nicolás Berizo salió en su primer desfile pasionario sobre un trono elaborado en un breve espacio de tiempo, cinco días concretamente. Tras esta

¹⁰ BELDA NAVARRO, Cristóbal y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: "Imagen Sacra: la retórica de la Pasión", en Asamblea Regional de Murcia (ed.): *Las Cofradías Pasionarias de Cartagena, Vol. II*. Cartagena, 1991, 737-832.

¹¹ «La imagen puede competir perfectamente con obras anónimas de Valencia y Barcelona e incluso con algunas imágenes que llevan la firma de escultores notables». Reseña de artículo publicado en el periódico *El Diario de Murcia* el día 12 de julio de 1885, cortesía de Diego Ortiz Martínez.

primera aparición en la noche de Viernes Santo no volvió a hacer acto de presencia hasta el año 1914, como consecuencia de la crisis experimentada por la Cofradía Marraja que le impidió sacar sus procesiones entre 1907 y 1909, y la negativa del propio Nicolás Berizo a ceder la imagen entre 1910 y 1913 debido a ciertas discrepancias con la propia entidad¹². La reincorporación del monumental conjunto al desfile el día 10 de abril de 1914, Viernes Santo, se debió a la mediación de José López-Pinto Berizo entre su tío, el referido Nicolás Berizo y la institución marraja¹³. Pero finalmente, tras la reiterada oposición de éste a prestar la imagen de su propiedad y pese al cargo que desempeñaba de Comisario General, la Cofradía decidió poseer una imagen propia y encargó a los talleres de Olot un nuevo grupo de *la Piedad*, cuyo molde había realizado el escultor Miguel Blay Fábrega. La pieza salió en procesión desde 1916 hasta 1924, pero al parecer, su calidad artística no terminaba de complacer a los cofrades, lo que motivó el encargo de una imagen que revolucionaría para siempre la plástica escultórica religiosa en la ciudad de Cartagena.

III.3. Juan Antonio Gómez Quiles y José Capuz, un binomio perfecto.

El día 11 de mayo de 1924, reunidos los priostes de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, vulgo marrajos, decidieron otorgar el cargo de Hermano Mayor al banquero y presidente de la Cámara de Comercio Juan Antonio Gómez Quiles¹⁴ (il. 32), cuyo mandato se desarrolló de forma ininterrumpida hasta el comienzo de la Guerra Civil. En este periodo la Cofradía experimentó la mayor progresión de toda su historia especialmente en lo concerniente a su patrimonio escultórico, incorporando un número importante de imágenes



Ilustración 32. Juan Antonio Gómez Quiles. Hermano Mayor Marrajo desde 1924 hasta 1936.

¹² BASTIDA MARTÍNEZ, Domingo Andrés: “Consolatrix Afflictorum”, en Agrupación de la Santísima Virgen de la Piedad (ed.): *La Piedad, 75 años de una imagen. 1925-2000*. Cartagena, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), 2000, 29-109.

¹³ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *La Semana Santa de Cartagena a través de sus imágenes desaparecidas*. Cartagena, Asociación Belenista de Cartagena-La Unión, 1998.

¹⁴ «Reunidos ayer tarde en cabildo general para aprobación de cuentas y elección de cargos, quedaron aprobadas aquellas y por aclamación quedó nombrada la siguiente Junta Directiva: Hermano Mayor, Excmo. señor don Juan Antonio Gómez Quiles...». (12 de mayo de 1924). Los Marrajos, nueva junta directiva. *El Porvenir, diario independiente de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/EI%20Porvenir/1924/192405/19240512/EI%20Porvenir%2019240512-001.pdf#search=%22marrajos%22&view=FitH>. (Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2019).

salidas de la gubia de uno de los grandes escultores del momento: José Capuz Mamano (1884-1964) (il. 33).

Capuz es un artista que pertenece a una estirpe de artífices cuyos orígenes datan del siglo XVII cuando Julio Capuz se afincó en Valencia procedente de Génova, siendo la personalidad que conforma el núcleo primordial de esta dinastía. Establecido en la localidad de Onteniente (Alicante), contrajo matrimonio en 1658 y fue padre de tres hijos dedicados también al arte de la escultura: Leonardo Julio, Francisco y Raimundo. El primero de ellos fue uno de los grandes autores del barroco valenciano, maestro de otro de los grandes linajes de escultores del antiguo Reino de Valencia, los Vergara. Así, la familia Capuz se proyecta a lo largo del tiempo hasta llegar al siglo XIX en el que cuenta con dos notables imagineros como eran Antonio Capuz Gil y su hermano Cayetano, padre y tío, respectivamente, de José Capuz Mamano, nacido en Valencia el 29 de agosto de 1884¹⁵.



Ilustración 33. El escultor José Capuz Mamano retratado por su amigo el gran pintor Joaquín Sorolla.

En un ambiente familiar dedicado de pleno al mundo del arte, no resultó complicado que aflorara su vocación como escultor, iniciando su formación académica en el año 1896 en la Escuela Superior de San Carlos, en su Valencia natal. Una vez finalizados sus estudios allí, acudió a Madrid en 1904 para continuar su carrera en la Real Academia de San Fernando, recibiendo lecciones de dibujo de José Garnelo y trabajando a su vez en el taller de José Alsina. El joven Capuz siente predilección por la creación plástica del escultor y pintor belga Constantin Meunier, y gracias a sus cualidades como artista, que eran bien apreciadas por sus profesores en la Academia, obtuvo la pensión para estudiar en Roma tras la presentación de su obra *El Forjador*, pieza realizada en barro cocido en la que retrató a su sobrino Antonio Muñoz Capuz¹⁶ y en la que comienza a mostrar su heroización del mundo laboral y su dignificación, conformándose sus ideales de izquierda.

¹⁵ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: *José Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja...*

¹⁶ DICENTA DE VERA, Fernando: *El escultor José Capuz. Esbozo de estudio con 50 láminas y catálogo de la Exposición de sus obras en el claustro de Santo Domingo con motivo del homenaje que Valencia le rinde*. Valencia, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, 1957.

En Italia acudió a los centros artísticos de mayor importancia al margen de la Ciudad Eterna como Nápoles y Florencia, lugares en los que se familiarizó con las obras de la Antigüedad Clásica y aquellas otras de los siglos XV y XVI, experiencias de las que entresacó parte de los conocimientos que con el devenir del tiempo supo plasmar en sus creaciones escultóricas posteriores. Como todo artista que desea forjarse un nombre dentro de un mundo tan complejo como el de las artes plásticas, acude a distintas exposiciones de ámbito nacional e internacional que a su vez le sirven para seguir forjando su personalidad artística, teniendo en cuenta que obtiene críticas muy positivas como en la Muestra Regional Valenciana de 1909, a la que asiste con unos relieves alusivos al *trabajo*. Posteriormente, logrará dos medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1910 y 1912¹⁷, con un segundo y primer puesto respectivamente. Entre ambas, asiste como espectador a la Exposición Internacional de Roma del año 1911 y queda totalmente atrapado por la grandiosidad y magnificencia del maestro croata Iván Mestrovic, baluarte absoluto de la Secesión Vienesa y que consiguió el Gran Premio de Escultura en la muestra referida con su conjunto escultórico del templo de Vidovdan, que conmemoraba la batalla de Kosovo y en el que resaltaba la monumental estatua ecuestre de Marko Kraljevic¹⁸.

En 1912, una vez conseguida la primera medalla en la Nacional de Bellas Artes, viaja a París donde convive con el escultor catalán José Clará, uno de los grandes baluartes del mediterraneísmo español, conociendo a Rodin y Bourdelle, referentes del impresionismo escultórico en Francia, además de trabajar con Bartholomé¹⁹. Por ello, Capuz encuentra un panorama amplio que muestra determinados contrastes insertos en distintas coordenadas estéticas y modos de entender la vida y el arte, pues por una parte se halla Rodin, escultor vehemente y sentimental, cabeza visible del modernismo y, por otro lado, el propio Bartholomé, artista que huye del detallismo y lo anecdótico para adentrarse en los caminos de la pureza formal y el carácter silente. De esto último derivaría el seguimiento del arcaísmo griego por parte de José Capuz, que en un alarde

¹⁷ «Los socios del Círculo de Bellas Artes, amigos y admiradores de D. José Capuz, organizan un banquete en su honor, por el triunfo alcanzado por tan insigne artista en la última Exposición Nacional, en la que obtuvo primera medalla en la sección de Escultura». (3 de julio de 1912). Noticias de Valencia. *Las Provincias: Diario de Valencia*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do (Fecha de consulta: 4 de diciembre de 2019).

¹⁸ ARA FERNÁNDEZ, Ana y BAZÁN DE HUERTA, Moisés: “Fortuna crítica e influencias del escultor Iván Mestrovic en España”, *De Arte*, 9 (2010), 183-200.

¹⁹ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: *Op. Cit.* 15.

de valentía lo traslada a sus esculturas religiosas, mostrando una estética opuesta al barroquismo propio de esta tendencia.

Pero hay un hecho fundamental en la carrera de este artista que le familiariza de forma concluyente con la imaginería sacra, y es su ingreso, en el año 1914, en el taller de arte del padre Félix Granda en Madrid, ocupando el puesto de jefe de escultura y realizando los modelos a utilizar en los distintos encargos que se reciben. Era una forma de poder sostener a su familia en pro de sacrificar su plena incursión en la escultura contemporánea, si bien, todavía goza del tiempo suficiente para continuar en la búsqueda de la plástica moderna ya alejada de los escultores españoles consagrados y afiliados al tardoneoclasicismo académico, al naturalismo minucioso o al romanticismo de índole impresionista. Su concepto del arte se imbuje en el desarrollo figurativo sin ambages, pero inserto en los postulados innovadores de una corriente artística que aboga por la forma pura mediante la depuración del material, por el retorno al orden, a los modelos antiguos, e incluso buscando la inspiración en las obras egipcias y orientalizantes.

Así, en el año 1922 introduce estos postulados en una de las grandes obras que realiza el Taller de Félix Granda: el retablo de la Iglesia del Sagrado Corazón de la Habana (Cuba) propiedad de la Compañía de Jesús²⁰ (il. 34). El diseño de los modelos, así como la realización directa del apostolado y las imágenes de los padres jesuitas corren de su cuenta, resueltos estos últimos con gran naturalismo a modo de retrato. De esta forma, en este mismo año presenta su Virgen de Covadonga y va preparando su irrupción en las grandes creaciones de ámbito sacro que la Cofradía Marraja le encargará transcurridos tres años. Sin embargo, es preciso seguir destacando, antes de este proceso acaecido a



Ilustración 34. Retablo de la Iglesia del Sagrado Corazón (detalle). José Capuz Mamano, 1925. La Habana (Cuba).

partir de 1925, sus logros en el campo profesional en base a su nombramiento como Profesor de modelado y vaciado en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en 1922²¹,

²⁰ Fundación Félix Granda. (12 de junio de 2015). Dos famosas imágenes de Félix Granda. Festividad del Sagrado Corazón. Recuperado de <http://fundacionfelixgranda.org/wordpress/?p=504>

²¹ «En el Ideal Retiro se celebró recientemente un banquete con que los amigos y admiradores del ilustre escultor José Capuz han querido obsequiar a éste con motivo de haberle sido concedida una cátedra de

culminado todo ello con su designación como académico de la Real de San Fernando en el año 1924 por iniciativa del pintor Narciso Sentenach, secretario de la misma, cubriendo la vacante por el fallecimiento de su gran amigo el también escultor Mateo Inurria²².

Este era el bagaje que presentaba José Capuz Mamano como artífice escultórico cuando se vio ante el reto de elaborar la escultura de *la Piedad* para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, vulgo Marrajos, en el año 1924. Una etapa, esta primera mitad de los años 20, en la cual las vanguardias rupturistas con lo académico, el arte africano y la revalorización de la escultura egipcia con el descubrimiento de la tumba de Tutankamón en 1922, influyeron notablemente en el quehacer de los artistas contemporáneos y, como no podía ser menos, en la personalidad de Capuz; un hombre inquieto, con deseo continuo de aprender, de formarse y aplicar los esquemas compositivos coetáneos a su desarrollo escultórico. Además, el devenir de los distintos movimientos artísticos e inquietudes plásticas desemboca en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* de 1925 celebrada en París, de la que se deriva el *Art Deco*, y que a pesar de furibundas críticas como la del pintor constructivista ruso Aleksandr Rodchenko²³, acabó por influir en el pensamiento y actividad de muchos artistas contemporáneos, entre ellos Capuz.

Sin duda, en 1925, se halla en plena inmersión en el Mediterraneísmo de José Clará y Aristides Maillol en base a su entendimiento de la escultura como volumen integrado, como masa ubicada en un espacio perceptible. Un arte concentrado en la sensualidad de la naturaleza, procediendo, conforme a un expresionismo clásico, a obviar el detalle y lo banal, optando por el mundo arcaico griego al que también prestó atención el Art Decó²⁴. Conforme a ello, se han establecido tres periodos en la carrera artística de Capuz. El primero, que se prolongaría hasta el año 1923, considerado como el de formación del artista y en cuyo devenir recibe las influencias de Meunier, Miguel Ángel,

escultura en la Escuela de Artes y Oficios. El acto, celebrado en medio de una extraordinaria animación y de una gran cordialidad, resultó sumamente simpático, y a él asistieron numerosas personalidades de la literatura y el arte. En este homenaje de afecto y admiración hacia esta insigne figura de la escultura española contemporánea, se pusieron una vez más de relieve las entusiastas simpatías y las adhesiones fervorosas que ha sabido conquistar el gran artista». (22 de julio de 1922). De Norte a Sur. *La Esfera: ilustración mundial*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do (Fecha de consulta: 5 de diciembre de 2019).

²² «La Academia de Bellas Artes ha designado al escultor José Capuz para cubrir la vacante de Mateo Inurria». (10 de abril de 1924). La vacante de Inurria. *El Liberal de Murcia*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000298847&page=3&search= (Fecha de consulta: 5 de diciembre de 2019).

²³ KRAUSS, Rosalind: “1920-1929”, en STRANGOS, Nikos y WARNER, Peter (eds.): *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid, Ediciones Akal, 2006, 196-201.

²⁴ MARÍN MEDINA, José: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*. Madrid, Edarcón, ediciones de artes contemporáneas, 1978.

Rodin y Mestrovic, además de la estatuaria india y egipcia. El segundo, desde este último año y hasta el comienzo de la Guerra Civil, donde desarrolla un estilo maduro en el que manifiesta las simplificaciones formales de regusto clásico pero inserto en la plena contemporaneidad afín a Maillol y Despiau. En ese instante, recoge todo el saber de los grandes imagineros españoles del pasado y lo adapta a ese nuevo entendimiento de la plástica escultórica religiosa. Y para finalizar, desde 1939 hasta su muerte, siguiendo unas pautas sintéticas conectadas con su búsqueda de la armonía estricta de índole vital²⁵.

Y comenzado el periodo de madurez, es cuando la Cofradía Marraja en la persona de su Hermano Mayor Juan Antonio Gómez Quiles, pone en manos de Capuz el que podemos catalogar como su primer proyecto más ambicioso hasta el momento, teniendo en cuenta las circunstancias acaecidas con las otras representaciones del grupo de *la Piedad* que hemos desarrollado con anterioridad, situaciones que quizá tuvieron que ver con el no cumplimiento del deseo que desde un principio había tenido la institución de poder contar en su cortejo penitencial de la noche del Viernes Santo con la imagen de *la Caridad*²⁶, cuestión de la que tuvieron que desistir dada la complejidad del asunto. Por esta razón, en la Junta General de la Cofradía celebrada el 22 de mayo de 1924 se adoptó, por decisión unánime, contar con la figura de un escultor de entidad contrastada a fin de realizar la imagen de *la Piedad* y el propósito de sustituir todas las efigies por esculturas acordes a la entidad y fama de la Cofradía Marraja²⁷, cuestión que quedó corroborada con la elección del afamado artífice de origen valenciano²⁸.

²⁵ DICENTA DE VERA, Fernando: *Op. Cit.* 43.

²⁶ RUBIO PAREDES, José María: *Historia de la agrupación de la Piedad en la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno "marrajos", en el XXV aniversario de la coronación de la Santísima Virgen de la Caridad.* Cartagena, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1989.

²⁷ «Y entre otras cosas de régimen interior, se acordó en firme, que un escultor de fama, haga un grupo de La Piedad y que se vayan substituyendo las efigies de los tronos por otras en los que se haga un verdadero derroche de arte». (22 de mayo de 1924). Los Marrajos, la reunión de ayer. *El Porvenir, diario independiente de Cartagena.* Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Porvenir/1924/192405/19240522/El%20Porvenir%2019240522-001.pdf#search=%22marrajos%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 5 de diciembre de 2019).

²⁸ «De regreso de su viaje a Madrid, hemos tenido el gusto de saludar al Hermano Mayor de los Marrajos, excelentísimo señor don Juan Antonio Gómez Quiles, quien nos ha dado la grata noticia de que el famoso escultor Sr. Capuz será el encargado de confeccionar para esta Cofradía, el grupo de la Piedad que haremos de admirar en la procesión del Viernes Santo próximo». (17 de junio de 1924). Los Marrajos. *La Voz de Cartagena, diario independiente de la mañana.* Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/La%20Voz%20de%20Cartagena/1924/192406/19240617/LA%20VOZ%20DE%20CARTAGENA%2019240617-001.pdf#search=%22marrajos%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2019).

Obviamente, el primigenio deseo de los cofrades marrajos respecto a contar con la imagen de la patrona de Cartagena impuso el modelo a seguir, pero aunque la obra final de José Capuz muestra cierta similitud en la composición con *la Virgen de la Caridad*, es cierto que *La Piedad* del artista valenciano responde a su propia concepción en la representación de este dramático momento, enmarcando la estética de su creación en unos postulados totalmente ajenos al barroquismo declamatorio de la imagen napolitana y expresando sus inquietudes a través de esta escultura devocional por medio del equilibrio y la mesura compositiva, cuestiones que eran primordiales en su entendimiento del arte y que ya mostró en el boceto presentado a la Cofradía Marraja a finales de 1924²⁹. Un artífice al que esta institución había acudido, muy posiblemente, tras entablar relaciones con él dados los contactos establecidos entre varios priostes eclesiásticos y civiles de la ciudad con el propio artista un año antes, en 1923, con motivo de la coronación canónica de la propia *Virgen de la Caridad*, teniendo presente que la corona fue elaborada en el Taller de Félix Granda. De hecho, con motivo de esta celebración, se estudió la viabilidad de proyectar un retablo para la propia iglesia de la Patrona, propósito que no se llevó a efecto por razones desconocidas, pero cuyo autor hubiera sido el propio José Capuz³⁰.



Ilustración 35. *Virgen de la Piedad* (en proceso). José Capuz Mamano, 1925. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

En *la Piedad* para la Cofradía Marraja (il. 35), el escultor valenciano sigue el referente miguelangelesco de representar a la Virgen María bajo una apariencia juvenil, tal y como hizo el genio Florentino cuando, en 1499, elaboró su obra por encargo del cardenal Jean Bilhères de Lagraulac con destino a la capilla de Santa Petronilla, propiedad de los reyes franceses y próxima a la nave sur de la antigua basílica de San Pedro. Sin duda, esta característica otorgaba a la Piedad una estética singular, pues la edad

²⁹ «Hemos visto una fotografía del boceto de dicha obra, la cual aún no ultimada, muestra el genio del artista que la ejecuta, viéndose, tanto en la dolorosa madre como en su divino hijo muerto, toda la honda tragedia muda del momento». (21 de diciembre de 1924). El arte en nuestras procesiones. *Cartagena Nueva, diario defensor de los intereses generales de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/Cartagena%20Nueva/1924/192412/19241221/Cartagena%20Nueva%2019241221-001.pdf#search=%22marrajos%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2019).

³⁰ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: *Op. Cit.* 30

representativa de María era incluso menor que la de su propio hijo, pero esta cualidad viene a definir la escultura en el marco de una configuración de orden teológico que muestra a la madre de Cristo como una mujer casta e impoluta, ya que, según el propio Miguel Ángel, la frescura física de la imagen divina de la corredentora era una demostración de su virginidad³¹.

De esta forma, Capuz crea una imagen icónica más que narrativa, poseedora de una gestualidad melancólica que viene a recordar la belleza apenada de otro modelo miguelangelesco con el que algunos autores la han cotejado: la *alegoría de la Noche*, de la tumba de Giuliano de Medici, en la iglesia florentina de San Lorenzo³². Alejándose de la estética del modelo de la Virgen de la Caridad, la Piedad de José Capuz no tiene la visión frontal de aquella para ser contemplada al fondo de una capilla o en un altar, sino que, al estar realizada para su exhibición en la calle, posee una superior configuración espacial a fin de poseer la mayor amplitud posible de puntos de vista. De hecho, las cabezas de Cristo y la Virgen, en especial la de esta última, se hallan giradas hacia el lado izquierdo, interconectadas mediante una diagonal desde el brazo del Redentor hasta la cabeza de María, línea oblicua que a su vez se entrecruza con la generada por el cuerpo martirizado de Jesús gracias a la conformación de sus extremidades inferiores, ordenación que marca el mayor punto de dinamismo dentro de la composición.

La representación de *la Piedad* (il. 36) era adecuada para materializar artísticamente la relación entre la encarnación de Cristo y su ofrenda sacramental, es decir, su sacrificio. De algún modo, se interpretaba desde antiguo que el cuerpo de Jesús, tendido sobre el regazo de su madre, era la analogía con la sagrada hostia que el sacerdote muestra en la misa a los fieles. Y en la obra de Capuz, la Virgen, de forma silente, en su languidez dolorida, sostiene eternamente la figura de su hijo, transformándose en un ara perenne. Pero a la misma vez que expone el cuerpo del Redentor, el artista valenciano procuró representar su Piedad bajo una forma envolvente, inclinándose hacia la

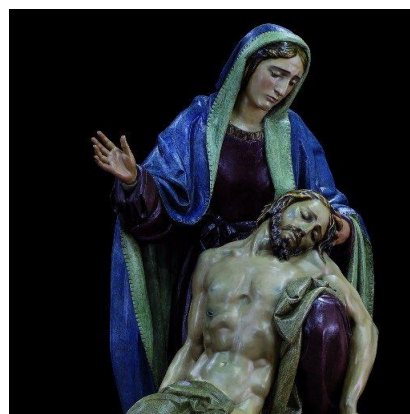


Ilustración 36. *Virgen de la Piedad* (detalle). José Capuz Mamano, 1925. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

³¹ ZÖLLNER, Frank: “Entre Florencia, Bolonia y Roma. 1492-1500”, en THOENES, Christof y ZÖLLNER, Frank (eds.): Miguel Ángel, vida y obra. Madrid, Taschen, 2008, 20-37.

³² LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: *Capuz, profano y sacro*. Cuenca, Junta de Cofradías de Semana Santa, 2017.

corporeidad de su hijo, cobijándolo, curvándose desde su cintura hacia abajo y desplegando su brazo derecho con el fin de originar cierta conexión con el espectador, haciéndole partícipe del drama sacro. El gesto de Cristo muerto viene a expresar no una muerte dramática, sino dulce, en clara referencia al mundo clásico y al perecer del héroe mitológico, con apenas marcas sanguinolentas en su anatomía, únicamente las precisas de sus cinco llagas.

La conformación del amplio sudario que separa el cuerpo de Jesús de la tierra yerma, viene a significar su naturaleza divina, alejada con su muerte de todo resquicio terrenal³³. La técnica seguida por José Capuz responde a los preceptos más contemporáneos en lo que respecta al tratamiento de la materia, resolviendo la talla mediante amplios golpes de gubia que originan grandes planos geométricos con el fin de dotar a la pieza de la mayor expresividad posible, resultando de gran calado desde el punto de vista artístico la caída del manto que envuelve la imagen de la Virgen, proyectando líneas paralelas que caen de forma sinuosa, recurso que se halla entre los más afamados que el artista utilizó dentro del repertorio de motivos colindantes con la estética griega del periodo arcaico. Pero no todo es habilidad técnica en la talla, pues en lo que respecta a la faceta de la policromía Capuz la resuelve con gran destreza al perseverar en la línea de la sobriedad, creando gran efecto de uniformidad y tonalidades frías que, junto a los dorados de las superficies propios de las expresiones Art Decó, destacan con la luminosidad del trono.

Referir que una vez realizado el encargo a José Capuz con la intercesión de Juan Muñoz-Delgado, quien se puso en contacto directo con el artista y cerró la contratación, también se llegó al acuerdo de que a su vez realizara una imagen de la *Virgen de la Soledad*, talla de vestir de la que nos ocuparemos a continuación, teniendo en cuenta que la Cofradía siguió en todo momento el trabajo y los avances que se producían en la realización de ambas esculturas por medio de José Fuentes, cartagenero y amigo personal de Juan Antonio Gómez Quiles que residía en Madrid³⁴. Su costo fue cubierto por suscripción popular, lo que da buena muestra de la implicación del pueblo de Cartagena con las cofradías y sus desfiles procesionales tras unas décadas de gran indiferencia,

³³ ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “La Virgen de las Angustias de San Bartolomé, primera gran obra maestra de Francisco Salzillo”. En <https://www.lahornacina.com/seleccionessalzillo13.htm> (Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2019).

³⁴ PAGÁN PÉREZ, Alfonso: “La llegada de la imagen de la Virgen de la Piedad a Cartagena en 1925”, *Revista Ecos del Nazareno*, 21 (2000), 22-25.

cuestión que se había ido subsanando con estrategias destinadas a involucrar a la gente en el devenir diario de las instituciones pasionarias³⁵. Dichas estrategias poseían un fin comercial y publicitario por medio de la celebración de actividades de todo tipo y destinadas a distintos tipos de público, que servían para cubrir una parte de los gastos que conllevaban las nuevas esculturas y la inclusión de otros ornatos en los desfiles penitenciales³⁶.

Toda esta política de acción social, conllevó que con el transcurso de los meses la ciudadanía fuera incrementando su curiosidad por las obras de José Capuz que iban a llegar a Cartagena para la Semana Santa del año 1925, a lo que contribuía la prensa con la reseña constante que se hacía sobre este particular y la inclusión del boceto de la imagen en los distintos programas de mano sobre las procesiones³⁷. En principio, según se había anunciado en los medios de comunicación, *la Piedad* llegaría en tren a Cartagena desde Madrid el día 5 de abril a las 15.30 horas, para ser trasladada en procesión desde la estación de ferrocarril hasta la Iglesia de Santo Domingo³⁸, si bien, como consecuencia

³⁵ «En medio de un gran entusiasmo, se acordó encargar a un buen escultor la ejecución de una imagen de la Virgen de la Piedad, la cual será costeada por suscripción popular. Una vez efectuada la obra, se exhibirá en un establecimiento de Madrid, junto con unos retratos de nuestras procesiones, para que sirva de propaganda». (23 de mayo de 1924). Procesionismo, los acuerdos marrajos. *La Voz de Cartagena, diario independiente de la mañana*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/La%20Voz%20de%20Cartagena/1924/192405/19240523/LA%20VOZ%20DE%20CARTAGENA%2019240523-001.pdf#search=%22marrajos%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2019).

³⁶ «Los Marrajos han comenzado la recaudación para allegar con que hacer algo nuevo el Viernes Santo, celebrando una lucida Kermesse, que fue un encanto y que les dejó unas pesetillas. El domingo preparan una becerrada en las que se lucirán, como los buenos, tres matadores de cartel y dos rejoneadores de abrigo». (15 de agosto de 1924). Procesionismo. *Cartagena Nueva, diario defensor de los intereses generales de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/Cartagena%20Nueva/1924/192408/19240815/Cartagena%20Nueva%2019240815-001.pdf#search=%22marrajos%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2019).

³⁷ «El día 5 del próximo mes, domingo de Ramos, aparecerá esta importante Revista, impresa a todo lujo y con fotograbados, dibujos y músicas de nuestras suntuosas procesiones de Semana Santa y además, el plano de Cartagena en bicolor, detalles gráficos de las funciones celebradas a beneficio de las Cofradías; notas de la actualidad local, vistas de la población, artículos literarios, poesías de afamados literatos y una soberbia portada a dos tintas, con el boceto de La Piedad, que ha ejecutado el genial artista José Capuz, para Los Marrajos». (29 de marzo de 1925). Revista Gráfica. *Cartagena Nueva, diario defensor de los intereses generales de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/Cartagena%20Nueva/1925/192503/19250329/Cartagena%20Nueva%2019250329-003.pdf#search=%22marrajos%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2019).

³⁸ «La Cofradía de Jesús Nazareno invita a las hermanas y hermanos y a los cartageneros en general para que asistan al solemne acto de la bendición y traslado del Grupo de la Piedad que desde la estación del ferrocarril hasta la Iglesia de Santo Domingo tendrá lugar mañana domingo a las tres y media de la tarde. El Arcipreste bendecirá el Grupo de la Piedad y acto seguido se organizará el traslado por las calles de San Diego, Duque, San Francisco, Honda, Perfumo y Mayor a la capilla de los Marrajos» (4 de abril de 1925). El grupo de la Piedad llega mañana a Cartagena. *El Porvenir, diario independiente de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Porvenir/1925/192504/19250404/El%20>

de algún tipo de problema en el traslado no sería hasta el día 6 de abril, pasadas las cinco de la tarde, cuando arribara la efigie de José Capuz a los andenes de la referida estación, asistiendo una gran cantidad de público y procediendo a la bendición de la imagen³⁹, a la que se le colocó una aureola de plata de unos sesenta centímetros también realizada gracias a distintas aportaciones de diversos ciudadanos⁴⁰. A su vez, la obra tuvo alcance a nivel nacional con la inclusión de su grabado, a toda página, en el diario ABC de Madrid, recibiendo comentarios más que elogiosos⁴¹.

Tal fue la trascendencia social del acontecimiento, que el propio José Capuz se trasladó hasta Cartagena el día 9 de abril, Jueves Santo, a fin de presenciar en la noche del Viernes Santo el discurrir de su escultura por las calles de la ciudad⁴², obteniendo la aprobación de público y crítica⁴³. De todos modos, tras la Semana Santa, la imagen

[Porvenir%2019250404-001.pdf#search=%22marrajos%22&view=FitH](#) (Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2019).

³⁹ «Toda Cartagena, así mismo, se nos antojó que se habla dado cita, a las cinco, en la estación de M Z y A. Tal y tan grande era el bullicio y el gentío. La efigie dolorida y angustiada de la Excelsa Madre colocada sobre unas andas o parihuelas cuajada de flores, aparece en el centro del marco de la puerta principal de la Estación. El digno Arcipreste señor Caveró, con el acostumbrado ritual procede a la bendición del mencionado grupo escultórico. Es un momento de Intensa emoción espiritual, de hondo y tierno misticismo...». (7 de abril de 1925). DE HEREDIA, Nemesio (El Españolito). Nuestras fiestas, lunes santo. *El Porvenir, diario independiente de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Porvenir/1925/192504/19250407/El%20Porvenir%2019250407-001.pdf#search=%22marrajos%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2019).

⁴⁰ «Será coronada con una hermosa aureola de plata, de sesenta centímetros de diámetro, verdadera obra de arte, cuyo coste es de 2.500 pesetas». (14 de marzo de 1925). Para la Virgen. *El Eco de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Eco%20de%20Cartagena/1925/192503/19250314/El%20Eco%20de%20Cartagena%2019250314-001.pdf#search=%22marrajos%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2019).

⁴¹ «Empeño arduo era, en efecto, acometer, cincel en mano, la obra de reproducir la sagrada escena, que ha tenido a su servicio los más egregios glosadores artísticos. El temperamento y la manera de Capuz han resuelto el tema con acierto que apreciará quien quiera contemple el hermoso grupo, de unción inefable, de serena majestad...». (5 de abril de 1925). LUIS DE CARTAGENA. La Piedad, escultura de José Capuz que figurará en las procesiones de Cartagena. *Diario ABC, Madrid*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1925/04/05/006.html> (Fecha de consulta: 7 de diciembre de 2019).

⁴² «El próximo jueves es esperado en Cartagena el notable escultor don José Capuz, autor del grupo de la Piedad de la Cofradía Marraja». (6 de abril de 1925). Ecos de sociedad. *El Porvenir, diario independiente de Cartagena*. Recuperado de https://archivo.cartagena.es/pandora/cgi-bin/Pandora.exe?xslt=ejemplar:publication=El%20Porvenir;day=06;month=04;year=1925;page=001;id=0000080749;collection=pages:url_high=pages/El%20Porvenir/1925/192504/19250406/El%20Porvenir%2019250406-001.pdf;lang=es;encoding=utf-8 (Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2019).

⁴³ «Los marrajos cada año más acometedores en la plausible empresa de mejorar sus procesiones, han hecho esta vez un esfuerzo digno del que en todas las fases de su existir realiza Cartagena para ganar el tiempo suicidamente perdido en el derrotero de su progreso. Y es, precisamente a este progreso y en una de sus más atendibles facetas, en la del tesoro artístico local, que los procesionistas morados han contribuido rumbosamente, con el grupo «Lo Piedad» y la efigie de la Soledad, cuyas esculturas ponen en muy airoso relieve la firma de un ya glorioso escultor: José Capuz». (11 de abril de 1925). Las procesiones. *El Porvenir, diario independiente de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Porvenir/1925/192504/19250411/El%20Porvenir%2019250411-001.pdf#search=%22marrajos%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2019).

retornó al taller de Capuz por unos días a fin de que su autor retocara la policromía de la escultura, pues al ser la primera vez que el artista tallaba una efigie para ser alumbrada con luz eléctrica, el efecto visual que causó al autor valenciano no fue de su agrado, por lo que solicitó solucionar el problema para que la imagen luciera siempre como precisaba el debido decoro⁴⁴. Además, a los pocos años de llegar la escultura a Cartagena, era tal la devoción que despertaba entre los creyentes de la ciudad, que el 14 de abril de 1930, Lunes Santo, la Cofradía organizó por vez primera el traslado de la imagen al margen de su evidente y lógica salida el Viernes Santo, todo ello, a fin de dar cabida a todos los fieles que no tenían el suficiente espacio para salir en la procesión del Santo Entierro. Con el transcurso de los años este hecho derivó en un desfile penitencial denominado “de promesas”, que vino a aumentar la magnificencia de la Semana Santa cartagenera.

III.4. La Soledad, la inclusión de Capuz en el mundo de la imagen de vestir.

La llegada a Cartagena de la Virgen de la Piedad ensombreció en gran medida otra importante novedad en el patrimonio escultórico marrajo para ese mismo año de 1925. Se trataba de la efigie de la *Virgen de la Soledad* (il. 37), pieza de vestir que venía para sustituir a otra imagen de la misma iconografía que llevaba saliendo en procesión desde mediados del siglo XVIII y que había sido realizada por un discípulo de Francisco Salzillo⁴⁵. A pesar de contar con poca entidad artística según las fotografías que se han conservado, esta talla dieciochesca gozó de mucha devoción popular y de la protección de significativos cofrades, pero el deseo por parte de la Cofradía Marraja de renovar su repertorio escultórico, hizo que se inclinaran por encargar a José Capuz una nueva imagen⁴⁶. De todos modos, según las últimas investigaciones realizadas por algunos historiadores, el artista valenciano tan sólo realizó una mascarilla a fin de sustituir el rostro de la anterior⁴⁷, cuestión corroborada por la correspondencia que entre los años

⁴⁴ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *Las imágenes de...* 38.

⁴⁵MÍNGUEZ LASHERAS, Francisco: *Recuerdo de la Semana Santa de Cartagena*. Cartagena, Asociación Belenista de Cartagena-La Unión, 2001.

⁴⁶«El señor Gómez Quiles que está lleno de entusiasmo por que los Marrajos hagan como merecen unas procesiones de la importancia como las de Viernes Santo, quedó en el encargo de ver al escultor y tantearle para si se compromete a tener terminada una mayor de la Soledad, al igual que ha hecho con la Piedad». (9 de octubre de 1924). De procesiones, los marrajos. *El Eco de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/EI%20Eco%20de%20Cartagena/1924/192410/19241009/EI%20Eco%20de%20Cartagena%2019241009-001.pdf#search=%22marrajos%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 7 de diciembre de 2019).

⁴⁷La mascarilla realizada por José Capuz Mamano se perdió en los sucesos acaecidos el 25 de julio de 1936 en Cartagena, encontrándose únicamente la devanadera y las manos. Pero en 1956, se encontró una

1941 y 1947 intercambiaron el propio Capuz y el que era en ese momento Hermano Mayor Juan Muñoz-Delgado⁴⁸.

Como referíamos con anterioridad, el artista tuvo que adaptarse a la antigua imagen, que seguía el patrón clásico de Soledad derivado del modelo iconográfico establecido por el escultor Gaspar Becerra (1520-1570) en el año 1565, cuando realiza una talla de vestir de esa advocación para el convento de la Orden de los Mínimos de Madrid fundado por la Reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II⁴⁹. En este caso, el artista contaba con pocas posibilidades de expresar su entendimiento de la escultura, su concepción de la misma, pues al ser una imagen de vestir no podía mostrar el vehemente contraste de la superficie matérica en base a todo lo que podía ofrecerle la madera y su policromía.



Ilustración 37. *Virgen de la Soledad*. José Capuz Mamano, 1925. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia)

La Soledad enmarcada dentro del clásico patrón de Becerra, ofrecía otros valores plásticos al artista como la emoción interior, el recogimiento del modelo inserto en una gran introspección psicológica y la expresión melancólica, cuestiones que en buena medida supo plasmar Capuz en su representación para Cartagena. Estaba previsto que la imagen llegara a la ciudad a mediados del mes de marzo de 1925⁵⁰, pero, finalmente, lo hizo el día treinta de dicho mes, ascendiendo su coste a un total de dos mil quinientas pesetas, importe que fue cubierto mediante la iniciativa popular entre diversos miembros

mascarilla oculta tras el retablo de la Cofradía Marraja en la Iglesia de Santo Domingo. Posteriores comparativas fotográficas entre una y otra, mostraron que se trataba de la misma imagen, es decir, de la realizada por el propio José Capuz en 1925. Posteriormente, en el año 1981 y a petición de la Agrupación de los Estudiantes, se adaptó dicha mascarilla para elaborar una nueva Soledad realizada por el imaginero local Joaquín Azcoitia, a fin de formar parte del paso de *Las Santas Mujeres* que sale en procesión cada Sábado Santo. En ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *Las imágenes de...*93.

⁴⁸ «...le envió una foto de la Soledad que Vd. nos hizo; por ella verá que sólo se trata de una mascarilla, manos tenemos. Como va toda tapada no necesita pelo, ni trabajo en la cabeza. Recuerdo que la anterior llevaba como remate una tela blanca que al desnudarla le daba aspecto de monjita». Archivo de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (ACNPJN), Correspondencia, caja 22, carpeta 3: “Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz Mamano”, 19 de abril de 1941.

⁴⁹ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: “La copia más sagrada. La escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid”, *Boletín de la Real Academia de las Artes de la Purísima Concepción*, 46 (2011), 33-56.

⁵⁰ «Los cofrades morados recibirán del 14 al 16 la efigie de la Soledad y en la parroquia de Santo Domingo, será bendecida con solemnidad y se cantará una gran salve con este motivo». (11 de marzo de 1925). Las fiestas de abril. Las procesiones. *El Eco de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/EI%20Eco%20de%20Cartagena/1925/192503/19250311/EI%20Eco%20de%20Cartagena%2019250311-001.pdf#search=%22marrajos%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 7 de diciembre de 2019).

de la Cofradía Marraja, otra prueba más de la gran implicación que en esta etapa mostraba el pueblo de Cartagena⁵¹.

III.5. El Cristo Yacente, hálito de modernidad en la tradición más ortodoxa.

La segunda mitad de la década de los veinte también fue la época en la cual el famoso tallista granadino Luis de Vicente Mercado elaboró los tronos para las escenas del Prendimiento, La Oración del Huerto y el Ósculo de la Cofradía California, verdaderas joyas de la talla del neobarroco andaluz que, junto a las imágenes de Francisco Salzillo, conformaban una escenografía difícilmente superable. Ante ello, la Cofradía Marraja, en su propósito de estar a la altura de la institución rival, continuó renovando su patrimonio escultórico tras *la Piedad y la Soledad* de 1925, contando con José Capuz para su ambicioso proyecto, de manera que, si los californios eran portadores de la estética barroca, los marrajos serían los representantes del lenguaje contemporáneo en la semana santa española.

Así, reunida en junta general la directiva marraja, se adopta, entre otras, la decisión de encargar a José Capuz Mamano la realización de un *Cristo yacente* (il. 38) que sustituyera al anterior⁵², modesta obra del imaginero Antonio Martínez, natural de Murcia y médico del Hospital de la Caridad de Cartagena, que fue realizada con anterioridad a 1860, fecha del fallecimiento del que era Hermano Mayor en ese momento, Francisco



Ilustración 38. *Cristo yacente*. José Capuz Mamano, 1926. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

⁵¹ «En fuerza de buscar hemos encontrado el dato de lo que nos costó la cabeza y manos de la Soledad. Esta surgió a la sombra del grupo de la Piedad y nos cobró Vd. por ella solamente dos mil quinientas pesetas». ACNPJN, Correspondencia, caja 22, carpeta 3: “Carta de Juan Muños Delgado a José Capuz Mamano”, 6 de abril de 1942.

⁵² «Como se anunció el domingo por, la tarde se reunió en Junta general la cofradía de N. P. Jesús Nazareno (...) Además se acordó (...) contralar con el escultor señor Capuz, un Cristo yacente para el Sepulcro y otra imagen que oportunamente se determinará». (28 de abril de 1925). La junta de los marrajos. *Cartagena Nueva, diario defensor de los intereses generales de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/Cartagena%20Nueva/1925/192504/19250428/Cartagena%20Nueva%2019250428-003.pdf#search=%22jose%20capuz%20cristo%20yacente%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 8 de diciembre de 2019).

Martínez López, que había donado la imagen⁵³. Así pues, Capuz procedió con entusiasmo a trabajar en la obra, como lo prueba el hecho de que ya en pleno mes de agosto de 1925, había mostrado el boceto del Cristo a Juan Antonio Gómez Quiles⁵⁴. La imagen venía a ocupar el lugar preponderante en la procesión del Santo Entierro, si bien, no tenía un modelo con el que entablar ningún tipo de comparativa como sí sucedía con *La Piedad*, lo cual, tal vez reportó a Capuz una mayor independencia creativa, aunque la tipología de Cristo yacente en la historia de la escultura española estaba plenamente asentada desde los siglos XVI y XVII con el ejemplar elaborado por Gaspar Becerra en el año 1544 para el convento de las Descalzas Reales en Madrid, de carácter idealizado, y las distintas imágenes esculpidas por Gregorio Fernández para diferentes ciudades del norte de la península, que partían de un modelo anatómico heroico y clásico para avanzar hasta un tipo mucho más naturalista⁵⁵.

Pero Capuz no deseaba circunscribirse a la iconografía tradicional de desarrollo horizontal y configurada bajo postulados insertos en lo barroquizante, lo que le motivó para dejar de lado elementos que bajo el punto de vista del arte contemporáneo suponían cierto artificio. Él deseaba trasladar a sus obras religiosas los postulados que derivaban de las corrientes de vanguardia, con lo cual, pasó a romper el modelo tradicional de Cristo en el sepulcro siguiendo las pautas de lo que se denomina una *clasicidad moderna*⁵⁶, impregnada de quietud y misticismo. Por ello, rompió con la referida horizontalidad y creó una imagen de línea sinuosa, cuyos puntos culminantes se ubican en la cabeza y las rodillas dobladas, de manera que la testa es apoyada en unos firmes almohadones elevando el torso. Así, la imagen adquiere mayor variabilidad de puntos de vista, adecuando su desarrollo al despliegue procesional de la escultura en movimiento sobre

⁵³ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: “Imágenes desaparecidas de la Semana Santa”, *Revista Ecce Homo*, 5 (1998), 60-127.

⁵⁴ «...se pone febrilmente a trabajar en otra obra seria, profunda, llena de enormes dificultades: el Cristo yacente para la procesión del santo entierro y que ha de ir dentro del elegante sepulcro que tenemos, y a los pocos días de trabajo, le entrega al Hermano mayor de la Cofradía el boceto que hemos tenido el placer de admirar». ESCRIBANO RUIZ, A. (18 de agosto de 1925). *El Arte en las procesiones, la nueva obra que ejecuta Capuz para la Cofradía Marraja*. *El Porvenir, diario independiente de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Porvenir/1925/192508/19250818/El%20Porvenir%2019250818-001.pdf#search=%22jose%20capuz%20cristo%20yacente%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 8 de diciembre de 2019).

⁵⁵ BRAY, Xavier: “Gregorio Fernández. Cristo yacente” en Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica (ed.): *Lo sagrado hecho real*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, 166-171.

⁵⁶ SÁNCHEZ ROSIQUE, Laura: “José Capuz: la verdad sin adornos”, *Actas del Congreso Nacional Arte y Semana Santa celebrado en Monóvar (Alicante)*, 2014, VIDAL BERNABÉ, Inmaculada y CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (Coords.), Alicante, Patronato de Turismo de la Costa Blanca, 295-311.

su trono, configurando un todo con su *altar móvil* que, realizado en el año 1927, viene a ser una de las obras más sobresalientes de esta expresión artística en la Región de Murcia.

Pero más allá de la ruptura con la imagen tradicional que supone superar la horizontalidad en este tipo de iconografía, Capuz elabora una escultura que viene a expresar con total magnitud el drama de la muerte mediante la conformación de un cuerpo inerte, pesado, de esquema cadavérico, en el que la trascendencia del hecho representado adquiere un gran peso específico en el plano teológico al mostrar una anatomía post mortem, de carnación lívida, en contraste con el colorismo de los almohadones y, especialmente, del sudario, en un complejo juego de contrastes con el trono de los talleres Granda (il. 39). Este juego de contrastes al que era tan dado Capuz, sirve para mostrar la confrontación muerte-vida eterna por medio de la pálida coloración del cuerpo frente al preciosismo de los



Ilustración 39. *Trono del Cristo yacente*. Tallar Padre Félix Granda, 1926. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

paños y las telas, que vienen a representar la promesa de la Resurrección. Incluso, se han llegado a identificar las formas decorativas que aparecen tenuemente estampadas, en este caso conformadas por ramilletes de claveles, con la intención del autor de trasladar motivos art decó que entroncan con el casticismo de índole poético y místico, pues el clavel viene a ser símbolo de la pasión española y de la sangre⁵⁷.

Y el precepto vanguardista, lo intrínseco a la modernidad, se manifiesta en la conformación física del propio sudario, dispuesto en base a amplios planos aristados de raigambre casi cubista en forma geométrica, un elemento primordial para que a nivel de talla la obra quede enmarcada dentro de algunos de los preceptos expresivos de la modernidad. La sugerente estética de la pieza escultórica y sus valores de persuasión plástica e interacción con el espectador, quedan reflejados en las loables críticas recibidas incluso a nivel nacional, pues la imagen, en el momento de ser presentada al público, gozó de gran resonancia mediática, a lo que ayudó el hecho de ser mostrada en la cátedra

⁵⁷LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: *El Santo Sepulcro de Cartagena. Imagen y símbolo*. Cartagena, Real e Ilustre Agrupación del Santo Sepulcro y Expolio de Jesús, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2000.

de Modelado y Vaciado que Capuz ocupaba en la sección segunda de la Escuela de Arte y Oficios de Madrid⁵⁸.

Al margen del beneplácito de la crítica especializada, es importante que una escultura religiosa, dedicada al culto y a la devoción de los fieles, acabe calando en el imaginario popular y atrayendo el fervor de la gente, no basta con el buen hacer técnico del autor, sino que éste debe dotar a la imagen de carácter místico, lo que algunos autores denominan unción religiosa. Además, se elaboran otras expresiones artísticas que se asocian a la imagen y que con el transcurso de los años configuran un todo unitario, un léxico común que se hace popular y se extiende socialmente. Así ocurrió con el *Cristo yacente* de Capuz, componiendo una marcha en su honor⁵⁹ así como un himno cantado por el pueblo de Cartagena para sus honras y actos litúrgicos que tuvieron su culmen con la llegada de la imagen a la ciudad y su traslado al Ayuntamiento, donde fue expuesta el día 26 de marzo, para llevarla hasta Santo Domingo el día 29 de marzo⁶⁰.

La implicación de la sociedad cartagenera volvió a ser grande, proyectándose la realización de un nuevo trono, tal y como referíamos con anterioridad, que sería presentado al año siguiente y realizado por los Talleres del Padre Félix Granda, siendo costeadado por un colectivo de funcionarios⁶¹. La pompa y ornato rodeó la bendición y

⁵⁸ «Una cofradía de Cartagena , la denominada de «Los marrajos», encargó hace poco al insigne artista la imagen de Cristo en el sepulcro, con objeto de sacarla en las procesiones de esta Semana Santa , y Capuz puso manos a la obra con todo el entusiasmo de su juventud recia, pródiga y lozana, para obtener dentro del género una escultura de empuje , una imagen que está dentro de todos los modernismos y de todos los clasicismos porque es bella , porque está sentida , porque aquel Cristo es el hombre divinizado al par que el rígido despojo del crucificado». (27 de marzo de 1926). El “Cristo Yacente” de José Capuz. *El Heraldo de Madrid*. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000836884&page=2&search=%22Jos%C3%A9+Capuz%22+%22Cristo+Yacente%22&lang=es> (Fecha de consulta: 9 de diciembre de 2019).

⁵⁹ «La laureada banda de Infantería de Marina estrenará en las próximas procesiones una inspirada marcha titulada *Cristo yacente*, original del autor cartagenero Julio Hernández». OTEMA. (23 de marzo de 1926). De procesiones. *El Eco de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Eco%20de%20Cartagena/1926/192603/19260323/El%20Eco%20de%20Cartagena%2019260323001.pdf#search=%22jose%20capuz%20cristo%20yacente%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 9 de diciembre de 2019).

⁶⁰ «Ayer comenzaron los ensayos, por los elementos que integran la cofradía marraja, del himno que se cantará al entrar en el templo la efigie del Cristo Yacente, cuya letra es del inspirado poeta local Miguel Pelayo música del notable profesor Ángel Rogel. La referida efigie según nos aseguran llegará mañana y desde pasado quedará expuesta en el Ayuntamiento...». OTEMA. (24 de marzo de 1926). De procesiones. *El Eco de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Eco%20de%20Cartagena/1926/192603/19260324/El%20Eco%20de%20Cartagena%2019260324001.pdf#search=%22jose%20capuz%20cristo%20yacente%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 9 de diciembre de 2019).

⁶¹ «Seguimos con el auricular en funciones. Este nos ha permitido saber hoy que, por empleados del Juzgado, Prisión Aflictivas y Policía gubernativa se costearán los gastos de un trono de la procesión de los Marrajos. La suscripción se ha cubierto enseguida». OTEMA. (23 de marzo de 1926). De procesiones. *El Eco de Cartagena*. Recuperado de

traslado de la imagen el día 29 de marzo de 1926, Lunes Santo, suponiendo todo un acontecimiento para la ciudadanía, que acompañó a la escultura en su devenir por las calles del centro hasta el templo de Santo Domingo⁶².

Como referíamos, el entusiasmo popular tuvo su correspondencia con la crítica artística en la propia ciudad cartagenera, con profusas loas a la espiritualidad y sensibilidad que había sabido transmitir José Capuz en esta escultura⁶³, valoración que a su vez volvió a ocupar páginas de la prensa nacional el día que el Cristo procedía a figurar en el cortejo penitencial del Santo Entierro en la noche de Viernes Santo⁶⁴. Y es que Capuz, aun cuando la escultura de la Piedad había suscitado gran admiración y positivas críticas, se asienta más, con este *Cristo Yacente*, como ese imaginero rupturista capaz de introducir elementos insertos en el vanguardismo en un contexto enormemente tradicional y ortodoxo, que sólo podía ser entendido en una ciudad abierta a las novedades artísticas y científicas como era Cartagena, preceptos que introdujo José Capuz en base a su entendimiento estético que emanaba de su experiencia vital, de su recorrido por las más clarividentes tendencias coetáneas del París de Cezanne en el que los límites entre pintura y escultura se difuminaban⁶⁵.

<https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Eco%20de%20Cartagena/1926/192603/19260323/El%20Eco%20de%20Cartagena%2019260323001.pdf#search=%22jose%20capuz%20cristo%20yacente%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 9 de diciembre de 2019).

⁶² «Como decíamos, efectuose ayer tarde a las 5 y ½ el traslado del Cristo Yacente obra del insigne escultor Capuz, desde el Ayuntamiento a la parroquia de Sto. Domingo, atravesando la comitiva las calles del Cañón y Aire, penetrando en la calle Mayor por la plaza de Prefumo». (30 de marzo de 1926). De procesiones. *El Eco de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Eco%20de%20Cartagena/1926/192603/19260330/El%20Eco%20de%20Cartagena%2019260330004.pdf#search=%22jose%20capuz%20cristo%20yacente%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 9 de diciembre de 2019).

⁶³ «...hay en toda su anatomía, una realidad tan completa que da la sensación del cuerpo humano cuando el ser que la animó ha abandonado su casual envoltura; esos tonos violáceos, esa dejadez de los miembros muertos, esa descomposición de lo que queda sin vida, ha sido plasmada de manera admirable por el cincel de Capuz». NEVADO, O. (28 de marzo de 1926). Un Cristo Yacente de Capuz. *Cartagena Nueva, diario defensor de los intereses generales de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/Cartagena%20Nueva/1926/192603/19260328/Cartagena%20Nueva%2019260328-001.pdf#search=%22jose%20capuz%20cristo%20yacente%22&view=FitH>

⁶⁴ «Cristo Yacente, talla policromada, del gran escultor José Capuz, adquirida por la cofradía Marraja, de Cartagena, y que en unión del notabilísimo paso La Piedad, del mismo autor, figura este año en la procesión del Santo Entierro de aquella ciudad. El Cristo Yacente, de Capuz, es obra de valor estético excepcional, en la que se juntan, sabiamente ponderados, el clásico realismo de los imagineros españoles y la moderna concepción de la talla». (2 de abril de 1926). *El Imparcial, diario liberal*. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000980010&page=1&search=%22Jos%C3%A9+Capuz%22+%22Cristo+Yacente%22&lang=es> (Fecha de consulta: 9 de diciembre de 2019).

⁶⁵ SÁNCHEZ ROSIQUE, Laura: *Op. Cit.* 306-307.

III.6. El Descendimiento, la senda que se transitó en la posguerra.

Juan Antonio Gómez Quiles, en aquellos momentos, ocupaba los cargos de vicepresidente de la Cámara de Comercio, presidente de la Junta de Obras del Puerto y presidente-fundador de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad. Sus responsabilidades le obligaban a ausentarse de Cartagena durante bastante tiempo, estableciendo en Madrid su segunda residencia, si bien, en la ciudad portuaria quedaba la persona que ejercía a la perfección como enlace entre el propio Hermano Mayor y el resto de la Junta Directiva: Juan Muñoz-Delgado, que luego sería máximo responsable de la Cofradía Marraja tras la Guerra Civil y afrontaría el proceso de recuperación de las tallas destruidas durante la contienda, encargándolas también al propio Capuz.

Y precisamente a Juan Muñoz-Delgado iba dirigida la carta que el día 20 de abril de 1928 remitió desde Madrid Juan Antonio Gómez Quiles, en la que informaba de una noticia trascendental para el devenir histórico de la propia institución pasionaria: el encargo realizado a José Capuz Mamano para la realización del paso *El Descendimiento* (il. 40), negociación que había entablado en el mismo taller del artista. En dicha correspondencia hacía referencia al número de figuras que poseería el grupo, un total de seis, y al tamaño de las mismas, 1'50 m. de altura. Pero, ante todo, especificaba el deseo propio y del resto de miembros de la Cofradía Marraja de culminar las aspiraciones que durante años habían anhelado⁶⁶. Se refería a la realización de un grupo, *un paso de misterio* del que carecían las procesiones de Viernes Santo, estructuradas en torno a pasos de una sola imagen, lo que no ayudaba a los fieles y espectadores a comprender, en toda su dimensión narrativa y teológica, la pasión y muerte de Cristo.

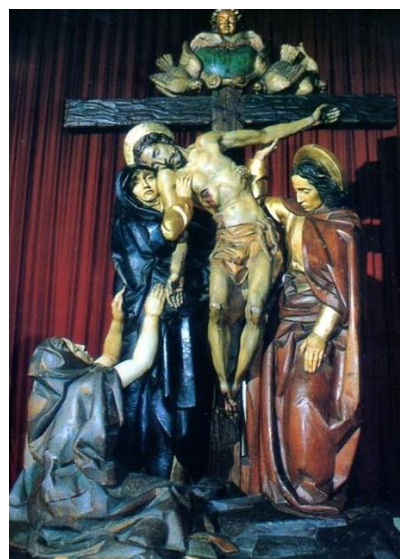


Ilustración 40. *Descendimiento*. José Capuz Mamano, 1930. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

⁶⁶ «Mi muy querido amigo: Quiero que sea Ud. el primero en conocer que acabo de ajustar un Descendimiento con el amigo Capuz de seis figuras tamaño natural de 1'50 de altura. Creo que con esto ya nuestros queridos amigos y cofrades verán realizadas las aspiraciones de toda la vida. Después de comentar con el amigo Granda (...) y después de conocer un precio para esta obra y reconocer que hoy es el primer escultor el amigo Capuz me he decidido y en firme está el compromiso». ACNPJN, Descendimiento, caja 23, carpeta 1: “Carta de Juan Antonio Gómez Quiles a Juan Muñoz Delgado”, 20 de abril de 1928.

Así, en la reunión del Cabildo General de la Cofradía Marraja celebrada el 22 de abril de 1928, Juan Muñoz-Delgado procedía a informar a todos los cofrades del acuerdo pactado entre Juan Antonio Gómez Quiles y José Capuz Mamano, señalando que sería el propio Hermano Mayor quién costearía el grupo escultórico, ante lo cual, en señal de agradecimiento, el Cabildo en pleno optó por nombrar camarera perpetua a la nieta del donante Florita Gómez Peinado⁶⁷. Así pues, todos los responsables de la Junta Directiva de la Cofradía Marraja y el pueblo de Cartagena, aspiraban a poseer un grupo grandilocuente, de grandes masas y de gran aparatosidad barroca, tal y como se daba en otros ejemplares de la misma iconografía ubicados en distintas ciudades de la geografía española como Valladolid, Zamora, Medina de Rioseco o Sevilla, composiciones de enorme teatralidad realizadas por grandes maestros del barroco o seguidores del modelo en cuestión. De hecho, Juan Antonio Gómez Quiles ya había comunicado, como hemos referido anteriormente, que el grupo constaría de seis imágenes.

Pero José Capuz no transitaba por los caminos del lenguaje más ortodoxo dentro de la imaginería religiosa, se negaba a reiterar modelos y formas insertas en los postulados neobarrocos que, bajo su criterio, eran algo manido. Así pues, el artista valenciano afronta su creación religiosa considerando que el modelo en sí no sirve de gran cosa, pues el artista, ante una obra de este carácter, debe encontrar un punto de conexión espiritual que luego expresaba mediante la actitud silente que llama a la profunda reflexión contemplativa en un proceder diferente a cuando debía afrontar una obra profana⁶⁸. De esta manera, José Capuz traslada a la madera su entendimiento plástico en el ámbito religioso basado en la trascendencia y la introspección, haciendo gala de la probable influencia que tenía sobre él el pensamiento estético derivado o relacionado con la psicología de la forma o *Gestalttheorie*, según la cual, por medio de la simplificación

⁶⁷ «El Hermano Mayor de la Cofradía señor Gómez Quiles, envió una carta anunciando que había contratado con el ilustre escultor Capuz un nuevo trono, titulado *El Descendimiento*. Del nuevo trono, que el señor Gómez Quiles regala a la Cofradía, quedó nombrada por aclamación Camarera perpetua la angelical nieta del donante Florita Gómez Peinado». (24 de abril de 1928). Los Marrajos, nuevos tronos. *El Porvenir, diario independiente de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Porvenir/1928/192804/19280424/El%20Porvenir%2019280424-001.pdf#search=%22jose%20capuz%20descendimiento%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2019).

⁶⁸ «La escultura religiosa ha de sentirse profundamente. Es algo más que puro oficio, que sólo técnica y aprendizaje. En ella el modelo no sirve para nada, aunque se utilice. El artista ha de estar en una actitud espiritual profunda, identificado con la grandeza del tema que va a plasmar en el barro». MONTERO ALONSO, José. (18 de febrero de 1961). Entrevista: José Capuz ante sus recuerdos de Roma. *Diario ABC de Madrid*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1961/02/18/021.html> (Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2019).

formal y la economía de medios expresivos, se alcanza una mayor comprensión de la significación de la obra al concentrar la atención en lo meramente esencial, sin el peligro de distracción a la que puede conducir una profusión de detalles narrativos de índole secundaria⁶⁹.

Así pues, Capuz reduce el número de imágenes al mínimo imprescindible, cuatro en total: Cristo, María Magdalena, San Juan y la Virgen María, prescindiendo de los Santos Varones Nicodemo y José de Arimatea, que dotaban a otros conjuntos anteriores de una mayor teatralización e incidencia del factor escenográfico. De hecho, el artífice valenciano busca en todo momento la atemporalidad, la pervivencia en el tiempo, sin dotar a la escena de una determinada ambientación naturalista. Elude, por tanto, toda reminiscencia anterior fundamentada en una larga pervivencia iconográfica que se remontaba al medievo, para plasmar una escena más conceptual que narrativa, más icónica que histórica, indagando en la representación de lo verdaderamente trascendente, es decir, la significación por encima de cualquier otra circunstancia o motivo formal.

Capuz ya había conformado una escena que puede considerarse el precedente de este Descendimiento para Cartagena: *El Calvario* de la Iglesia de Santa María de la localidad de Guernica (il. 41), donación realizada por el Conde de Arana en el año 1926, si bien, la dialéctica estética del conjunto queda auspiciada por un carácter medievalizante, si acaso, influenciando por las primeras creaciones quattrocentistas florentinas relacionadas con esta escena de Cristo Crucificado⁷⁰. De modo que el eclecticismo, como seña de identidad en la obra del artista valenciano, es muy palpable, al igual que resulta ser en *El Descendimiento* para la Cofradía Marraja,

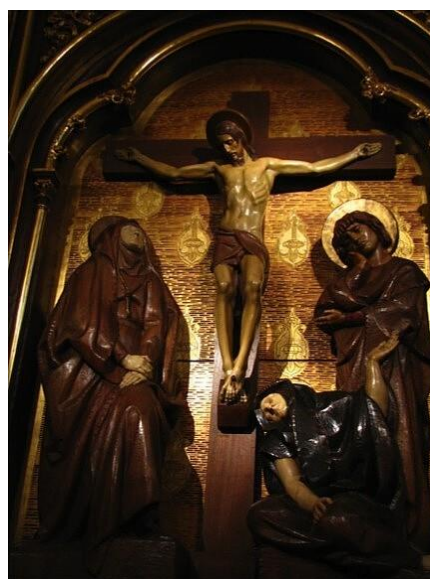


Ilustración 41. *Calvario*. José Capuz Mamano, 1926. Iglesia de Santa María, Guernica (Vizcaya).

donde absorbe distintos recursos de otros tiempos para configurar un todo que condensa la raigambre del arcaísmo griego, el clasicismo renacentista, la secesión vienesa y el art déco. Los volúmenes rotundos de las imágenes quedan insertos en una composición

⁶⁹ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ELÍAS: *Homenaje a José Capuz en el primer centenario de su nacimiento*. Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), 1984.

⁷⁰ LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: “José Capuz. 50 aniversario Calvario (Guernica-Lumo)”. En <https://www.lahornacina.com/seleccionescapuz09.htm> (Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2019).

cerrada, de consistencia casi pictórica, a modo de rectángulo rematado en arco de medio punto, restando protagonismo a la cruz para entregárselo a las figuras en primer término, dentro de una concepción que colinda con el altorrelieve.

El artista, en un recurso claramente expresionista, utiliza las vestimentas de las imágenes para trasladar el estado emocional en el que queda enmarcada cada una de ellas, manejando un desarrollo plástico resuelto en planos cortantes de arista viva, de manera que, a la configuración desordenada de la imagen de María Magdalena, se contrapone el mayor orden y firmeza en el desarrollo de los pliegues en la vestimenta de San Juan. Las concesiones a la estética más moderna se hallan en la utilización de los dorados, evidentemente con una alta carga de carácter simbólico como significante de la divinidad y el conocimiento, pero inscritos en una dialéctica plástica circunscrita de lleno en la plasmación del art decó en base al gusto de este estilo por las formas limpias, rotundas y los reflejos metálicos, manifestados en el oro de los nimbos de Cristo y San Juan o también circunscrito a determinadas partes de las vestimentas de las imágenes⁷¹.

En verdad, al margen de consideraciones de índole meramente formal insertas en determinados modos de expresión por parte de Capuz, es importante volver a reseñar la intensa raíz espiritual y teológica que introduce en la conformación de sus esculturas religiosas. Así acontece en *El Descendimiento* (il. 42) para la Cofradía Marraja, donde cada uno de los motivos y recursos que utiliza están enfocados a transmitir, por medio de las expresiones silentes, sobrias y serenas, una religiosidad latente, de dentro a fuera, basada en una modernidad ecléctica, pero de raigambre ancestral que se remonta a las artes del Mediterráneo Oriental, llegando hasta las más puras esencias de la contemporaneidad. Todo ello lo muestra en el conjunto realizado para los marrajos, donde una aparente quietud se convierte en una expresión de dinamismo vivo, en una energía que emana de la significación y el propio concepto escultórico que transmite.



Ilustración 42. *Magdalena del Descendimiento* (detalle). José Capuz Mamano, 1930. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

Así pues, la composición es todo un tratado teológico en torno a la figura central, el cuerpo desnudo de Cristo que, más que estar siendo descendido, está descendiendo de

⁷¹ PÉREZ ROJAS, Javier: *Art Decó en España*. Madrid, Cátedra, 1990, 279.

la cruz. La anatomía es clásica, pero alejada de todo precepto de grandiosidad en base a cierto esquematismo que emana de los postulados artísticos de los imagineros hispanos de inicios del siglo XVI. En primer plano, la imagen de San Juan, de pie, inhiesto, ofreciendo la impresión de verdadero sostén compositivo gracias a su apariencia de firme columna mostrando el cuerpo de Cristo a María Magdalena que, dentro del juego de contrastes que ofrece Capuz en sus obras, muestra una actitud suplicante, de rodillas, extendiendo sus brazos hacia su maestro; esta representa a la Humanidad, deseosa de recibir el cuerpo de Cristo y la promesa de salvación, en un paralelismo con el ceremonial eucarístico.

El apóstol es el testigo que recoge el mensaje divino de Jesús y lo traslada al pueblo creyente; de él, al igual que el del Redentor, emana una aureola dorada que lo muestra como receptor y vehículo del conocimiento. Finalmente, para representar la imagen de la Virgen, José Capuz se aleja de los postulados más pretéritos insertos en las representaciones flamencas sobre este tema y que fueron utilizados con el devenir de los siglos para mostrar una madre afligida y derrotada por el sufrimiento. En lugar de eso, representa a María firme, en pie, y que uniendo su cabeza a la de su hijo confirma su papel de corredentora del mundo.

La obra posee una policromía sobria, con ausencia de estofados, que contrasta con la limpia palidez del cuerpo de Cristo y los referidos dorados de lenguaje vanguardista, difiriendo, a su vez, de las evocaciones de tipo arcaizante del Mediterráneo Oriental, en este caso la escultura griega, puestas de manifiesto en los cabellos del apóstol San Juan, de marcadas ondulaciones características de la estética helena⁷². La cruz que enmarca el conjunto es otra simbiosis de significaciones teológicas, pues queda coronada por una cartela de INRI, también dorada y sostenida por un querubín, a cuyos lados aparecen dos palomas como símbolos de la segunda reconciliación de Dios con el hombre tras la primera del diluvio universal inscrito en el Antiguo Testamento⁷³. Todo ello, configura una obra que se circunscribe en el ámbito creativo más personal de su autor, tendente a su vez a manifestar dentro del medio escultórico, otras tendencias artísticas que habían sido revalorizadas en los años veinte del pasado siglo entre la vanguardia cultural de la

⁷² LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: *Configuración estética de...* 70.

⁷³ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *Op. Cit.* 236-237.

época, caso del teatro de títeres, que queda evocado por Capuz en base a la esquematización corpórea de sus figuras⁷⁴.

Una vez José Capuz había finalizado el grupo, éste fue expuesto en el Círculo de Bellas Artes de Madrid⁷⁵ y, en una ciudad cosmopolita cuyo entendimiento del arte estaba por encima de otras entidades urbanas de provincias, el conjunto escultórico gozó de un gran éxito de público y de crítica, siendo portada del diario *ABC* del 17 de abril de 1930⁷⁶ (il. 43). El efectismo y las cualidades teatrales de la escultura religiosa tradicional no eran lo primordial a la hora de valorar una obra repleta de modernidad en la cual destacaba su síntesis y geometrización que la insertaba en la vanguardia. La obra,



Ilustración 43. Portada del diario *ABC* del 17 de abril de 1930.

dada su exposición desarrollada en Madrid, llegó con retraso a Cartagena el día 11 de abril de 1930 a través del antiguo ferrocarril “El Correo”⁷⁷, de manera que no pudo exponerse en el vestíbulo del Ayuntamiento tal y como era el deseo de Juan Antonio Gómez Quiles, debiendo ser trasladada directamente a la capilla de la Cofradía Marraja en la Iglesia de Santo Domingo, donde se estaban ultimando los preparativos de la cercana

⁷⁴FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: “Escultura e identidades: la significación del arte procesional en las tierras levantinas”, en Universidad Católica de Murcia (ed.): *Salvados por la Cruz de Cristo*. Murcia, UCAM, 2017, 69.

⁷⁵ «Ayer se abrió al público en los salones del Círculo de Bellas Artes la exposición de un grupo escultórico titulado "Descendimiento" (talla de madera policromada), con destino a las procesiones de Semana Santa de Cartagena, del que es autor el escultor José Capuz. Las horas de visita serán de seis y media de la tarde a nueve de la noche». (4 de abril de 1930). Círculo de Bellas Artes. *Diario el Sol*. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000419833&page=3&search=%22Jos%C3%A9+Capuz%22+%22Descendimiento%22&lang=es> (Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2019).

⁷⁶ «Un Cristo exangüe aún, no totalmente desprendido de la Cruz, y una Virgen, cuya cara de acentuados músculos ofrece un aire desgarrado, patético, de dolor silencioso. San Juan asiste enmudecido a la escena. Arrodillada, con los brazos implorantes, la Magdalena, impetuosa, desahoga su dolor, que parece próximo a estallar ruidosamente. Una policromía severa, sin preciosismos de estofado, contrastando armónicamente con grandes trozos de paños sin más color que un tenue tinte transparente sobre la veta de la madera. Un plegado de paños convencional, huyendo de la grandilocuencia académica y, ennobleciendo todo, la huella bien marcada del poeta... Con ello se ha dicho que la obra está sentida». MENDEZ CASAL, Antonio. (17 de abril de 1930). De arte español, el paso del Descendimiento de José Capuz. *Diario ABC* de Madrid. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1930/04/17/003.html> (Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2019).

⁷⁷ «En el correo de hoy llegarán las imágenes que componen el grupo del nuevo «paso» del Descendimiento, obra del Insigne escultor Capuz. Se expondrán al público en el zaguán del Ayuntamiento durante el sábado, domingo y lunes, siendo el martes trasladadas a la iglesia de Santo Domingo». (11 de abril de 1930). De procesiones. El Descendimiento. *Cartagena Nueva, diario defensor de los intereses generales de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/Cartagena%20Nueva/1930/193004/19300411/Cartagena%20Nueva%2019300411-001.pdf#search=%22jose%20capuz%20descendimiento%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2019).

procesión de Viernes Santo⁷⁸. Y en esa misma Semana Santa, concretamente el día 14 de abril de 1930, Gómez Quiles legalizó ante el notario Juan Gironés y Gisbert, y con la presencia de Juan Muñoz-Delgado como representante de la Cofradía, más la de José Cánovas Sánchez y Antonio Ramos Carratalá como testigos, la donación del grupo *el Descendimiento*, con la única condición de que la obra siempre permaneciera en poder de la institución marraja, prohibiendo su enajenación y, en caso de disolverse la Cofradía, pasara a ser propiedad de la ciudad de Cartagena siendo entregada a su alcalde⁷⁹.

En la ciudad portuaria, la obra fue excelentemente acogida por la crítica, si bien, se entreveía la posibilidad de que una parte del público no entendiera la estética, así como la esencia plástica y teológica inherente a ella⁸⁰. Al parecer, efectivamente, existió una parte del público que se sintió decepcionado por la composición del grupo sin comprender por qué Capuz no había elaborado una gran *máquina* barroca en consonancia con el sentido más narrativo propio de los imagineros del sureste peninsular⁸¹, tal y como han llegado a referir algunos testimonios de la época recogidos con posterioridad⁸². De todos modos, el Descendimiento fue, con el transcurso del tiempo y junto a la obra de José Capuz en su conjunto, plenamente valorado por la sociedad cartagenera, deviniendo en

⁷⁸ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *Las imágenes de...* 42.

⁷⁹ «...que en todo tiempo perpetuándose a través de las generaciones futuras el grupo escultórico El Descendimiento se conserve siempre en poder de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, que tendrá a perpetuidad el dominio pleno del mismo, para el culto de la cofradía y para que sirva de embellecimiento a su solemne procesión del Viernes Santo, con la prohibición absoluta de enajenarlo por ningún concepto, y si en cualquier tiempo o por cualquier motivo la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno hubiera de disolverse o desaparecer, es voluntad del donante que el grupo escultórico objeto de esta donación pase a ser propiedad de la ciudad de Cartagena entregándose a su alcalde para que se haga cargo del mismo, y lo conserve en forma adecuada al carácter religioso de la escultura y al mérito artístico que tiene y ha de aumentar con el transcurso del tiempo». ACNPJN, caja 79, carpeta 1: “Copia de escritura de donación otorgada por El Excelentísimo Señor Don Juan Antonio Gómez Quiles a favor de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno”, 14 de abril de 1930.

⁸⁰ «No nos sorprenda que esta obra pueda ser recibida por algún sector del público con reserva incomprensiva. La Olimpia de Manet, que hoy tiene un puesto de derecho en el Museo del Louvre, fue recibida en el Salón de 1875 a tiro limpio». FUENTES, J. (17 de abril de 1930). El paso de Capuz. *Cartagena Nueva, diario defensor de los intereses generales de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/Cartagena%20Nueva/1930/193004/19300417/Cartagena%20Nueva%2019300417-001.pdf#search=%22jose%20capuz%20descendimiento%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2019).

⁸¹ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías y FERRÁNDIZ ARAÚJO, Carlos: *La pasión cartagenera, Mariano Benlliure y José Capuz*. Cartagena, Asociación Procesionista del Año de la Ciudad de Cartagena, 1998, 73-74.

⁸² *EL DESCENDIMIENTO de Capuz en Cartagena*. Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Secretaría General, Servicio de Publicaciones y Estadística, 2005. En esta publicación se recogen unas declaraciones del prestigioso magistrado de Cartagena José Faura Araujo, presidente perpetuo de la Agrupación del Descendimiento, que manifestó, en una entrevista para la revista cofrade Capirore publicada en el mes de febrero de 1992, que a inicios de los años treinta acudió al taller de José Capuz acompañando a Juan Muñoz-Delgado y, en esa visita, el escultor le refirió que por su parte no había ningún problema en devolverle el grupo del Descendimiento dada la controversia que a su llegada produjo en la ciudad de Cartagena.

una progresiva admiración por el artista valenciano, alcanzando una gran valoración y acogida, pues la propia mentalidad de la urbe, más abierta a la modernidad, supo claudicar en su inicial reserva ante la esencialidad volumétrica en el plano escultórico y la sobriedad de las policromías de este artista.

III.7. Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Dolorosa: José Capuz ante otro ensayo de imágenes de vestir.

El Descendimiento supuso toda una revolución dentro del modo de hacer y expresar la escultura religiosa no sólo en el sureste peninsular, sino a nivel nacional, tal y como hemos desarrollado con anterioridad, conforme a la resonancia que tuvo la obra en los distintos medios de comunicación. Una nueva forma de concebir la estatuaria sacra había surgido de la gubia de Capuz, alejándose de todo precepto tradicionalista y barroquizante para expresar la espiritualidad y el misticismo de la escena bajo pautas sincréticas y de estética esencialista. Sin duda, tanto la obra cartagenera como la realizada por Mariano Benlliure Gil con el título de *Redención* para la ciudad de Zamora y que estudiaremos a su debido tiempo, supusieron todo un hito y derivaron enormes consecuencias en la plástica religiosa, fundamentalmente, después de la Guerra Civil.

Pero Capuz, tras su novedosa y revolucionaria creación para la Cofradía Marraja, recibió dos encargos más en el mismo año de 1930: una imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* y una *Virgen Dolorosa*, ambas de vestir. Como vimos con anterioridad, el artista valenciano, dado su entendimiento de la escultura, se sentía más cómodo con las efigies de talla completa, en las que podía desarrollar a golpe de gubia y en un mayor espacio matérico su rico juego de contrastes entre las carnaciones y las vestiduras, explayándose con sus esenciales y rotundos volúmenes que dotaban a las imágenes de un estilo personal. Sin embargo, en las tallas de vestir, todavía no se encontraba tan a gusto al disponer de una superficie reducida a la cabeza, manos y pies. Sin embargo, las exigencias de la cofradía en este sentido eran del todo lógicas dada la significación que poseían ambas representaciones dentro del escenario urbano.

La imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (il. 44) venía a sustituir a una anterior posiblemente realizada a finales del XVII o en los albores del XVIII, que más adelante fue pasto de las llamas en la revolución de 1936. En cuanto a su autoría, es complicado saber quién fue el artista que la realizó al haberse perdido cualquier vestigio

de documentación durante la referida fecha. De hecho, entre los historiadores no existe ningún consenso, pues unos abogan por que fuera la imagen fundacional de la Cofradía Marraja que recibía culto en la sede del convento dominico y gozaba de enorme devoción, participando en distintas rogativas a inicios del XVII⁸³, mientras otros investigadores aluden a la probable autoría de Nicolás de Bussy apoyándose en la relación que mantenía este escultor con Antonio María Montanaro Leonardi, rico comerciante genovés que fue Hermano Mayor de la Cofradía entre finales de esta centuria e inicios del XVIII, teniendo en cuenta que las graffías de esta primitiva imagen de *Jesús Nazareno* concuerdan, en algún caso, con las representadas por el autor estrasburgués⁸⁴.



Ilustración 44. *Nuestro Padre Jesús Nazareno*. José Capuz Mamano, 1931. Cofradía Marraja, Cartagena.

Con todo, al margen de la falta de un soporte documental que acreditara la autoría de esta imagen desaparecida, es complejo establecer un nombre concreto, pues la escultura fue modificada en el siglo XVIII para dulcificar sus rasgos, buscando con ello adecuarla al gusto imperante en dicha centuria basado en la forma amable y sensible, propia de las imágenes de Francisco Salzillo Alcaraz que ya proliferaban en la propia ciudad de Cartagena con las tallas pertenecientes a la Cofradía California y, también, con la entidad plástica y escultórica de la representación de *los Cuatro Santos*, obra primordial en la estética tardobarroca española⁸⁵. De todos modos, la escultura seguía el patrón de imagen devocional de raigambre tridentina, con peluca natural y de vestir, de manera que humanizaba la figura de Cristo a fin de que se diera una identificación plena con los fieles, siguiendo los preceptos más característicos del naturalismo del seiscientos.

Cuesta entender las causas por las que la Cofradía Marraja decidió sustituir esta imagen por una de nueva hechura, aunque, posiblemente, se hallaba en un estado de conservación delicado, a lo que hay que añadir el énfasis de la institución en su proceso de renovación escultórico iniciado con *la Piedad*. Así pues, José Capuz volvió a sorprender al presentar su nueva obra, pues, aun siguiendo un modelo tradicional en

⁸³ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *La Semana Santa de Cartagena a través de...* 43-44.

⁸⁴ ALCARAZ PERAGÓN, Agustín: "Las antiguas imágenes de Jesús Nazareno y la Virgen de la Soledad: dos obras de Nicolás de Bussy para la Cofradía Marraja". *Revista Ecos del Nazareno*, 35 (2014), 4-11.

⁸⁵ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: "Los Cuatro Santos de Cartagena" en Fundación Cajamurcia (ed.): *Huellas (Catedral de Murcia, Exposición)*, Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2002, 405-408.

cuanto a la expresión y composición, introdujo un elemento muy novedoso al esculpir la corona de espinas directamente sobre la cabeza y en forma de casquete, cubriendo la totalidad de la testa, circunstancia que probablemente se diera históricamente en el proceso de la tortura de Cristo⁸⁶. Además, talló el pelo, eliminando el recurso de la peluca natural, lo que evidenció su gusto por los modelos menos manidos, intentando salir de la tónica general iconográficamente hablando⁸⁷.

Hay que insistir en la importancia de la imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* a nivel social y devocional, de hecho, la efigie, al margen de su trascendencia como símbolo en procesiones penitenciales y rogativas, preside uno de los enclaves barrocos más importantes de la ciudad de Cartagena: la Capilla que la Cofradía Marraja posee en la Iglesia de Santo Domingo (il. 45). Un

espacio arquitectónico que tiene su génesis en la adquisición de un área reducida en la iglesia del Convento de San Isidoro de la Orden de Santo Domingo el día 15 de agosto de 1642, tras abandonar la pequeña capilla que poseía la Hermandad en la Catedral Antigua de Cartagena al encontrarse ésta en un estado de gran precariedad. Pero la Cofradía va



Ilustración 45. Retablo de la Capilla perteneciente a la Cofradía Marraja. Iglesia de Santo Domingo, Cartagena (Murcia).

adquiriendo un gran peso específico con el devenir de los años y, por este motivo, el 7 de enero de 1695 se adquirió por nueve mil reales y ante el escribano Juan de Torres, una casa propiedad de Julia Pereti que se hallaba colindante con el convento, a fin de ampliar el tamaño de la capilla y adaptarlo a las nuevas necesidades asistenciales y de culto⁸⁸.

Según se ha señalado, tal vez los arquitectos que proyectaron la construcción del nuevo espacio, más amplio y airoso, podrían ser Toribio Martínez de la Vega, Bartolomé

⁸⁶ HERMOSILLA MOLINA, Antonio: *La Pasión de Cristo vista por un médico*. Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2000, 61-74.

⁸⁷ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: “Los nazarenos del Levante español”, *Actas del III Congreso Nacional Advocación de Jesús Nazareno celebrado en Cartagena*, 2007, COMAS GABARRÓN, María, HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías (Coords.), Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), 219-233.

⁸⁸ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *La Capilla de la Cofradía de N.P. Jesús Nazareno de Cartagena*. Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), Biblioteca Pasionaria, 2000, 16.

de la Cruz y el fraile Antonio de San José, nombres de gozaron de un enorme prestigio durante el mandato eclesiástico del Obispo de la Diócesis de Cartagena Luis de Belluga y Moncada⁸⁹. El recinto, de planta cuadrada, está culminado con una airosa cúpula muy habitual en la rica arquitectura del antiguo Reino de Murcia en el siglo XVIII. A su vez, el otro elemento preponderante es el retablo mayor, poseedor de exedra central rematada en cascarón, donde se ubica la imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* entre dos hornacinas. En los paramentos de prolongación hay otras dos hornacinas, que junto a las anteriores y al camarín de la escultura de Cristo con la cruz a cuestas, conforman la representación perenne de los personajes sagrados que recorrieron junto a Jesús el camino del Calvario: La Virgen, su madre, la Verónica que acudió en su auxilio, el propio Redentor, María Magdalena y el Apóstol San Juan. Todos ellos son los protagonistas de la procesión más famosa de la ciudad, la del Encuentro en la madrugada de Viernes Santo.

El retablo es por tanto el testimonio silencioso de dicho cortejo a lo largo del año, manifestado en una gran máquina arquitectónica en la que las imágenes escultóricas comparten protagonismo con pinturas de buen nivel artístico y de autoría anónima, resaltando el espacio central con su hornacina de puertas giratorias, muy similar al de la majestuosa Iglesia de San Miguel de Murcia y organizado todo ello con formas cóncavas y convexas, en la línea de lo proyectado por el tallista Nicolás de Rueda en este último templo⁹⁰. Además, hay que incidir en la trascendencia de la referida procesión del Encuentro, dada su significación teológica al tener lugar en el amanecer de Viernes Santo, coincidente con el equinoccio de primavera cuando se produce el fin del invierno, del adormecimiento de la vida que da paso al estallido de la naturaleza, representada en el ornato en flor de los grandes troncos que portan las esculturas. Representa el triunfo de la vida sobre la muerte, el Encuentro entre la Virgen y Cristo que viene a manifestar el ritual ancestral de la fecundidad⁹¹.

De todo ello, se deriva el alcance de la escultura devocional de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, fiel estereotipo de imagen entorno en la cual pivota la fe popular de un

⁸⁹ COMAS GABARRÓN, María: “La advocación de Jesús Nazareno en la Semana Santa de Cartagena: arte y devoción popular”, *Actas del III Congreso Nacional Advocación de Jesús Nazareno celebrado en Cartagena*, 2007, COMAS GABARRÓN, María, HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías (Coords.), Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), 263-274.

⁹⁰ DE LA PEÑA VELASCO, Concepción: *El retablo barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1992, 287.

⁹¹ GARCÍA SOLER, J.: “Sobre la muerte y la explosión de la vida. El Encuentro”. *Revista Ecos del Nazareno*, 22 (2001), 11-13.

desde su creación en 1756 para la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la ciudad de Murcia, desconociendo su autoría. Una antigua talla que, según las investigaciones realizadas, era objeto de gran veneración por parte de los fieles e incluso dispuso de cofradía propia, la denominada de Nuestra Señora de los Dolores, de gran prestigio en Cartagena⁹⁴.

La Dolorosa de Capuz desapareció en los tristes acontecimientos desatados el 25 de julio de 1936 con la quema de conventos e iglesias, al igual que aconteció con las dos tallas de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, y con ellos, gran parte del patrimonio escultórico religioso de la ciudad, cuestión que desarrollaremos en su apartado correspondiente. Pero antes, para entender estos deleznable hechos, debemos pararnos a desarrollar en nuestra investigación las causas que los produjeron, las circunstancias por las que acaecieron, si bien, tras la oscuridad de los años bélicos, se produjo en toda la Región de Murcia un esplendor y un renacimiento de la escultura religiosa en madera policromada como no se había dado desde la época dieciochesca, con autores que recogieron la senda del propio Capuz, con la continuidad de la obra de él mismo y las aportaciones de Mariano Benlliure y su taller, conformando un corpus creativo de los más ricos en nuestra producción artística del siglo XX.

[20Eco%20de%20Cartagena%2019300423-001.pdf#search=%22jose%20capuz%22&view=FitH](#) (Fecha de consulta: 16 de diciembre de 2019).

⁹⁴ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *La Semana Santa de Cartagena a través de...* 59.

CAPÍTULO IV

II REPÚBLICA: ICONOCLASIA Y ANTICLERICALISMO.

CAPÍTULO IV

II REPÚBLICA: ICONOCLASIA Y ANTICLERICALISMO.

La etapa que siguió a la eclosión de las manifestaciones religiosas y las creaciones artísticas relacionadas con ellas dado el apoyo de la Dictadura de Primo de Rivera, dejó paso a una fase en la cual el entusiasmo fue decreciendo al compás del languidecimiento del Régimen. Las diferencias sociales y políticas se hicieron más palpables con la crisis económica de 1929 y los *felices años veinte* pasaron a ser cosa del pasado, de una época idealizada quizá sustentada por pies de barro y sobre bases artificiosas que cayeron de forma calamitosa cuando fueron atropelladas por la realidad. No es objeto de esta investigación el hecho de redundar y analizar las causas y efectos a nivel político dados con el advenimiento de la II República, el golpe militar perpetrado contra la misma y la consecuente Guerra Civil, pero sí es preciso incidir en la cuestión religiosa como elemento determinante a la hora de configurar la realidad sobre la que versamos en este estudio y las consecuencias que todo ello tuvo en la misma.

IV.1. II República y anticlericalismo, una realidad incómoda.

El 14 de abril de 1931 se proclamaba en Madrid la II República y el rey Alfonso XIII tomaba el camino del exilio. Él se desterraba, pero en España quedaban una serie de instituciones fuertemente arraigadas a la Restauración y a la dictadura posterior, y una de ellas era claramente la Iglesia Católica, que había experimentado un crecimiento extraordinario y una prosperidad nunca vista en la contemporaneidad española gracias a la recuperación para la causa de la burguesía y de la clase media, pero había perdido totalmente a las inmensas masas rurales del sur y a las masas proletarias del país, que se sentían abandonadas y veían a la Iglesia como una institución al servicio de los ricos y poderosos, obviando la palabra de Cristo y la verdadera esencia del Cristianismo¹.

Con el advenimiento de la II República y el transcurso de los meses, la raigambre atávica del país fue surgiendo a flote produciéndose el enfrentamiento de dos posturas divergentes y absolutamente irreconciliables: el anticlericalismo y el nacionalcatolicismo. El primero, común al liberalismo hispano, se hallaba inserto entre los fundamentos del

¹ LA PARRA LÓPEZ, Emilio y SUÁREZ CORTINA, Manuel (eds.): *El anticlericalismo español contemporáneo*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva S.L., 1998, 212.

republicanismo desde un principio², habiendo resurgido durante los primeros años del siglo XX como consecuencia del desastre español en 1898 y, por ende, la consiguiente búsqueda de culpables. El segundo, mucho más asentado en el tiempo dentro de nuestras fronteras, tiene sus raíces en la reacción católica ante la Ilustración, la Revolución Francesa y en la Guerra de la Independencia contra las tropas napoleónicas en 1808³. La colisión entre ambas posturas supuso el enfrentamiento entre dos formas de entender la vida y el mundo que derivaron hacia una pugna social cuyo culmen fue el golpe de estado del 18 de julio de 1936 y la resultante Guerra Civil, que dejó un país fracturado en principio y bajo una dictadura después.

Y es que la II República se enfrentaba a cuatro grandes problemas: la reforma militar, la cuestión religiosa, el problema del campo y el asunto regional o de identidades regionales, si bien, el tema religioso fue el que más contribuyó a exacerbar los ánimos y, por lo tanto, a desencadenar la violencia y el belicismo⁴. Y es que, tras unos años en aparente calma con anterioridad a la dictadura de Primo de Rivera, el anticlericalismo resurgió con enorme fuerza al identificar a la Iglesia Católica como uno de los ejes vertebradores del régimen totalitario del famoso general, pasando a demonizar al clero como uno de los factores determinantes del atraso general del país y de todos sus males sociales y políticos, siendo preciso vencer a este enemigo bien a través de su reforma, de su sujeción o incluso de su destrucción física⁵.

Mientras, el Nacionalcatolicismo, que siempre había concebido la historia del hombre como una lucha entre el bien y el mal, identifica a este último con el marxismo y las corrientes socialista y comunista, enarbolando la bandera del absolutismo de raigambre católica frente a la dictadura del proletariado. Bajo este prisma maniqueo, se interpreta al pueblo español como pueblo elegido en lucha contra el ateísmo y en defensa del catolicismo, mientras España es el baluarte dentro del continente frente a esa revolución que se extiende por Europa y a la que hay que frenar. Por ello, es la

² ÁLVAREZ JUNCO, José: “Los amantes de la libertad: la cultura republicana española a principios de siglo”, TOWNSON, Nigel (ed.): *El republicanismo en España (1830-1997)*, Madrid, Alianza, 1994, 265-292.

³ AUGUSTO BOTTI, Alfonso: *El Nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*. Madrid, Alianza, 1992, 31.

⁴ JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis: *La constitución de la democracia española y el problema regional*. Buenos Aires, Losada, 1946, 57-67.

⁵ LA PARRA LÓPEZ, Emilio y SUÁREZ CORTINA, Manuel (eds.): *Op. Cit.* 213.

salvaguada a ultranza del estado confesional como verdadero fortín frente a las *agitadoras ideas* que propugnan una situación de libertad religiosa y de conciencia.

A pesar del manifiesto anticlericalismo de los socialistas, anarquistas, comunistas y masones, grupo que a la luz de la investigación actual es imposible negar su importancia tanto en los compases iniciales de la República como en su consolidación⁶, así como del inmovilismo y la cerrazón de la Iglesia, el nuevo régimen comenzó sin demasiadas disonancias, pues en principio prevalecieron las tesis moderadas, tal y como viene a demostrar el nombramiento de Alcalá Zamora para presidir el gobierno y de Miguel Maura como ministro de la Gobernación. A su vez, la propia Iglesia Católica adoptó una posición basada en el respeto y la tolerancia por la República, cuestión que sorprendió positivamente dado que una mayoría del obispado adoptaba posiciones radicales y no estaba preparada para hacer frente pastoralmente al derrumbe monárquico⁷. Realmente, las relaciones entre el gobierno y el Cardenal Tedeschini, nuncio apostólico y representante de la Santa Sede en España, eran muy cordiales y hasta en los momentos de mayor tensión siempre se mantuvo un trato conciliador, de hecho, los gobernantes españoles preferían mantener contactos con él a hacerlo con muchos eclesiásticos nacionales⁸.

Así, el nuncio remitió un telegrama el día 24 de abril a todos los obispos españoles transmitiéndoles el deseo del Vaticano de que recomendasen a sus sacerdotes, religiosos y fieles que respetasen los poderes y atribuciones del gobierno a fin de mantener el orden y el bien común⁹. Incluso, con anterioridad a esa fecha, algunos medios de comunicación católicos habían mostrado leves gestos de obediencia y respeto, aunque no toda la jerarquía católica demostró tal acatamiento y consideración por el nuevo régimen, tal y como fue el caso del influyente arzobispo de Toledo y primado de



Ilustración 47. El Cardenal Pedro Segura, rama dura de la Iglesia.

⁶ GÓMEZ MOLLEDA, María Dolores: *La Masonería en la crisis española del siglo XX*, Madrid, Editorial Universitas, 1998, 261.

⁷ CÁRCEL ORTÍ, Vicente: *Pío XI entre la República y Franco*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2008, 9.

⁸ PRIETO TUERO, Indalecio: *De mi vida. Recuerdos, estampas, siluetas, sombras*. México, Editorial Oasis, 1975, 193.

⁹ LA PARRA LÓPEZ, Emilio y SUÁREZ CORTINA, Manuel (eds.): *Op. Cit.* 215.

España Pedro Segura (il. 47), quien, al parecer, en su primer sermón tras el 14 de abril de 1931 calificó las circunstancias del momento como *un castigo divino*. La prensa republicana se abalanzó sobre él, pero si en un principio el eclesiástico guardó silencio, a principios de mayo dirigió una pastoral a todos los obispos y fieles en virtud de su cargo, comunicación en la que abordaba la situación del país como una catástrofe y consideraba a la II República como una auténtica desgracia¹⁰.

Dicha valoración, más el agradecimiento y elogios dirigidos a la monarquía, provocaron la ira de los republicanos y del gobierno que, a su vez, había ido promulgando medidas secularizadoras que comprendían la supresión de la obligación de asistencia a actos religiosos en cárceles y cuarteles, la disolución de las órdenes militares, prohibición de la participación oficial en actos de tipo religioso o el fin de los privilegios tributarios de la Iglesia. Si bien, la medida que más afectó negativamente a las relaciones Iglesia-Estado en estos meses iniciales de la II República fue el decreto de 6 de mayo de 1931, en el que se declaraba voluntaria la enseñanza religiosa, así como su complemento del día 13 en forma de circular de la Dirección General de Primera Enseñanza, en la cual se instaba a retirar los crucifijos de las aulas donde hubiese alumnos que no recibiesen enseñanza religiosa, lo que supuso toda una ofensa para la Iglesia.

Sin embargo, todo esto no fue motivo suficiente para que la jerarquía católica, salvo el Cardenal Segura, procediera a arremeter de forma abierta contra el gobierno, de hecho, los obispos metropolitanos no llegaron a suscribir la carta del Primado de Toledo, y en su lugar redactaron un escrito más conciliador en el que llamaban a los fieles a respetar y obedecer las directrices y decisiones adoptadas por la autoridad gubernativa. En todo caso, instaban su unión para, dentro de los cauces democráticos, elegir candidatos que defendiesen *los derechos de la Iglesia y el orden social*, manifestando su sincero deseo de no originar problemas al gobierno provisional republicano, así como dirigir una misiva en buena lid al presidente del Gobierno¹¹. Sin embargo, en breve iban a acontecer una serie de hechos que marcarían un antes y un después en la relación Iglesia-Estado y, a su vez, resultarían de una trascendencia fundamental a la hora de entender el desarrollo de distintas cuestiones que inciden sobremanera en el objeto de esta investigación.

¹⁰ Ídem. 217.

¹¹ IRIBARREN, Jesús: *Documentos colectivos del episcopado español, 1870-1974*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1974, 130-133.

IV.2. El 11 de mayo de 1931 y sus consecuencias.

Hasta el día 10 de mayo las relaciones entre la Iglesia Católica y el gobierno provisional se habían desarrollado con distintos “tiras y aflojas”, pero sin demasiados contratiempos. Pero en esa fecha se iniciaron una serie de graves incidentes que, de algún modo, iban a simbolizar y manifestar el tono del conflicto político-religioso, acontecimientos que marcarían, sin ningún género de duda, el desarrollo posterior de la historia. Y es que, en esa fecha, se produjo la inauguración en el centro de Madrid del *Círculo Monárquico Independiente*, a cuyo acto acudieron importantes sacerdotes y defensores del régimen caído en desgracia. Al terminar la celebración, un grupo de personas procedieron a difundir la Marcha Real con un gramófono desde una de las ventanas del inmueble, lo que produjo graves enfrentamientos físicos entre monárquicos y viandantes republicanos. Esto, más el falso rumor de que habían asesinado a un defensor republicano, fue la chispa que prendió la mecha de una situación candente que en ese momento encontró la excusa para que todo implosionara.

Así, el grupo republicano se dirigió a la sede del diario conservador *ABC*, cuyo director, Juan Ignacio Luca de Tena, había asistido al acto en el *Círculo Monárquico* en calidad de fundador junto con el Conde de Romanones, a fin de causar el mayor daño posible al inmueble de un medio de comunicación al que se consideraba reaccionario y defensor de un régimen corrupto como la monarquía. La Guardia Civil procedió a proteger el edificio, pero sus disparos de carácter disuasorio hirieron a un niño que estaba izado en un árbol. El consiguiente enfrentamiento fue durísimo y provocó la muerte de dos manifestantes. Ello generó la visceral reacción de la Junta del Ateneo de Madrid, cuya presidencia ostentaba Manuel Azaña, a su vez, ministro de la Guerra del gobierno provisional, que redactó un manifiesto en el que se reclamaba el desarme de la Guardia Civil, la depuración de responsabilidades, la represión de los movimientos reaccionarios y, aunque no guardaba relación con los hechos, se solicitaba la expulsión de las órdenes religiosas y se cargaba contra los obispos y su inmovilismo¹².

El gobierno provisional optó por cerrar el periódico *ABC* y destituir al teniente que dirigía la Guardia Civil, sin embargo, los acontecimientos continuaron precipitándose y al día siguiente, 11 de mayo, un grupo de jóvenes incendiaron la residencia de los

¹² ALBERTÍ ORIOL, Jordi: *La Iglesia en llamas*. Barcelona, Ediciones Destino, 2008, 94.

jesuitas en la calle de la Flor. Miguel Maura, en una reunión gubernamental que se estaba celebrando en ese momento, tuvo conocimiento de los hechos y amenazó con dimitir si la mayoría de los miembros del gobierno persistían en su postura de no apoyar la represión contundente de aquellos actos. A instancias del nuncio y del propio presidente, renunció finalmente a su intención inicial, reincorporándose a su ministerio, si bien, la quema de iglesias y conventos se había propagado por toda la ciudad afectando sobremanera al rico patrimonio artístico de la urbe¹³. Y lo mismo aconteció especialmente por el sur y el levante peninsular, propagándose los actos de violencia anticlerical durante dos días más, procediéndose a la eliminación de imágenes religiosas de algunos de los mejores artistas de la historia de España¹⁴ (il. 48).



Ilustración 48. Quema de la Iglesia Parroquial de Santa Teresa y San José en la Plaza de España, Madrid. Mayo de 1931.

De este modo, en ciudades como Sevilla, Cádiz, Murcia y especialmente Málaga y Madrid se perdieron verdaderos iconos de la escultura sacra, tallas que iban más allá de ser meras obras de arte, pues poseían un componente devocional que las arraigaba a lo más sentido y profundo del pueblo. Especial inquina se dio en la capital de la Costa del Sol, Málaga, donde los ataques anticlericales en las jornadas del 11 y 12 de mayo de 1931 arremetieron contra un total de treinta y nueve edificios religiosos, quedando la mayoría de ellos destruidos por los incendios provocados por turbas de centenares de personas que no tuvieron presente el valor de los inmuebles y objetos muebles que estaban calcinando. Y el sector más perjudicado fue el de las cofradías penitenciales de Semana Santa que se vieron despojadas en cuarenta y ocho horas de la inmensa mayoría de su patrimonio escultórico, ornamental y documental¹⁵.

¹³ *Ídem*. 94.

¹⁴ El viernes día 5 de junio de 1931, el diario ABC abrió su rotativa y procedió a informar de los acontecimientos acaecidos durante el periodo en el que estuvo clausurado, desde el día 11 de mayo hasta el 3 de junio de 1931. En dicha información reseñaba la destrucción de monumentales edificios religiosos y la consiguiente eliminación de obras de arte de verdadera enjundia en las ciudades de Madrid, Alicante, Córdoba, Sevilla, Málaga, Cádiz y Murcia. (5 de junio de 1931). Breve resumen de información desde el día 11 de mayo hasta el 3 de junio de 1931. *Diario ABC*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1931/06/05/033.html> (Fecha de consulta: 23 de diciembre de 2019).

¹⁵ JIMÉNEZ GUERRERO, José: *Destrucción y reconstrucción de la Semana Santa de Málaga (1931-1939)*. Málaga, Editorial Arguval, 2018, 27-28.

En la propia Málaga desaparecieron esculturas de raigambre tan devocional y valor artístico como *el Crucificado de la Buena Muerte y Ánimas*, obra de Pedro de Mena y Medrano (1628-1688) ubicado en el templo dominico de Santo Domingo, o el *Jesús Nazareno de la Misericordia*, del taller de José de Mora (1642-1724), si bien, puede decirse que casi todo el rico y antiguo patrimonio escultórico malagueño fue reducido a cenizas, al igual que aconteció en distintas zonas de Madrid y Sevilla, fundamentalmente. De hecho, en la capital andaluza, se produjo, con la masiva quema de conventos y lugares de culto, el caldo de cultivo preciso para que, en la madrugada del 8 de abril de 1932, ardiera totalmente la histórica parroquia de San Julián, anclada en el denominado *Moscú sevillano* por la ideología comunista que dominaba entre los habitantes del barrio, quemándose una de las imágenes más populares de la ciudad, *la Virgen de la Hiniesta*. Ese acontecimiento marcaría un antes y un después, un punto de no retorno en el enfrentamiento civil que a todos los niveles se dio en la urbe a partir de ese momento¹⁶.

Todo ello respondió a una corriente iconoclasta inserta en los postulados más rígidos del anticlericalismo, que basaba su proceder destructivo en la aniquilación de las imágenes e iconos sagrados por lo que encarnaban, de modo que era el ataque al símbolo lo que primaba en el proceder de los grupos que asaltaban los templos. Existía, por tanto, en una parte del subconsciente colectivo una inquietud por la naturaleza y significación de las imágenes sacras, por su ontología, lo que implicaba el deseo de eliminar todo aquello que representaba el orden social antiguo y represivo por uno que surgiera de las cenizas de las tallas y supusiera algo mejor, pues aniquilar las imágenes de un orden repudiado u odiado, como era el que propugnaba la Iglesia, implicaba hacer tabla rasa e inaugurar la promesa de la utopía marxista.

Evidentemente, todo movimiento iconoclasta sabe que la destrucción de una imagen supone una gran publicidad para su acto, ya que, en este caso, las obras de arte religiosas poseen un valor económico, cultural y simbólico que conlleva una trascendencia social de primer orden y las hacen objeto de adoración y fetichismo, como viene a demostrar el hecho de que se expongan en iglesias para recibir culto o se saquen a la calle en procesión. Y dicho movimiento, en base a estos preceptos, activa y legítima impulsos que en otras circunstancias no serían contemplados por su irracionalidad, pero que en tiempos en los que se da una especie de neurosis colectiva, suponen un

¹⁶ PASTOR TORRES, Álvaro; ROBLES RODRÍGUEZ, Francisco y ROLDÁN SALGUEIRO, Manuel Jesús: *Historia General de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, El Paseo Editorial, 2019, 245.

comportamiento ya no sólo normal, sino necesario para los objetivos contemplados que no son otros que la aniquilación de lo que la imagen representa¹⁷.

A partir de ese momento, en cuanto al ámbito de las responsabilidades surgen los primeros reproches entre ambas facciones cuando determinados medios de comunicación republicanos, pues la prensa de derecha y la católica estaban suspendidas, achacaron la acción incendiaria a grupos de monárquicos e incluso a los mismos sacerdotes y frailes con el afán de desestabilizar la República y, a su vez, presentaban los hechos como una acción popular contra la osadía de los propios defensores de la monarquía, manejándose dentro de una clara y ambigua postura contradictoria¹⁸. Pero a pesar de estas informaciones, Miguel Maura dejó por escrito en sus memorias que en la noche del 10 de mayo recibió la visita de un miembro del ejército que le aseguró que, en la sede del Ateneo, los líderes que encabezaban la manifestación estaban distribuyendo gasolina, trapos y una lista de los objetivos que había que incendiar¹⁹.

Además, según algunas investigaciones, al parecer fue Pablo Rada, mecánico del aviador Ramón Franco en el *Plus Ultra*, quien podría haber dirigido las operaciones contra los conventos e iglesias, siendo el propio hermano del futuro dictador el que habría suministrado los materiales incendiarios procedentes del aeródromo de Cuatro Vientos. Los dos formaban parte de la izquierda republicana más radical y mantenían relaciones muy estrechas con los círculos más exaltados del anarquismo²⁰. Esta cuestión clarificaría los motivos que impulsaron la quema de iglesias y conventos, que no sería otra que la impaciencia de los sectores más extremos de la izquierda española ante los lentos avances de la revolución tan ansiada. Y para ello, consideraban que la forma más precisa de

¹⁷ FREEDBERG, David: *Op. Cit.* 457.

¹⁸ «Al que ardió en Cuatro Caminos le prendieron fuego los últimos frailes que lo abandonaron, según denuncia que se ha presentado a las autoridades. Se tienen noticias de que algunas sastrerías han recibido encargos extraordinarios de ropa seglar para frailes en el mes pasado y en este mes. Ni afirmamos ni negamos. Nos limitamos a trasladar al público las sugerencias que recibimos del público mismo, por si a la Dirección de Seguridad le interesa atar cabos sueltos y esclarecer lo ocurrido respecto a quema de conventos (...) Se explica que la quema de algunos conventos, no de todos, formara parte del complot monárquico, para cargar en la cuenta de la República estos desmanes. Y se explica que los interesados se prestaran a ello, si les prometieron edificarles otros de planta cuando se restaurara la Monarquía...». (12 de mayo de 1931). Suspiciacia alerta. La quema de conventos. *El Liberal*. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0031074538&search=&lang=es> (Fecha de consulta: 24 de diciembre de 2019).

¹⁹ MAURA GAMAZO, Miguel: *Así cayó Alfonso XIII. De una dictadura a otra*. Barcelona, Ediciones Ariel, 1966, 246-247 y 250.

²⁰ PRESTON, Paul: *Franco, Caudillo de España*. Barcelona, Mondadori, 1994, 108.

comenzar dicha labor era acabar de raíz con el clericalismo culpable, a fin de que todo lo demás pudiera emprender la vía del progreso.

La quema de inmuebles sacros representaba por tanto hacer efectiva la destrucción del poder eclesiástico, avanzando mediante la purificación del fuego en la regeneración del país²¹, pues el gobierno republicano, para las posiciones radicales un ente timorato y cobarde, había dejado a un lado los preceptos republicanos para convertirse en otro más de los gobiernos liberales de la anterior monarquía. Pero al margen de las consideraciones de autoría, las consecuencias para el gobierno de la República fueron muy negativas, pues significaron una gran pérdida de credibilidad tanto dentro como fuera de España, así como la ruptura de la moderación que hasta ese momento se había producido. De hecho, en los días siguientes, los miembros del gobierno más anticlericales optaron por llevar a efecto medidas tales como la expulsión de los jesuitas, cuestión que no se llevaría a cabo hasta un tiempo después. Pero de lo que no cabe duda es de la erosión progresiva que se fue produciendo entre la Iglesia Católica y el gobierno republicano, de manera que las posturas y los posibles acuerdos políticos se fueron alejando de forma abrumadora, lo que fue dando lugar al surgimiento de incidentes a lo largo de todo el periodo republicano hasta el inicio de la Guerra Civil.

Y es que, mientras un sector de las fuerzas republicanas, encabezado por Alcalá-Zamora y Maura, promulgaban un ideario liberal en cuanto al establecimiento de la libertad religiosa y la aconfesionalidad del Estado, Azaña y los socialistas optaban por divulgar un laicismo que proponía la separación de la Iglesia y el propio Estado de forma hostil y discrepante, utilizando los mecanismos de control de éste último para neutralizar la influencia social de la primera a la que culpaba, insistimos, de buena parte de los males del país. Esta postura no conllevaba un mero programa de reforma, necesario a todas luces, sino una revolución antirreligiosa que resultaba incompatible con los principios y modos de hacer del liberalismo²². Con el tiempo se pasó de la destrucción del patrimonio religioso a una persecución religiosa, al aniquilar a las personas como objetivo primordial, dentro de un proceso que más que anticlerical puede denominarse *descristianizador*²³.

²¹ LA PARRA LÓPEZ, Emilio y SUÁREZ CORTINA, Manuel (eds.): *Op. Cit.* 220.

²² ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel: *Anticlericalismo y libertad de conciencia. Política y religión en la Segunda República española (1931-1936)*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002, 45.

²³ FERNÁNDEZ FIGUEREIDO, José Ramón: *Op. Cit.* 9.

Hay que entender dentro de este proceso anticlerical y de destrucción patrimonial en el ámbito religioso, que las grandes masas obreras y proletarias habían dejado de identificarse hacía mucho tiempo con los preceptos de la Iglesia Católica, a la que acusaban de traidora de los pobres y desheredados en beneficio de las clases elevadas, que se consideraban así mismas profundamente católicas, aunque para nada demostraban en sus obras esa fe en Cristo y su doctrina. Eran unas creencias entendidas por la clase pudiente como una mera herencia familiar, una tradición que no aportaba nada a la realidad social del país en la etapa moderna ni a su desarrollo. De ahí el profundo choque que derivó en unas consecuencias tremendamente negativas para España, pues la fractura se hizo cada vez más profunda, acrecentada con la Constitución Republicana aprobada el 9 de diciembre de 1931, cuyos debates parlamentarios resultaron de una mordacidad e ímpetu verbal de enorme oposición y pugna entre partidarios de uno y otro signo político. Pero lo que definitivamente supuso la ruptura total fue la Ley de Confesiones y Congregaciones Religiosas aprobada el 17 de mayo de 1933 y que fue recibida por la Iglesia como una auténtica afrenta al considerar que atacaba los principios esenciales de su misión en el mundo, resultando particularmente lesivos los artículos 11, 27 y 30²⁴.

A partir de este momento, fue imposible el entendimiento y el acuerdo entre la Iglesia y el gobierno, desarrollándose un periodo complicado a nivel político que ni mucho menos contuvo el triunfo de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) en noviembre de 1933, produciéndose la radicalización de ambos bandos encabezados por José María Gil Robles y Francisco Largo Caballero, dos extremistas que generaron un clima irrespirable en la sociedad española, dándose la definitiva fractura tras la revolución de Asturias y la posterior represión en el año 1934, teniendo presente que la propia Iglesia ya había caído del todo en brazos de la tendencia más derechista y ultramontana al considerarse perseguida por la izquierda. Era inevitable el enfrentamiento civil y la eclosión belicista, cuestión que trataremos en su epígrafe correspondiente.

De todos modos, no es objetivo prioritario de esta investigación estudiar y profundizar en demasía en las consecuencias y hechos de estas circunstancias que hemos

²⁴ En ellos se proclamaba la nacionalización de bienes eclesiásticos, tanto muebles como inmuebles (art. 11), delimitación de las propiedades de las órdenes y congregaciones religiosas, que sólo podrían poseer *más bienes que los que previa justificación se destinen a su vivienda o al cumplimiento directivo de sus fines privativos* (art. 27), y, especialmente, la prohibición de *no poder dedicarse al ejercicio de la enseñanza salvo las comprendidas que organizaran para la formación de sus miembros, de modo que la inspección del Estado cuidará de que las Órdenes y Congregaciones religiosas no puedan crear o sostener colegios de enseñanza privada ni directamente ni valiéndose de personas seglares interpuestas* (art. 30).

resumido *grosso modo*, si bien, consideramos preciso hacer estas anotaciones a la hora de entender el proceso social y político que se produjo en la España de los años treinta y que incidió tanto en la destrucción del patrimonio religioso, la desaparición de emblemáticas imágenes sacras y, por consiguiente, el proceso de reconstrucción posterior que se llevó a efecto bajo pautas de actuación insertas en postulados artísticos más adecuados a los tiempos y alejados del neobarroquismo declamatorio y amanerado. Pero, por todo ello, creemos necesario incidir a su vez en los acontecimientos que van desarrollándose a nivel local durante el periodo de la II República en nuestra zona geográfica de estudio, la Región de Murcia, fundamental para enmarcar históricamente la destrucción icónica y la reconstrucción posterior.

IV.3. La Región de Murcia en la II República, focos tensionales y subyacentes.

La proclamación de la II República en Murcia se llevó a cabo de forma sosegada como fue en casi toda España, desarrollándose las primeras semanas con tranquilidad salvo algunas protestas de tipo aislado de sectores monárquicos por la que consideraban manipulación de las elecciones parciales, además de algunos ataques del sindicato anarquista CNT a las autoridades que habían sido constituidas, algo sin demasiado alcance pero que, sin embargo, resultó premonitorio de los enfrentamientos de los meses siguientes²⁵. Y en lo que respecta a las reacciones en el ámbito eclesiástico, no hay constancia de ningún tipo de pronunciamiento de carácter oficial por parte del Obispado de la Diócesis de Cartagena ante el advenimiento republicano, teniendo en cuenta que durante gran parte del quinquenio desarrollado entre 1931-1936 la sede episcopal permanece vacante, además de la postura de contención adoptada por la Iglesia siguiendo los postulados manifestados desde la cúspide vaticana.

Sin embargo, antes de la quema de conventos e iglesias acaecida en Murcia el 12 de mayo de 1931, el día 17 de abril, un grupo de incontrolados había derribado la monumental estatua de San Francisco que presidía la explanada dedicada a este santo, mutilándole la cabeza y un brazo, todo ello como preludio de los graves disturbios de carácter político e iconoclasta que acontecerían al mes siguiente²⁶. Y es que tras los

²⁵ AYALA PÉREZ, José Antonio: “República y Guerra Civil en la Región Murciana”, en *Historia de la Región Murciana, Tomo IX*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, 29.

²⁶ «Era de madrugada cuando pasamos por aquel lugar y escaso público con una pareja de guardias republicanos rodeaban la estatua y, la verdad, nos produjo la escena la impresión que nos produce un

sucesos acaecidos en Madrid el 11 de mayo de 1931, Murcia fue otro de los focos del país por los que se extendió la corriente violenta y destructiva generada por aquellos hechos, y el referido día 12 de mayo, fueron pasto del fuego incendiario los conventos de Franciscanos, Isabelas, la Purísima y el de Verónicas, sufriendo algunos desperfectos el de las Teresas, siendo desalojados en su totalidad para que no se produjeran daños personales. Además, los grupos de exaltados prendieron fuego al convento de Santa Catalina del Monte en las afueras de la ciudad de Murcia, atacando el kiosco del diario *La Verdad*, sito en la Plaza de la Cruz junto a la Catedral, saqueándolo e incendiándolo²⁷.

Especialmente traumático fue el incendio y destroz provocado en el convento de PP. Franciscanos, lugar en el que la masa violenta echó fuera a los religiosos y procedieron al saqueo, despojando todos los altares, lanzando las valiosas obras de arte a la calle y arrojando a través de los balcones y ventanas todos los muebles y enseres, así como los objetos ornamentales y de culto, conformando con todas las valiosas piezas artísticas una inmensa hoguera²⁸. Y de entre todas las pérdidas destacó la de la monumental escultura de *la Purísima Concepción* (il. 49), encargo realizado a Francisco Salzillo Alcaraz en el año 1766 por parte de dos mayordomos de su cofradía establecida en el convento referido, con un coste de nueve mil reales de vellón dado su gran tamaño cercano a los cuatro metros de altura entre la peana, gloria con ángeles y



Ilustración 49. *Purísima Concepción*. Francisco Salzillo Alcaraz, 1772 (desaparecida en los tristes sucesos de 1931). Convento de San Francisco, Murcia.

suicidio. Que caigan las estatuas de los pedestales es algo simbólico en estos tiempos de la segunda República. El pueblo en su furor iconoclasia busca con fruición coronas y fanatismos para destruirlos, como si quisiera de esta guisa emborronar las páginas de la historia escritas con hollín y tiranías». (18 de abril de 1931). Editorial: Pensando...La estatua de San Francisco. *Levante Agrario*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000251156&page=1&search= (Fecha de consulta: 26 de diciembre de 2019).

²⁷ AYALA PÉREZ, José Antonio: *Murcia en la II República*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1984, 266.

²⁸ «Por la puerta de entrada al Convento, penetraron unos cuantos hombres empezando el saqueo y arrojando a los religiosos a la calle, los que en un principio se negaron a abandonar su residencia, prefiriendo morir en ella. Convencidos por elementos contrarios a los revolucionarios, abandonaron el convento. Franqueada la entrada a la iglesia de la Purísima aneja al convento, los revolucionarios procedieron a destruirla, desvalijando los altares, sacando las imágenes a la calle, arrojando por los balcones muebles y enseres, ornamentos vasos sagrados y otros objetos del culto y haciendo con ellos una hoguera». (14 de mayo de 1931). Los tristes sucesos desarrollados el martes en Murcia. *Diario La Verdad*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000775912&page=1&search= (Fecha de consulta: 26 de diciembre de 2019).

la propia talla de la Virgen. La obra fue entregada en el año 1772, cuando el artista ya tenía sesenta y cinco años de edad, en una de esas demostraciones de enorme entidad artística elaboradas por el maestro dieciochesco en los últimos años de su vida²⁹.

De hecho, el valor de la pieza era tal que puede considerarse que se trata de una de las grandes pérdidas del patrimonio artístico de la Región de Murcia, si bien, lamentablemente, a partir de ese momento y hasta el final de la Guerra Civil, la destrucción y desaparición de valiosas obras de arte fue masiva, de manera que de muchas iglesias y templos católicos tan solo quedó el revestimiento de las paredes. Pero incidimos en esta imagen dado el valor artístico que poseía, catalogada por la historiografía local como una de las mejores piezas dentro de la producción salzillesca, además de su raigambre devocional, inserta en el imaginario colectivo de toda la ciudad. De hecho, según consta en las crónicas, la más alta autoridad política de Murcia decidió acudir al lugar de los hechos para intentar salvar la magna escultura, aunque sus esfuerzos resultaron infructuosos³⁰.

La destrucción de esta imagen supuso un shock para buena parte de la ciudad, conmoción que podría haberse visto aumentada si los elementos revolucionarios hubieran conseguido otro de sus propósitos: asaltar y destrozar el denominado *Escorial murciano*, el monasterio de los Jerónimos ubicado en la localidad de La Ñora en plena huerta de Murcia a pocos kilómetros de la urbe. Y es que allí se encontraba una de las más eminentes esculturas del barroco dieciochesco, el *San Jerónimo* (il. 50) labrado también por el propio Francisco Salzillo Alcaraz en el año 1755 por encargo de José Marín y Lamas, Racionero Mayor



Ilustración 50. *San Jerónimo*. Francisco Salzillo Alcaraz, 1755. Actualmente en el Museo de la Catedral, Murcia.

²⁹ SÁNCHEZ MORENO, José: *Op. Cit.* 143.

³⁰ «La joya por excelencia del imaginero Salzillo, la escultura admirada por el mundo turista y adorada por los murcianos, de la que dijo el maestro Benlliure, que era la obra cumbre de Salzillo y que debía figurar en la Exposición de Sevilla para competir con los lienzos de Murillo, fue pasto de las llamas a pesar de los esfuerzos que se hicieron para salvarla. El alcalde señor Ruiz del Toro, que, subido al altar donde recibía la adoración de los fieles la Virgen Inmaculada, arengó a los incendiarios, no logrando la autoridad municipal su intento, pues fue lanzado del altar». (14 de mayo de 1931). Los tristes sucesos desarrollados el martes en Murcia. *Diario La Verdad*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000775912&page=1&search= (Fecha de consulta: 26 de diciembre de 2019).

de la Catedral de Murcia³¹. La imagen, de exacerbado realismo y definido carácter asceta, sigue el estereotipo de Torrigiano y Montañés que debió conocer el propio Salzillo por medio de grabados y estampas, alcanzando unas calidades plásticas que lo ubican entre lo más granado del siglo XVIII hispano³². Afortunadamente, las gentes sencillas de la huerta protegieron los alrededores del monasterio y los grupos incendiarios no llegaron a culminar su objetivo³³.

Transcurridos ochenta y ocho años nunca se han aclarado distintas cuestiones respecto a la protección e intervención de los servicios de orden público en estos desmanes que supusieron la destrucción de emblemáticas imágenes escultóricas de la ciudad de Murcia, de hecho, distintos autores sostienen que la intervención de los poderes públicos para detener estos daños no fue, ni mucho menos, la adecuada. Y más, teniendo en cuenta que, desde la mañana, cuando se atacaron los edificios religiosos, hasta las 15:00 horas cuando el Gobierno Militar procedió a tomar medidas e incluso a declarar el estado de guerra, ningún cuerpo de seguridad intervino o prestó ningún tipo de ayuda en los lugares donde se declararon los incidentes e incendios. Además, este tipo de acciones habían tenido lugar en Madrid veinticuatro horas antes, con lo cual, existía un precedente en el que se había utilizado el mismo *modus operandi* y, por tanto, las autoridades deberían haber estado en alerta³⁴.

Otras versadas opiniones expresan lo contrario, manifestando que el Gobierno, en general, actuó correctamente y con prestancia³⁵, si bien, no es objeto de esta investigación

³¹ DE LA PEÑA VELASCO, Concepción: *José Marín y Lamas y el patronazgo artístico*. Murcia, Real Academia de Alfonso X el Sabio, 2010.

³² BELDA NAVARRO, Cristóbal: “San Jerónimo” en Francisco Salzillo y *el Reino de Murcia en el siglo XVIII (Iglesia de San Andrés, Exposición II Centenario de la muerte del artista)*, Consejería de Cultura y Educación, 1983, 260.

³³ «Cuando las turbas incendiarias abandonaron el convento de los Franciscanos (...) se encaminaron llenas de goce malsano a continuar su obra en el Monasterio de los Jerónimos, que levanta en el paraje de la Ñora su mole severa (...) Pero el espíritu, como la energía física de la ciudad, tiene una prolongación, siempre viva y despierta, en la huerta (...) Y allí, junto a los venerables muros monacales, estaban apercebidos para un recibimiento, que hubiese sido ejemplar, un espeso grupo de huertanos con legones, palas y escopetas. Cuentan que cuando las turbas ya próximas al lugar, se dieron cuenta de cuanto las esperaba, volvieron grupas y huyeron dándose con los talones en las posaderas». Romera de Neyros, Luis. (17 de mayo de 1931). Se ha salvado el San Jerónimo. *Diario La Verdad*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000775927&page=3&search= (Fecha de consulta 26 de diciembre de 2019).

³⁴ MORENO FERNÁNDEZ, Luis Miguel (1983): “Aproximación a la Iglesia en Murcia durante la II República (1931-1936)”. En: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/6954> (Fecha de consulta: 26 de diciembre de 2019).

³⁵ TUÑÓN DE LARA, Manuel: “Iglesia y Estado durante la Segunda República”, en VV.AA., *Estudios históricos sobre la Iglesia española contemporánea*, El Escorial, R. Colegio Universitario de María Cristina, 1979, 331-332.

dirimir esta cuestión, pero lo que resulta indudable es que a partir de este momento se produjo un punto de no retorno, y más en una ciudad como Murcia, alejada de la conflictividad social y de cualquier atisbo revolucionario en etapas pretéritas. Y es que se había sobrepasado una línea divisoria de lo más trascendente para el ánimo colectivo de la urbe como era el ataque a los símbolos, a imágenes emblemáticas del acervo cultural y devocional, agravado todo ello ya no sólo con un daño físico más o menos reparable, sino con su desaparición. Y ahí radicaba el daño, en el desvanecimiento perpetuo a partir de ese instante de unos objetos que habían permanecido junto a la gente, al lado de los fieles durante dos siglos. Materialidad que a esas alturas resultaba esencial en el ánimo de la población pues la conectaba a su pasado, con sus ancestros, era un bien patrimonial de todos que hacía presente una idea, una creencia, una abstracción espiritual.

IV.4. Tensión latente en la Región de Murcia.

Bien es cierto que el anticlericalismo no se manifestó en ninguna otra localidad de la Región de Murcia con la virulencia que lo hizo en el referido 12 de mayo de 1931 en la capital de la provincia. Los días 13 y 14 de mayo, en la ciudad de Yecla, un grupo de asaltantes sacaron por la fuerza a los padres escolapios de su centro de enseñanza, procediendo a amenazarlos y encerrarlos en la cárcel durante veintiocho horas, siendo liberados a continuación. En Villena, población que pertenecía en aquel entonces a la Diócesis de Cartagena, el alcalde socialista se apoderó de la Casa de Salesianos y Convento de Trinitarios, sin llegar a la violencia desatada en la ciudad de Murcia³⁶. Pero el anticlericalismo no dejó de evidenciarse en distintos aspectos de la vida cotidiana a lo largo de los cinco años anteriores a la primavera de 1936, de hecho, el año 1932 fue pródigo en cuestiones de esta naturaleza.

En Cartagena, bajo una carga simbólica y populista, el Ayuntamiento promulgó una medida por la cual se prohibía el tañido de campanas en iglesias, capillas, ermitas y centros religiosos del término municipal desde las 18:00 hasta las 8:00 horas de la mañana siguiente, con el argumento de que constituían un elemento perturbador para el descanso del pueblo trabajador, aplicándose un impuesto para gravar su uso³⁷. De hecho, desde la

³⁶ Informe del Vicario General Antonio Álvarez Caparrós al Nuncio del Vaticano Cardenal Tedeschini, recogido en FERNÁNDEZ FIGUEREIDO, José Ramón: *Op. Cit.* 94.

³⁷ «Marcial Morales lee otra moción pidiendo que se regule el toque de campanas fijando las horas de 8 de la mañana a seis de la tarde. Pérez San José pide que se ponga un impuesto. La moción es aprobada». (19

caída de la monarquía el toque de campanas fue un foco de permanente tensión social en muchas ciudades del país ya que, de algún modo, era un modo de silenciar a la Iglesia a nivel público y una manera de enmudecerla, de forma que se convirtió en un objetivo revolucionario que servía para evidenciar la ruptura con el pasado. El silencio de las campanas era, por ende, el anuncio de una nueva era³⁸.

En Yecla, los concejales socialistas impidieron la celebración de la popular procesión en honor a la patrona de la localidad, *la Inmaculada Concepción*, que se celebraba todos los años el día 8 de diciembre. La gobernanza municipal esgrimió la celebración de dos manifestaciones del sindicato socialista La Constancia y la posibilidad de que se produjeran disturbios, provocando una gran indignación en buena parte de la población que deseaba el normal desarrollo de la referida tradición religiosa³⁹. Finalmente, el gobernador civil decidió que no se celebraran ni los actos religiosos ni las manifestaciones de índole social, lo que provocó un mayor descontento entre todos los ámbitos y, por consiguiente, mayor tensión social⁴⁰. Además, en la localidad de Cieza, el

de noviembre de 1932). La sesión de anoche en el Ayuntamiento. *La Tierra, diario republicano de la mañana*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/La%20Tierra/1932/193211/19321119/La%20Tierra%2019321119-001.pdf#search=%22toque%20campanas%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 27 de diciembre de 2019).

³⁸ En ALBERTÍ ORIOL, Jordi: Op. Cit. 441, aparece el siguiente extracto de la revista *L'Hora Nova de Vic*: «Si salís a las afueras, echad un vistazo a la ciudad y, enseguida, notaréis una tan gran transformación que os parecerá imposible. Como por arte de encantamiento, han desaparecido aquellas campanas que, durante siglos y más siglos, habían sido la llamada matinal (...) De pronto, los campanarios han enmudecido. ¿Qué ha pasado? Ha pasado que el pueblo, el verdadero, levantando el puño, ha hecho saltar la venda que cegaba los espíritus apagados, y les ha dicho: ¡Campanas, no! ¡Sirenas! Y este pueblo inflamado por un sentimiento de progreso ha escalado decidido y entusiasta los treinta y pico de campanarios y de un empujón ha tirado las campanas de arriba abajo; bajaban por el espacio dando repiques, hasta que su pesado cuerpo sordo y amortiguado apagaba su clamor para siempre, aquel clamor que, hasta ayer, lo mismo servía para tocar a fiesta que a duelo». (3 de septiembre de 1936). Campana no, sirenas. *L'Hora Nova de Vic*. Recuperado de <https://xacpremsa.cultura.gencat.cat/pandora/viewer.vm?id=0000807447&page=1&search=&lang=ca&view=premsa> (Fecha de consulta: 27 de diciembre de 2019).

³⁹ «Los elementos católicos de Yecla -particulares y entidades- el noventa por ciento de la población, se han dirigido a nuestra primera autoridad civil, en busca de amparo y de reconocimiento de su derecho, vista la oposición sistemática del Ayuntamiento socialista, el cual quiere que se suspenda desde la procesión y el traslado de la Patrona hasta el sonido de los tamboriles, y el reparto a los humildes de ropas y comida». (2 de diciembre de 1932). Ante las fiestas de Yecla. *Diario la Verdad*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000778703&page=1&search= (Fecha de consulta: 27 de diciembre de 2019).

⁴⁰ Los hechos son tan claros, que huelgan los comentarios. Los tradicionales festejos de un pueblo se ven suprimidos sólo por el hecho de que los adversarios organicen dos manifestaciones, y amenacen con posibles desórdenes (...) Son esos socialistas los que no se contentan con gobernar mal, con no resolver los problemas del trabajo y del paro obrero, sino que persiguen con pasión pueblerina el respetable sentimiento de una enorme mayoría y sus tradiciones». (6 de diciembre de 1932). Igualdad, que no es justicia. *Diario La Verdad*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000778730&page=1&search= (Fecha de consulta: 27 de diciembre de 2019).

día 25 de mayo de 1932 se prohibió la salida a la calle del *Cristo de los Enfermos*, el *viático*, ocasionando protestas incluso ante el Gobernador Civil⁴¹.

La situación pareció calmarse un tanto hasta el 14 de febrero de 1934, cuando fue robado uno de los grandes mitos cristianos del Occidente europeo, *la Santa y Vera Cruz de Caravaca* (il. 51), hecho que causó una enorme consternación ya no sólo a nivel regional sino nacional, pues se trataba de uno de los grandes iconos de la cristiandad y la indignación de la población era tal que, en cualquier momento, podía llegar a producirse una importante revuelta, de hecho, se dieron manifestaciones de protesta que llegaron a provocar una huelga de los comercios de la zona⁴². Y no sólo eso, pues el 10 de agosto de 1934 fue asesinado el juez de dicha ciudad, Manuel Martínez Alcayna, a manos de un miembro de la izquierda radical de la localidad, José Luelmo, difundiéndose el rumor de que este homicidio tenía que ver con sus investigaciones sobre el *sacrilego robo*, aunque nunca se aclaró el móvil del crimen⁴³.

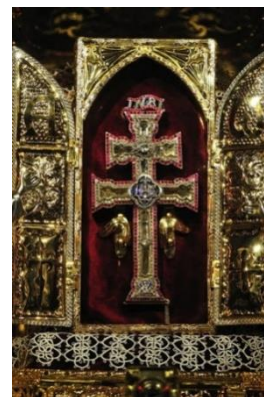


Ilustración 51. Vera Cruz de Caravaca. Basilica de la Santa Vera Cruz, Caravaca (Murcia).

⁴¹ «El Gobernador nos dio también cuenta de que había recibido la visita de una comisión de señoras de Cieza que le habían significado su protesta por la conducta del alcalde interino de aquella localidad, que además de prohibir la procesión del Viático a los enfermos, amenazó con fuertes sanciones a las que se trasladaron a su domicilio para solicitar el oportuno permiso, acto que consideró dicha autoridad como una manifestación y que motivó la imposición de algunas multas». (25 de mayo de 1932). Las señoras de Cieza. *La Región, diario de la República*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000694620&page=2&search= (Fecha de consulta: 28 de diciembre de 2019).

⁴² «Ayer mañana, a las diez y media, nuestro activo corresponsal en Caravaca, don Felipe Martínez Iglesias, nos comunicaba por teléfono que del Sagrario del Castillo en donde se veneraba, había sido robada la Santísima Cruz, reinando gran efervescencia entre los fieles por el sacrilegio cometido. Inmediatamente, uno de nuestros compañeros se trasladó en automóvil a Caravaca (...). A su llegada pudo comprobar el grado de excitación en que se encontraba el vecindario, quien sin distinción de clases condenaba con los más duros calificativos a los autores del sacrilegio y a determinado sector político que en sucesivas campañas ha llegado a pedir desde la tribuna pública que fuera arrebatada la Cruz a sus guardianes y arrojada al foso desde las almenas». (15 de febrero de 1934). De su Santuario ha sido robada la histórica Cruz de Caravaca. *Diario la Verdad*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000782073&page=1&search= (Fecha de consulta: 28 de diciembre de 2019).

⁴³ «Ignoramos el móvil del crimen. El señor Martínez Alcayna era persona que, por sus singulares dotes, le quería todo el pueblo. No medió ni una palabra entre agredido y agresor. No podemos pensar en el móvil político, puesto que el señor Martínez Alcayna no militaba en ningún partido. Los comentarios son diversos. La mañana del suceso el Juzgado había estado practicando diligencias relativas al robo sacrilego de la Santa Cruz (...) en el sumario del mencionado robo, despertaban de nuevo las pasiones políticas entre derechas e izquierdas, quejándose éstas, incluso en una hoja firmada por Gregorio Ros, de que no se molestaba más que a las izquierdas en estas diligencias judiciales, acabando aquella hoja con la ya conocida amenaza de *temed nuestra justicia*». (14 de agosto de 1934). Detalles del crimen cometido en Caravaca. *Diario La Verdad*. Recuperado de

Todo ello fue el caldo de cultivo preciso para que las tensiones entre los bloques fueran en aumento y la Iglesia católica abandonara su moderado posicionamiento inicial y fuera cayendo en manos de la tendencia derechista, hasta llegar a lo que podríamos denominar *primavera trágica de 1936*, cuando el desafío era cada vez más notorio a nivel nacional y el país parecía estar abocado al enfrentamiento civil. Así, el día 6 de abril de 1936 se produce en Murcia el intento de quemar la céntrica iglesia de San Lorenzo⁴⁴, lugar en el que se hallaban importantes obras de arte como *el Cristo del Refugio*, talla del siglo XVI de gran valor artístico y atribuida a Jerónimo Quijano (¿1500?-1563)⁴⁵, y *la Dolorosa* obra de Francisco Salzillo Alcaraz en torno al año 1767⁴⁶, imagen que imitaba a la realizada por el propio artista unos años antes para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia. Casi al mismo tiempo, el 2 de mayo de 1936, un concejal murciano solicita que se elimine el nombre de Nuestro Padre Jesús Nazareno en el cementerio municipal⁴⁷.

En otras localidades de la Región los acontecimientos fueron precipitándose en esta primera mitad de 1936, produciéndose graves incidentes y ataques a monumentos eclesiásticos en el noroeste y el altiplano, resultando las ciudades de Cehegín, Caravaca, Jumilla y Yecla algunas de las más perjudicadas, entidades urbanas que gozaban de grandes obras de arte y que como consecuencia de los ataques iconoclastas acaecidos entre los días 17 y 26 de marzo, vieron desaparecer una gran parte de su patrimonio, especialmente Yecla, donde ardieron catorce templos y se quemaron un número indeterminado de imágenes, algunas de un valor incalculable, fundamentalmente de la

https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000783431&page=7&search= (Fecha de consulta: 28 de diciembre de 2019).

⁴⁴ «El agente de Vigilancia señor Pérez Giménez y el vigilante de comercio del distrito de San Lorenzo han dado cuenta de que a las doce de la noche de ayer se produjo un conato de incendio en la Iglesia de San Lorenzo, que da a la calle de Alejandro Séiquer, ardiendo una parte de la misma. Rápidamente acudieron unas señoras, sofocando el fuego. Se han encontrado varios cascotes de botellas en el rincón de la puerta, en el último escalón, en las que se supone llevaban líquido inflamable. Se desconoce quiénes sean los autores». (7 de abril de 1936). Un conato de incendio en la iglesia de San Lorenzo. *Diario La Verdad*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000787982&page=3&search= (Fecha de consulta: 28 de diciembre de 2019).

⁴⁵ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: *Splendor Crucis (Catálogo de la exposición celebrada en la ermita de San Antonio del 2 al 20 de noviembre de 2017)*. Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2017, 72.

⁴⁶ DELGADO MARTÍNEZ, Santiago: *Iglesias de Murcia*. Córdoba, Editorial Almuzara, 2012, 79.

⁴⁷ «Moción del concejal señor Hernández solicitando la realización de obras en el cementerio de Murcia y pidiendo que se le quite el nombre de Cementerio de Nuestro Padre Jesús y que se denomine Cementerio Municipal». (3 de mayo de 1936). Sesión de la Corporación Municipal. *El Tiempo, diario de información*. Recuperado https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000742573&page=1&search= (Fecha de consulta: 28 de diciembre de 2019).

escuela valenciana del siglo XVIII⁴⁸. Todo ello causó una enorme impresión en el clero, que veía como los acontecimientos históricos que acaecían a su alrededor se desarrollaban en su contra, causándole gran estupor y una sensación de miedo e inseguridad que se veía plasmada en distintas publicaciones de ámbito religioso⁴⁹.

Lo cierto es que la sociedad había experimentado una polarización enorme y tendente, cada vez más, a la violencia, con extremos que se manifestaban haciendo uso de la intimidación y el terror, lo que inexorablemente llevó al país a un enfrentamiento bélico y tras él a un régimen dictatorial de casi cuarenta años de duración. En este clima, el fanatismo y el ardor violento encontró un campo de cultivo en el que resultaba prioritaria la eliminación del adversario, incluyendo sus símbolos y emblemas sin importar su valor histórico, cultural y artístico. De ahí la corriente iconoclasta que destrozó sin miramiento un gran número de obras de arte en toda la Región de Murcia, lo que dio lugar a una reconstrucción de la que es objeto esta investigación y que, de algún modo, en la medida de lo posible, palió un poco la desaparición de tantas imágenes y piezas emblemáticas y representativas de una sociedad que entraba en una de las más profundas crisis que se recuerdan en la historia reciente.

IV.5. Las manifestaciones públicas de la religiosidad popular en el periodo republicano. El caso de las procesiones de Semana Santa.

A pesar de la laicidad impulsada por la II República y algunas de las medidas establecidas en los años que transcurren desde 1931 hasta 1936, y que hemos desarrollado con anterioridad, la manifestación pública de la religiosidad popular por antonomasia, los desfiles procesionales de Semana Santa, apenas se vieron afectados en la Región de Murcia hasta la primavera de 1936, cuando se decidió que, dado el clima social y la tensión latente, serían suprimidos los cortejos ese año. Y es que, aunque resulta obvio que

⁴⁸ Así figura en distintos informes remitidos por el Obispo de la Diócesis de Cartagena al Nuncio del Vaticano, Cardenal Tedeschini, recogido en FERNÁNDEZ FIGUEREIDO, José Ramón: *Op. Cit.* 205-206.

⁴⁹ «El odio y la injusticia han asestado un golpe certero y sangriento al corazón de nuestra santa Madre Iglesia. La ley de Confesiones y Congregaciones religiosas en manos de nuestros enemigos es un ariete formidable con que intentan destruir todas nuestras fortalezas, el solar espiritual de nuestros mayores, y, si pudieran, hasta los muros seculares de nuestros templos (...). La gran familia sacerdotal se ha vestido de luto y tristeza. Aún no respuesta de recientes despojos, siente el dolor que le produce la irrupción de los nuevos vándalos en el lugar santo con la tea incendiaria que quiere aniquilar sus tesoros más venerandos». (junio de 1933). A nuestros hermanos sacerdotes, momentos de angustia. *Eco del Clero, revista sacerdotal*. https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=168573&view=hemeroteca&lang=es (Fecha de consulta: 28 de diciembre de 2019).

las procesiones tienen su sentido y razón de ser en la fe del pueblo y su religiosidad, conllevan otra serie de beneficios y prebendas para las ciudades donde se desarrollan, suponiendo una fuente de prestigio que incrementa el turismo y, por ende, la economía y prosperidad.

Lo cierto es que, dado el clima social imperante en el año 1932, las cofradías de la Región se planteaban de un modo muy serio no sacar los desfiles procesionales a la calle por miedo a posibles altercados. Así se reflejaba en los distintos comentarios y artículos que aparecían en los medios de comunicación en los preludios de la Cuaresma de ese año, en los que se analizaba la situación existente y se valoraban los perjuicios que acarrearía la suspensión de las procesiones, fundamentalmente en lo que respecta al comercio, al turismo y a pequeños oficios que saldrían mal parados de semejante decisión⁵⁰. Y mientras se dirimían estas cuestiones dentro del marco geográfico de la Región de Murcia, en otras ciudades de España, a fecha tan temprana como mediados de febrero, muchas cofradías penitenciales adoptaban la disposición de no sacar sus cortejos a la calle por miedo a los desórdenes públicos y a que se viera gravemente afectado su patrimonio⁵¹.

La supresión de los desfiles procesionales de Semana Santa en muchos lugares de España, fue interpretado por los poderes políticos como una forma de desprestigiar a la República y tratar de engañar a la opinión pública, intentando hacer ver que la tensión social y el ambiente enrarecido eran superiores a lo que en verdad estaba acaeciendo en la sociedad española⁵². Sea como fuere, la tesis contraria se sostenía en distintas partes de

⁵⁰ «Si hemos de creer a los espíritus apocados y temerosos, este año no debían de salir a la calle las procesiones para evitar cualquier desmán o acto irreligioso que acaso pudiera dar lugar a una alteración del orden. En cambio, los que consideran que no hay motivo alguno para que Cartagena se vea privada este año de tan hermosas manifestaciones de la fe de un pueblo, argumentan en su favor con argumentos evidentemente fundados. Las procesiones—dicen—aparte de su carácter religioso, son unas fiestas que proporcionan pingües beneficios al Comercio y a la Industria local y hasta a muchas humildes familias que con el alquiler de las sillas o la venta de los caramelos obtienen modestos ingresos». (11 de febrero de 1932). Deben salir este año con brillantez las procesiones de Semana Santa en Cartagena. *Diario La Verdad*. Recuperado https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000777082&page=2&search= (Fecha de consulta: 30 de diciembre de 2019).

⁵¹ «Sevilla—La Cofradía de la Virgen de la Macarena ha acordado en su última reunión, no salir en procesión la próxima Semana Santa. Hasta ahora la única Cofradía que ha decidido salir, es la de las Penas». (19 de febrero de 1932). Otra cofradía que no saldrá este año. *Diario La Verdad*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000777125&page=1&search= (Fecha de consulta: 30 de diciembre de 2019).

⁵² «Para nada nos ocupáramos de esta cuestión si no viéramos en ella el deseo ilegítimo de herir o desacreditar a la República, causando de rechazo a los intereses públicos el consiguiente daño (que ésta es, llegado el caso, la conducta de los sedicentes monopolizadores del patriotismo). Cualesquiera que sean las derivaciones del asunto y la actitud de las autoridades, debe quedar bien sentado el hecho de que la supresión de las procesiones de Semana Santa es una maniobra política, con la cual el señoritismo

la Región y desde los órganos católicos, cuya desazón a la salida de las imágenes sacras a la calle era manifestada con amplia profusión en distintos medios dados los incidentes acaecidos en diferentes localidades del país contra algunos símbolos religiosos⁵³. Con todo, en la ciudad de Murcia, reunida la asamblea en el Ayuntamiento de la ciudad, a la que acuden miembros destacados de las cofradías de Semana Santa y de los festejos de primavera, se comunica que todas las celebraciones y desfiles se celebrarán sin ninguna cortapisa⁵⁴.

A pesar de todo, incluyendo la crisis agrícola en la que se hallaba inmersa parte de la economía local, lo que pudo repercutir en un menor adorno floral de los pasos y menos cantidad de luz para la iluminación de sus tallas⁵⁵, las procesiones en Murcia se desarrollaron con absoluta normalidad tanto en ese año de 1932 como en los años siguientes hasta llegar a 1936, pues tras el triunfo del Frente Popular la situación social se hizo insostenible y las garantías de seguridad resultaban mínimas. Malos vientos corrían ya para el país, y del 5 al 12 de abril de 1936, fechas en las que se celebraba la Semana Santa, la ciudad no pudo disfrutar de sus desfiles penitenciales ni visionar sus emblemáticas esculturas⁵⁶, circunstancia que preludiaba el terrible verano que se

monárquico y clerical atenta contra una tradición popular y contra intereses públicos y colectivos vinculados a ella que no tiene derecho a perjudicar». (19 de febrero de 1932). Las procesiones sevillanas. *Diario La Verdad*. Recuperado de <https://www.archivodemurcia.es/pandora4/viewer.vm?id=0000777125&page=5&search=> (Fecha de consulta: 30 de diciembre de 2019).

⁵³ «Hoy a los católicos toca no presentar obstáculos a la República, ni motivos a los izquierdistas para que ultrajen lo que es sagrado. Y por ello, debemos los que seamos amantes del culto, hacerlo dentro de los templos, sin exteriorizar y sin exponernos a ser motivo de burla, por los que ayer oraban contritos con nosotros en el templo, y que hoy, porque eso viste y se hace el pie pequeño, son enemigos irreconciliables de Dios, de su Iglesia y de los que, con orgullo, nos llamamos cristianos. Esperemos tiempos mejores ¡Calma! Yo tengo la confianza que los hombres que dirigen y que mandan en el Gobierno de la República, amparen a los que hoy se ven perseguidos, ya que hemos visto que en Valencia han destrozado una valiosa Imagen de la Purísima, que en Valdepeñas han destrozado la Imagen del Sagrado Corazón, y que en Huelva han puesto petardos en dos iglesias, y de la primera hazaña se ha dicho que es un robo vulgar, de la segunda no se han hecho comentarios y de la tercera no se le ha dado importancia. ¡Nuestro voto es que no haya procesiones en Cieza!». (20 de febrero de 1932). Cieza, de procesiones. *Diario La Verdad*. Recuperado de <https://www.archivodemurcia.es/pandora4/viewer.vm?id=0000777132&page=3&search=> (Fecha de consulta: 30 de diciembre de 2019).

⁵⁴ «Ayer tarde se celebró la anunciada Asamblea de fuerzas vivas, convocada por el Ayuntamiento, para acordar la celebración o no de las fiestas de Primavera (...) La Presidencia, expuso el objeto de la reunión, anunciando que las Cofradías de la Preciosísima Sangre y Cristo del Perdón habían acordado sacar las Procesiones de Semana Santa. Igual acuerdo ha tomado la del Santo Sepulcro. Cierva López dice que la Cofradía de Jesús, también había decidido sacar la procesión, cuyo acuerdo fue tomado en el Cabildo celebrado el viernes». (21 de febrero de 1932). Se acuerda la celebración de las Fiestas de Primavera. *Diario El Tiempo*. Recuperado de <https://www.archivodemurcia.es/pandora4/viewer.vm?id=0000735926&page=1&search=> (Fecha de consulta: 30 de diciembre de 2019).

⁵⁵ AYALA PÉREZ, José Antonio: *Murcia en...* 171.

⁵⁶ «El gobernador manifestó ayer mañana a los periodistas que ha recibido la visita de las Juntas de las diferentes Cofradías, las que le dieron cuenta de una reunión, en la que han adoptado el acuerdo de

Así pues, durante las semanas previas a la Semana Santa de 1932 se dieron todo tipo de manifestaciones con argumentos en muchos casos encontrados, testimonios de cofrades que no deseaban poner el patrimonio artístico en riesgo, o declaraciones de personas del pueblo corriente que veían un grave perjuicio para la sociedad y economía cartagenera la no celebración de los desfiles⁵⁹, debates más o menos moderados e insertos en la política ecuánime, pero que tenían su contrapartida en la cerrazón de los ultraconservadores de derecha por una parte y los sectores radicales y violentos de la izquierda y el anarquismo por otra, sectores ultras que, lamentablemente, con el tiempo se irían imponiendo. De todos modos, las propias cofradías, desde el advenimiento del nuevo régimen y en una actitud defensiva tendente a soslayar la propaganda que las identificaba con movimientos reaccionarios y antirrepublicanos, llevaron a efecto determinadas acciones como fue visitar el Ayuntamiento para mostrar su respeto por el gobierno recientemente constituido⁶⁰.

Lo cierto es que las reservas de las cofradías a la hora de poner en la calle su patrimonio artístico estaban justificadas, dada la crisis económica y social existente en la ciudad en los meses previos a la celebración de las procesiones. De hecho, en los prolegómenos de la Cuaresma se dio un conato de huelga general el 17 de febrero de 1932 convocada por el sindicato anarquista CNT y, a su vez, continuas manifestaciones de obreros con motivo de la grave crisis que afectaba a la construcción naval, básica en la economía de la ciudad⁶¹. De hecho, la Cofradía California, en cabildo general celebrado el 20 de febrero de 1932, decide no sacar sus procesiones a la calle a fin de no exponer su

[20Eco%20de%20Cartagena%2019320211-001.pdf#view=FitH](#) (Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2019).

⁵⁹ «¿Deben celebrarse este año las procesiones de Semana Santa? El día 20 expira el plazo que tomaron las cofradías para acordar si celebran o no sus suntuosas procesiones. Indudablemente que la no celebración de las mismas, significa un ingreso menos para los numerosos obreros, electricistas, portapasos, floristas, etc., que de las procesiones viven en Semana Santa; pero por otra parte como me decía ayer un californio de abolengo, las cofradías no pueden olvidar que son depositarias de un tesoro artístico enorme que en realidad es de Cartagena, sin que haya derecho a dejarlo perder por un grito más o menos subversivo que se permita dar un desarmado. ¿Qué criterio prevalecerá? El sábado lo sabremos». (18 de febrero de 1932). De Procesiones. *El Eco de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Eco%20de%20Cartagena/1932/193202/19320218/El%20Eco%20de%20Cartagena%2019320218-001.pdf#view=FitH> (Fecha de consulta: 31 de diciembre de 1932).

⁶⁰ VICTORIA MORENO, Diego: *Las Cofradías de Cartagena durante...* 478.

⁶¹ (18 de febrero de 1932). El intento huelguístico de ayer en Cartagena. Reparto de hojas, coacciones, disparos a la fuerza pública... *Diario Cartagena Nueva*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/Cartagena%20Nueva/1932/193202/19320218/Cartagena%20Nueva%2019320218-004.pdf#search=%22huelga%20general%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2019).

rico patrimonio escultórico y ornamental, teniendo en cuenta, además, la delicada situación económica por la que atraviesa la entidad⁶².

La Cofradía Marraja, por su parte, adoptó la misma decisión en cabildo extraordinario celebrado el 29 de febrero, resultando muy ajustada la votación pertinente, dando lugar a alborotos una vez terminada la reunión por parte de aquellos partidarios de sacar las procesiones a la calle. De hecho, el Hermano Mayor y gran baluarte del crecimiento de la entidad, Juan Antonio Gómez Quiles, presentó su dimisión como consecuencia de estos incidentes⁶³. A su vez, desde distintos sectores republicanos, incluyendo muchos cofrades que simpatizaban con el nuevo régimen, se mostraba el descontento por la medida adoptada por las cofradías cartageneras, manifestando que todo ello resultaba ser un ataque a la propia República y a los intereses de la mayoría del pueblo de Cartagena⁶⁴. Tal vez por todo esto, y tras la rectificación de Juan Antonio Gómez Quiles retirando su dimisión, el día 1 de marzo la Cofradía Marraja celebró un nuevo cabildo extraordinario en el que se decretó la salida de las procesiones de la madrugada y noche de Viernes Santo, lo que supuso una explosión de júbilo en la ciudadanía⁶⁵.

Esta determinación influyó sobremanera en la postura de la Cofradía California que, animada por la decisión adoptada por la Cofradía Marraja, decidió convocar un cabildo extraordinario el día 2 de marzo, adoptando el propósito de sacar sus procesiones.

⁶² (21 de febrero de 1932). Nota oficial de la Cofradía California. *La Tierra, diario republicano de la mañana*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/La%20Tierra/1932/193202/19320221/La%20Tierra%2019320221-001.pdf#search=%22california%20cofradia%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2019).

⁶³ RUIZ VINADER, Ernesto: *100 años de procesiones en Cartagena a través de la prensa*. Cartagena, Ruiz Vinader (ed.), 2010, 265.

⁶⁴ «Porque la República, por su esencia eminentemente liberal, democrática, tolerante y respetuosa con todas las manifestaciones del Culto cuyo ejercicio está obligada a garantizar—y garantiza—, no puede tolerar que al amparo de la Cruz se haga política de cierto orden. No puede tolerarse que ciertos elementos que han vinculado la Religión a la Monarquía, se aprovechen de su preponderancia en las Hermandades para imponer dictatorially criterios lesivos a los intereses de un pueblo, provocando un estado de opinión apasionado, con todos los peligros que semejantes exaltaciones llevan de la mano». (27 de febrero de 1932). Política y Religión. *República, diario independiente de la tarde*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/La%20Rep%C3%BAblica/1932/193202/19320227/Rep%C3%BAblica%2019320227-001.pdf#search=%22california%20cofradia%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2019).

⁶⁵ «Breve, muy breve fue el Cabildo celebrada anoche por la Cofradía marraja; la multitud invadía la Sociedad Económica y la calle, y por aclamación se acordó que la típica y popular procesión de la madrugada y la solemne del viernes en la noche, se celebren ambas. Al momento, una banda de música comenzó a interpretar *la marcha de los judíos*, y una enorme multitud formó una manifestación entusiasta que recorrió las principales calles entre vivas y aplausos». (2 de marzo de 1932). De Procesiones. *La Tierra, diario republicano de la mañana*. (Recuperado de: <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/La%20Tierra/1932/193203/19320302/La%20Tierra%2019320302-001.pdf#search=%22california%20cofradia%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 1 de enero de 2020).

Para hacer frente a la deuda que poseía, en esta reunión se conformaron varias comisiones a fin de recabar fondos entre particulares y el comercio de la ciudad, lo cual dio excelentes resultados⁶⁶. A su vez, el debate existente en la sociedad cartagenera, la prensa y las cofradías se llevó al Ayuntamiento, donde en un pleno celebrado el 5 de marzo se expusieron las distintas posturas de los diferentes grupos políticos, resaltando el laicismo de la corporación, pero incidiendo en la política favorable a la salida de los cortejos procesionales. El planteamiento de los dirigentes municipales era aprovechar la obtención de una subvención del gobierno central consignada a festejos para organizar unas fiestas de primavera que deberían ser de exaltación de la República, pretendiendo invitar a las máximas autoridades políticas del país⁶⁷.

Así, los socialistas, por medio de su portavoz Arana, pretendían distanciar estas fiestas laicas de las procesiones de Semana Santa, llevándolas a cabo en agosto, aunque finalmente prevaleció la tesis de Antonio Ros, el concejal radical socialista que abogó por la celebración conjunta de ambos acontecimientos, a fin de recibir con todos los honores al presidente de la República, Alcalá Zamora, y al presidente del Consejo de Ministros, Manuel Azaña. Para ello, en una intervención que fue muy comentada por los medios locales y el pueblo de Cartagena, Ros expuso que los desfiles pasionarios debían ser vistos desde un punto de vista artístico dado, fundamentalmente, el valor estético de las esculturas, y que las mismas representaban a hombres cuya ideología se asemejaba a la de la izquierda⁶⁸. Así pues, ambas celebraciones se llevaron a efecto de manera sucesiva,

⁶⁶ «Como anunciamos en nuestro número de ayer, anoche volvieron a escucharse en las calles cartageneras los típicos acordes procesionales que anunciaban el propósito de la cofradía californiana de sacar sus procesiones. La Comisión Petitoria, para procesiones, ha creído conveniente que la prensa publique las listas de todas las personas que nos favorezcan con sus donativos, encareciendo el mayor entusiasmo por el carácter popular que este año tienen las procesiones». (3 de marzo de 1932). De Procesiones. *Cartagena Nueva, diario defensor de los intereses generales de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/Cartagena%20Nueva/1932/193203/19320303/Cartagena%20Nueva%2019320303-001.pdf#search=%22california%20cofradia%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 1 de enero de 2020).

⁶⁷ FRANCO FERNÁNDEZ, Francisco José: “La cuestión religiosa en la Cartagena republicana”. *Cartagena Histórica*, 26 (2008), 3-15.

⁶⁸ «Las fiestas de semana santa en Cartagena tienen nombre en toda España. Estas fiestas nosotros las vemos a través del arte, porque sepa el compañero de la minoría socialista, que, en las procesiones de Cartagena, hay una parte religiosa y otra que no lo es. Yo diría que los granaderos, soldados de Napoleón, no tienen nada que ver con la religión. Las imágenes, verdaderas obras de arte, no pertenecen a la religión católica sola. Esas veneradas imágenes de Cristo y de los apóstoles reflejan un matiz bello del arte. Pero, además, son símbolos de santidad y de amor. Son imágenes de hombres que pasaron por el mundo practicando y prodigando la religión de la bondad. Y esos hombres, que apostolaban ideologías avanzadas y tiernas de vuestros programas, señores socialistas, y de los nuestros, y de los comunistas, son las figuras esculpidas en esas imágenes, siempre hermosas y siempre respetadas, que nada tienen que ver con las ceremonias eclesiásticas». (6 de marzo de 1932). Ayuntamiento, continuación de la sesión, discurso de Antonio Ros. *Justicia, diario de la mañana, órgano del Partido Republicano Radical Socialista*. Recuperado de

llegando a Cartagena el presidente del Gobierno el día 29 de marzo de 1932, dos días después de celebrarse la Pascua de Resurrección⁶⁹.

En realidad, no se puede hablar de una crisis religiosa y enfrentamiento abierto por esta causa hasta llegado el año 1936, cuando la tercera vía, la opción que triunfó en 1932, se vio superada por la tendencia atávica y la polarización extremista, fenómeno que fue acusándose de modo paulatino con el devenir de los años. Hasta llegar a aquel fatídico año, en lo concerniente a las manifestaciones públicas de religiosidad popular, referir que se fueron desarrollando con cierta normalidad, aunque algunos incidentes fueron haciendo mella paulatinamente en el ánimo del público y de las cofradías. Además, la desaparición de las autoridades civiles y de los piquetes militares en los cortejos fueron factores que determinaron una menor solemnidad y suntuosidad, cuestión que, a nivel estético, resultaba muy perjudicial dado que las procesiones cartageneras se diferenciaban por su boato y fastuosidad.

De algún modo, comienza a vislumbrarse cierta falta de respeto por las imágenes, tendiendo a la crisis iconoclasta que supondrá un gran desastre en el patrimonio religioso y la desaparición de muchas esculturas de gran mérito. Así, el Viernes Santo de 1932, la imagen de *la Virgen de la Piedad* de José Capuz sufre un incendio en la sábana de la cruz, aunque la efectiva reacción de las personas que se encontraban cerca del trono hizo que las llamas fueran rápidamente sofocadas. A día de hoy, aún no se conocen las causas de dicho suceso. Asimismo, al año siguiente, también en la procesión de Viernes Santo, al *Cristo de la Agonía* le es arrojado un gato desde un balcón, al tiempo que otra vez *la Virgen de la Piedad* sufre un atentado al serle lanzada una maceta desde otra balconada en la famosa calle Serreta⁷⁰.

<https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/JUSTICIA/1932/193203/19320306/Justicia%2019320306-001.pdf#search=%22semana%20santa%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 1 de enero de 2020).

⁶⁹ «Cartageneros: Nuestra ciudad va a ser enaltecida con la visita de S. E. el presidente de la República. Como es un gran honor que hace a nuestro pueblo visitándolo y permaneciendo en él, Cartagena, ciudad de fina sensibilidad, culta, noble e hidalga debe hacer que estas virtudes cristalicen en un recibimiento, cuya magnitud responda al honor que a nosotros nos hace el primer Magistrado de la Nación. Por ello, espera esta Alcaldía, que el pueblo de Cartagena, hoy a las seis y media de la tarde, y no a las 7 como se había dicho, acuda a la Plaza de España, para recibir a S. E. con el fin de tributarle el homenaje fervoroso que merece tan eximio visitante». (29 de marzo de 1932). Nota de la Alcaldía. *República, diario independiente de la tarde*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/La%20Rep%C3%ABlica/1932/193203/19320329/Rep%C3%ABlica%2019320329-001.pdf#search=%22alcala%20amora%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 1 de enero de 2020)

⁷⁰ MÍNGUEZ LASHERAS, Francisco: “Cofradías de Semana Santa en Cartagena. República y Guerra Civil”. *Revista El Flagelo*, 19 (2009), 31-35.

Todo ello vienen a ser incidentes aislados, pero que muestran indicios del clima que se va suscitando contra los símbolos y representaciones religiosas, aunque lo más grave ocurrió también en 1933, durante la procesión californiana de Miércoles Santo, al ser abatido el suboficial de Infantería Hipólito Plazas Valero por un disparo, un suceso que en ningún momento fue aclarado, sucediéndose versiones absolutamente contradictorias en los distintos medios de comunicación, hablando unos de atentado y otros de imprudencia⁷¹, si bien, la situación generada por el estruendoso ruido del arma, originó una avalancha de público y cofrades que presas del pánico procedieron a abandonar sus asientos y sus lugares en las filas del cortejo⁷². Todo ello, dio lugar a un decrecimiento manifiesto en el número de espectadores en el año 1934, además, el creciente clima de convulsión social y tensión política no ayudaba, a lo que se suma la precariedad económica de las cofradías que iban recibiendo paulatinamente menos ayudas del ámbito privado y comercial de la ciudad.

De todas formas, a pesar de lo enumerado, no podemos considerar que el quinquenio republicano de 1931-1935 fuera negativo para las entidades religiosas, pues por medio de actividades diversas y del turismo pudieron financiarse e ir sorteando la crisis, hasta el punto que el boato y ornato de las procesiones fue criticado por algunos miembros eclesiásticos como fue el caso de José Esteban Díaz, cura ecónomo de la Basílica de la Purísima de la ciudad de Yecla, que intervino en la Semana de Cuestiones Sociales organizada por el Centro de Acción Católica de los Cuatro Santos y la Asociación de Familia en el templo de Santa María de Gracia de Cartagena el día 13 de mayo de 1935. En su discurso, denunció la situación social del sector obrero y la carestía por la que atravesaba, mientras las cofradías y asociaciones religiosas promovían el festejo pasionario⁷³.

⁷¹ (15 de abril de 1933). El señor Plazas Valero fue muerto de un tiro cuando presenciaba la procesión del miércoles, ¿Crimen o imprudencia? *La Tierra, diario republicano de la mañana*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/La%20Tierra/1933/193304/19330415/La%20Tierra%2019330415-004.pdf#search=%22hipolito%20plazas%20valero%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 1 de enero de 2020).

⁷² VICTORIA MORENO, Diego: *Las Cofradías de Cartagena durante...* 482.

⁷³ «No podemos estar satisfechos con nuestras magníficas procesiones, mientras esos obreros, hermanos nuestros, que trabajan en la Constructora, en Productos Químicos, en la Desplatación, viven en casas insalubres, a veces cuevas trogloditas, y no pueden atender a algunas de sus más perentorias necesidades». (14 de mayo de 1935). La semana de cuestiones sociales. *El Noticiero, diario independiente de la tarde*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1935/193505/19350514/El%20Noticiero%2019350514-001.pdf#view=FitH> (Fecha de consulta: 1 de enero de 2020).

Sin embargo, a pesar de todo esa pompa y atavío, las procesiones de Semana Santa en la ciudad de Cartagena en ningún momento dejaron de ser un atractivo cultural y un medio de expresión externa de las bondades de la ciudad. De hecho, en el año 1934, es de destacar que formaron parte, junto con las procesiones de Murcia y Lorca, de un documental denominado *Fiestas Cristianas / Fiestas Profanas* elaborado por José Val del Omar (1904-1982) (il. 52), uno de los grandes colaboradores de las Misiones Pedagógicas creadas en 1931 y dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que poseían la misión de *difundir la cultura general, la moderna orientación docente y la educación ciudadana en aldeas, villas y lugares, con especial atención a los intereses espirituales de la población rural*⁷⁴.

Dentro de este programa cultural tenía cabida el referido documental, en el que Val del Omar, uno de los paradigmas del cine experimental español en el siglo XX, origina una creación cinematográfica que raya lo pictórico al elaborar un juego de contrastes entre la luminosidad de los tronos de la procesión californiana de Miércoles Santo y la oscuridad de la noche, cotejando el

acompañamiento de los hachotes de los capirotos con la cadencia de las olas del mar en las que se refleja la luz del sol, que va intercalando con las escenas nocturnas del cortejo penitencial. Una especie de expresión visual tendente a la abstracción en la búsqueda de un juego de contraposiciones en el que ocupaba un lugar preponderante la luz, el elemento diferencial de los tronos



Ilustración 52. Dolorosa de Francisco Salzillo en la mañana de Viernes Santo. Documental de Val del Omar.

cartageneros. De alguna forma, el ornato y suntuosidad de las procesiones era un elemento característico de la cultura de la ciudad, extensible, gracias a la acción de Val del Omar, a muchos puntos de la geografía peninsular⁷⁵.

Siguiendo con el plano artístico y en lo concerniente a la escultura religiosa para las cofradías de Cartagena, es importante reseñar que, a pesar de las circunstancias sociales que hemos ido desarrollando con anterioridad, también se produjeron distintas

⁷⁴ BOTÍ ESPINOSA, María Victoria: “Val del Omar, una visión vanguardista de la luz en nuestra Semana Santa”. *Revista El Flagelo*, 14 (2004), 36-37.

⁷⁵ VAL DEL OMAR LÓPEZ, José: *Escritos de Técnica, Poética y Mística*. Barcelona, Ediciones De La Central, 2010.

novedades o proyectos que se afrontaron con énfasis y entusiasmo, aunque finalmente no pudieran realizarse. En lo que concierne a la Cofradía Marraja, existió el propósito de elaborar un conjunto escultórico que, según su iconografía, se adaptaba perfectamente al discurso expositivo de sus procesiones. Se trataba de la escena del *Regreso del Calvario*, cuyo autor sería Antonio Garrigós Giner, artista ya mencionado en esta investigación cuando hablamos de su excelente pero poco comprendido *Cristo de la Humillación* para la Cofradía del Perdón de la ciudad de Murcia.

La elección de este artista venía fundamentada en la exposición que, sobre su obra, la mayor parte religiosa, se organizó en Cartagena y cuya inauguración tuvo lugar el 29 de octubre de 1933 en la sede de la Sociedad Económica de Amigos del País. En la misma, el eminente escritor y periodista José Ballester Nicolás pronunció una conferencia en la que destacaba el carácter vanguardista de la obra de Antonio Garrigós, ubicándolo en la más estricta contemporaneidad que es capaz de alternar con un carácter típico y de gran raigambre espiritual. En la crónica publicada en los medios de comunicación se resalta la gran entidad artística de la imagen de *la Soledad*, de composición recogida y de gran introspección religiosa, en la cual el artista supera todo lo realizado hasta esa fecha⁷⁶. De la exposición se ocuparon profusamente los intelectuales Antonio Oliver y Carmen Conde, amigos personales del artista. De hecho, ésta última incidió en la tragedia serena que manifestaban sus imágenes, insertas en un equilibrio mayestático de forma cerrada ubicado en el humanismo mediterráneo⁷⁷, teniendo presente que incide especialmente en un aspecto primordial en la configuración estética de las propias imágenes: la policromía,

⁷⁶ «Y presidiendo en el centro del paño del fondo del salón, la Soledad. Talla formidable a nuestro juicio, lo más logrado, hasta ahora, de la obra de Garrigós. Está sentada en una dulce postura de recogimiento; tiene las manos cruzadas sobre el pecho y el rostro en actitud de mirar al cielo, enmarcado por el manto que envuelve totalmente la figura. El artista ha logrado en esta imagen el momento de la superación; aquel en que se producen las obras geniales. Armonía, serenidad, belleza y emoción divinizada se unen en la figura que transmite, al contemplarla, la auténtica y noble realidad de su expresión». (31 de octubre de 1933). Se inaugura en Cartagena la exposición de barros cocidos de Garrigós. *Diario La Verdad*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000781252&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 2 de enero de 2020).

⁷⁷ «La tragedia de sus figuras contiene un resplandor de serenidad que, sin restarle categoría al dolor, no asusta a los cándidos espíritus contempladores. Para nosotros, gente del sudeste, el dolor jamás incurre en desgarradora tragedia. Aquí duele todo bajo un cielo limpio, con sol, con buen viento tibio y salado». CONDE ABELLÁN, Carmen. (1 de noviembre de 1933). Imaginería Lírica. *La Tierra, diario republicano de la mañana*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/La%20Tierra/1933/193311/19331101/La%20Tierra%2019331101-001.pdf#view=FitH> (Fecha de consulta: 2 de enero de 2020).

elemento fundamental a la hora de dotar a la escultura de verdadero espíritu y entidad por medio de su propia expresividad⁷⁸.

Por todo lo anterior, podemos afirmar que Antonio Garrigós Giner había conseguido el reconocimiento en Cartagena que no había logrado obtener en su ciudad natal, Murcia. En la urbe portuaria su arte fue mucho mejor comprendido, más valorado en base a la propia idiosincrasia de la misma ciudad, más cosmopolita y abierta, más inserta en los preceptos y el entendimiento de la modernidad al tratarse de un espacio industrial en el que cohabitaban distintas formas de ver la vida y, por ende, el arte. La forma cerrada, la expresividad de lo sustancial alejado de lo declamatorio y el mediterraneísmo plástico de Garrigós, obtuvo la aprobación de todos los círculos culturales de Cartagena⁷⁹. Y no solo eso, sino que la Cofradía Marraja, inmersa en su programa de enaltecimiento de sus esculturas procesionales, vio en Antonio Garrigós un artífice que se adaptaba de lleno a los postulados estéticos que en la última década había imprimido la entidad morada a sus desfiles pasionarios.

Así, surgía la noticia de que determinados miembros de esta institución se habían sentido admirados por el boceto del grupo *Regreso del Calvario* (il. 53), que, a su vez, había despertado grandes loas por parte del público y de la prensa especializada⁸⁰. Y es que la escena representada



Ilustración 53. Boceto de la escena *Regreso del Calvario*. Antonio Garrigós Giner, 1933.

⁷⁸ «El color, hasta hoy, lo vi como adjetivo; el color en la escultura no lo encontré solo, desprendido, sino pegado a lo macizo inmóvil. Garrigós ha creado el color sustantivo; el color con vida propia, a pesar de su unión apasionadamente delicada con la forma». *Ídem*.

⁷⁹ «Sobre la sobriedad y las justezas del modelado, el humanismo y la poesía obran el milagro del triunfo artístico logrado por Garrigós sin precedentes en nuestra ciudad. Porque siendo la obra de este genial artista—el Salzillo de hoy según le llamó un alto crítico—tan de vanguardia en algunas expresiones y modos mantiene sólida y fundamentalmente una tradición racial, vital y vigorosa de neta enjundia mediterránea empavesada con el aire luminoso del sentimiento más depurado, emocionante y expresivo». (5 de noviembre de 1933). Un gran escultor cristiano. *Cartagena Nueva, diario defensor de los intereses generales de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/Cartagena%20Nueva/1933/193311/19331105/Cartagena%20Nueva%2019331105-004.pdf#view=FitH> (Fecha de consulta: 3 de enero de 2020).

⁸⁰ «Nos dicen que ese genial *Regreso del Calvario*, la más suprema expresión pasionaria que hemos admirado, ha cautivado la atención de algunos procesionistas, autorizados en nuestras cofradías por sus fecundas iniciativas del fomento artístico de nuestra Semana Santa Cartagenera, y que el pueblo que se congrega diariamente frene al bello boceto que de modo tan intenso evoca el drama del Calvario, podrá admirarlo en su amplio y definitivo trazado, como una nueva joya de nuestras procesiones. Si así fuera, enriqueciendo la ciudad su tesoro artístico afirmará sus timbres de espiritualidad y de cultura». *Ídem*.

mostraba una gran tensión dramática, una gran desolación originada por el espacio vacío entre el grupo de la Virgen, María Magdalena y San Juan, en primer término, y la Cruz erguida y solitaria sobre un montículo tras ellos, conformando un paisaje yermo y sin vida. Los tres personajes daban la espalda al instrumento del martirio de Cristo, procedían a marcharse del escenario del escarnio en una actitud rendida, triste y afligida gracias a esos volúmenes cerrados, de formas rotundas, que utilizaba Garrigós en sus figuras pasionarias. Tal y como se aprecia en la fotografía del boceto, la espiritualidad y el sentimiento prevalecían sobre cualquier efectismo inocuo, teniendo presente que se quería realizar un conjunto global en el sentido de generar el mismo efecto en el propio trono, pues también iba a ser realizado por Garrigós a fin de que la estética de las esculturas se deslizara hacia el soporte de las mismas en un desarrollo plástico y simbólico unificado⁸¹.

Además, incidiendo en la referida unificación estética, el compositor catalán Juan Manén i Planas (1883-1971) iba a elaborar una marcha fúnebre para esta escena procesional denominada *El Regreso del Calvario*, una manera de rendir tributo a la creación de Garrigós en consonancia con el carácter de su estética, aumentando a su vez el rico patrimonio musical del que en ese momento gozaba la Cofradía Marraja⁸². Pero lamentablemente, la obra escultórica no pudo realizarse, desconociéndose a ciencia cierta los motivos. Al respecto, se ha especulado con que tuvo mucho que ver la inconstancia del artista y el comienzo de la Guerra Civil⁸³, si bien, es razonable pensar que ninguna de ambas cuestiones tendría incidencia en esta circunstancia, pues Garrigós, tras la muestra desarrollada en Cartagena, realizó otras exposiciones como la que tuvo lugar en la ciudad de Alicante, intentó revitalizar el taller de *Bellos Oficios de Levante*, elaboró muchas obras en terracota y, lo más importante, creó un bello trono para *la Dolorosa* de la localidad de Cabezo de Torres (Murcia)⁸⁴.

⁸¹ «Ahora se ocupa Garrigós en trabajar los relieves de la tarima que ha de llevar el paso, y a nosotros nos complace reproducir la hermosa obra y uno de los relieves. BALLESTER NICOLÁS, José (30 de marzo de 1934). Escultura religiosa contemporánea. *Diario La Verdad*. Recuperado https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000782406&page=1&search=&lang=es&viw=hemeroteca (Fecha de consulta: 3 de enero de 2020).

⁸² «Sabemos que el eminente Juan Manén, inspirado en este grupo, compondrá la marcha fúnebre El Regreso del Calvario, y es de esperar, cuando lo lleve a efecto, que con ello el músico catalán rendirá un digno homenaje a la emotiva creación del escultor de Murcia». *Ídem*.

⁸³ HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Antonio: *Op. Cit.* 93.

⁸⁴ «Ayer tuvimos el gusto de admirar una meritísima obra de arte que acaba de producir el notable artista murciano Antonio Garrigós. Es un trono en madera, tallado, con destino a la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores del vecino pueblo de Cabezo de Torres, el cual lucirá esta noche en la procesión que en dicho pueblo se ha de celebrar». (23 de septiembre de 1934). Una obra de arte de Garrigós. *Diario El*

Todo lo anterior demuestra que Antonio Garrigós nunca permaneció quieto ni tuvo grandes altibajos, mostrando continuidad en su trabajo hasta el estallido de la Guerra Civil, teniendo en cuenta que, contra el otro argumento que se expuso de la inminencia del conflicto bélico, está el hecho de que el comienzo del mismo no se produjo hasta 1936, con lo cual el artista podría haber tenido tiempo de sobra para elaborar la escena del *Regreso del Calvario*. Y menos creíble aún es otra tesis expuesta por algún otro autor⁸⁵, según la cual, la irrealización del proyecto se debió a la ruptura artística de Garrigós con su amigo y compañero Clemente Cantos, quién, conforme a dicha tesis, llevaba la mayor parte de la producción escultórica del taller. Pero ello entra en absoluta contradicción con el hecho irrefutable de que dicha separación se produjo en el año 1927 cuando la sede de *Bellos Oficios de Levante* fue pasto de las llamas, con el agravante de que Garrigós, desde ahí hasta su muerte, estuvo configurando, con mayor y menor fortuna, esculturas religiosas en madera policromada.

La composición de este grupo escultórico fue retomada por la Cofradía California, elaborando un conjunto denominado casi de la misma forma, concretamente *La Vuelta del Calvario*, y que tendría las mismas características que el boceto de Garrigós, siendo procesionado hasta hoy en la noche de Jueves Santo. Pero se llevó a cabo mediante una mezcolanza de imágenes sin conexión entre sí, hasta que el imaginero José Sánchez Lozano dio forma al grupo con las tallas de San Juan, La Dolorosa y María Magdalena en el año 1971, todas ellas imágenes de vestir⁸⁶, pero sin el vigor que mostraba el boceto de Antonio Garrigós.

Liberal. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000315401&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 3 de enero de 2020).

⁸⁵ LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: *Configuración estética de...* 47-48.

⁸⁶ ORTÍZ MARTÍNEZ, Diego: *Las imágenes de...* 87.

CAPÍTULO V

LAS OBRAS DE MARIANO BENLLIURE ANTES DE LA GUERRA CIVIL, PARADIGMA DE NUEVAS TENDENCIAS.

CAPÍTULO V

LAS OBRAS DE MARIANO BENLLIURE ANTES DE LA GUERRA CIVIL, PARADIGMA DE NUEVAS TENDENCIAS.

V.1. El Descendido y el devenir del tiempo hasta Redención.

Resulta importante incidir en la creación escultórica religiosa de Mariano Benlliure Gil (1862-1947) con anterioridad a la Guerra Civil, aun teniendo presente que las obras realizadas por este artista no fueron talladas para ninguna ciudad de la Región de Murcia, pero lo desarrollamos por dos cuestiones: primero, por la trascendencia que estas imágenes adquirieron a la hora de abordar una renovación estilística y estética en la escultura religiosa, y segundo, por la incidencia que tuvo este artista en la posguerra a la hora de reconstruir el patrimonio, totalmente destruido, de la Cofradía California de la ciudad de Cartagena.

Mariano Benlliure, desde que realizara su obra *El Descendido* para la Semana Santa de Zamora en el año 1878, cuando contaba únicamente con 16 años, no había vuelto a crear nada dentro del campo de la imaginería policromada hasta el año 1931 en el que presenta, también para la capital zamorana, su obra Redención. Y, en verdad, eran pocas las ocasiones en las que había hecho frente a encargos de escultura religiosa salvo para el culto o monumentos funerarios. En verdad, no podemos estudiar las imágenes insertas en esta tipología si no se hace desde el contexto de su amplia producción que abarca casi todas las técnicas escultóricas y géneros, así como el dominio de diferentes materiales, lo que le ubica como uno de los artistas más prolíficos y polifacéticos de la historia reciente del arte español.

La figura de Mariano Benlliure Gil ocupa un lugar destacado en la escultura española de las últimas décadas del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. A caballo entre dos centurias, vivió una de las etapas más convulsas de la historia de España, por ello fue notario y testigo de excepción de unos cambios de enorme trascendencia histórica que dejarán una huella indeleble en su desarrollo artístico, si bien, fue un escultor al que no se le puede encasillar en ningún movimiento de vanguardia tan en boga a inicios del siglo XX, surgidos como respuesta al sistema social y artístico imperante. Y es que un artista con una idea de la naturaleza como un ente estable y consistente, difícilmente

podría compartir y desplegar su quehacer en un medio tan sumamente antagónico como el del arte de vanguardia.

Pero el hecho de no formar parte de ningún movimiento de revolución artística, no implica que deba ser considerado como una traba para el desarrollo de este tipo de manifestaciones en España, y todavía menos para no valorarlo lo suficiente como uno de los grandes y más prolíficos escultores de la historia del arte español, sin ser catalogado como un impedimento para, según se ha referido en distintos momentos, la verdadera *escultura creadora, que es la abstracta*¹. De hecho, nunca, ni en sus charlas o manifestaciones públicas, habló contra esta tipología expresiva, es más, siempre fue un artista que se reveló ante la tendencia académica y lideró la revolución que supuso el Realismo en las últimas décadas del siglo XIX dentro del arte escultórico².

Nacido en el seno de una familia humilde en la mañana del día 8 de septiembre de 1867, en el número catorce de la entonces denominada calle del Árbol del sencillo barrio del Carmen de Valencia. Su padre, Juan Antonio Benlliure Tomás (1832-1907) era pintor-decorador y del matrimonio con su madre Ángela Gil Campos en el año 1851 nacieron un total de seis hijos, ocupando Mariano Benlliure el quinto lugar de dicha descendencia³. De sus hermanos, cuatro se dedicaron al mundo del arte, pero los de mayor talento, los que supieron absorber en mayor grado las enseñanzas paternas, fueron José y el propio Mariano, éste último un escultor precoz, brillante y pasional, del que ya había noticias muy pronto, cuando a la edad de cinco años modelaba figurillas de cera con gran habilidad, imágenes que gustaban a las religiosas del asilo que el Marqués de Campo había mandado construir en la Calle de la Corona y a cuyas escuelas asistió Mariano Benlliure siendo niño, tal y como él mismo dejó constancia⁴.

Estamos ante la figura de lo que se puede considerar un niño precoz, a pesar de los problemas que presentaba en cuanto a déficit del lenguaje, circunstancia que provocó

¹ AZCOAGA IBAS, Enrique: (1985). *Catálogo de la Exposición Escultura Española 1900-1936, celebrada en el Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal, Parque del Retiro*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, 24.

² MONTOLIU SOLER, Violeta. *Mariano Benlliure*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1987, 12.

³ VIDAL CORELLA, Vicente: *Los Benlliure y su época*. Valencia, Editorial Prometeo, 1977, 19-20.

⁴ «...no puedo decir cómo nació en mí la inclinación a la escultura. Fue cosa instintiva, espontánea, casi inconsciente. A los cuatro años empezaba a hacer algo que pudiéramos llamar modelado en cera y a los seis recibí mi primer encargo». MARTÍN CABALLERO. Reportaje periodístico archivado en *el Corpus Gráfico de Mariano Benlliure*, tomo IV. Biblioteca del Museo Nacional de Cerámica "González Martí. Valencia. En adelante B.M.N.C.G.M.

que el artista valenciano tuviera problemas para poder hablar hasta los siete años⁵. Muy posiblemente la expresión oral deja su lugar a la expresión plástica en un desarrollo cognitivo basado en la observación de lo circundante, en el análisis de la realidad que le rodeaba, lo que hace que siga los pasos de su padre y hermanos a la hora de manifestar su sentimiento a través del lenguaje artístico. Ello contribuyó a iniciar su aprendizaje con el famoso pintor valenciano Francisco Domingo Marqués, con el que se formó bajo los postulados imbuidos por el realismo pictórico con cierta base impresionista plasmada con una técnica precisa, aspectos que marcaron para siempre la creación plástica de Benlliure. Y es que las circunstancias sociopolíticas de ese tiempo, configuraron un escenario en el que la dictadura de las academias de bellas artes se ve erosionada y disminuida, lo que conllevó un acercamiento a las tendencias de índole realista de raigambre romántica que en Europa ya prodigaban artistas como Courbet, con gran crudeza, o Millet, con mayor espiritualidad.

Influye también en la creación del escultor valenciano la figura de Mariano Fortuny, pintor que se expresa en sus lienzos utilizando un colorido esplendente de entidad aristocrática, entremezclado con grandes dosis de casticismo de raigambre popular en composiciones que tratan asuntos intrascendentes, pero realizados con un estilo minucioso y detallista, siempre preocupado por la luz, el dibujo y el color. Él, Francisco Domingo Marqués y otros artistas que exponen y desarrollan su carrera en Valencia, suponen una fuente de inspiración y conocimientos para Mariano Benlliure que, siguiendo las inquietudes propias de su carácter libre e independiente, no consideró la posibilidad de formarse en ninguna escuela oficial ni academia artística, aprendiendo de la observación y trabajando directamente con todos los materiales escultóricos. Es más, siendo niño y teniendo en cuenta su particular carácter, se le introdujo en el taller de un escultor local, pero la experiencia no fue muy positiva⁶.

⁵ «He sido mudo hasta los siete años en que comencé a decir algunas palabras. Luego tartamudeé mucho tiempo y tengo dificultad para hablar, incluso cuando me enfado soy más torpe de expresión...». *Ídem*. Sin paginar.

⁶ «Mi hermano Pepe sí que estuvo algún tiempo en la Academia de San Carlos, yo no. No asistí jamás a Academias ni he tenido maestros, así que he me formado solo, en total libertad; sólo hubo un amago de entrar como discípulo con un escultor. Tendría yo unos siete u ochos años. El escultor Gelabert, valenciano, compañero de mi hermano Pepe y de Peydró, se empeñó en que asistiese a su estudio en el que hacía unas esculturas religiosas en madera muy humildes. Allí pasaba el tiempo haciendo puños de bastón, de ramas de árboles, en cuyo nudo modelaba cabezas de animales (...) Mi paso por aquel estudio no excedió arriba de ocho o diez días». *Ídem*. Sin paginar.

Por consiguiente, su aprendizaje fue en absoluta libertad, abierto a todas las expresiones artísticas y dejándose llevar por su carácter autónomo y la gran ilusión que ponía en todo proyecto o trabajo. Su capacidad para observar y aprender, para estudiar el natural y analizar su entorno más próximo, le hacía apropiarse de todas las imágenes y de la belleza que éstas desprendían, de modo que gracias a su inventiva podía dar forma a sus ideas a través de su capacidad para modelar el barro, como demostraba con la creación de pequeñas figuras como la realizada a la corta edad de seis años denominada *Frascuelo entrando a matar*, temática taurina que desarrolló de manera profusa a lo largo de su carrera⁷. Obsesión por el modelado en la dúctil materia referida que expresa en sus modelos escultóricos de raigambre religioso, y que entroncan directamente con los preceptos más novedosos, como es el caso de *Redención*⁸.

Las circunstancias familiares obligan a su familia a trasladarse a Madrid, y ese cambio supuso un espaldarazo definitivo para la formación artística de Mariano Benlliure, sucediéndose una serie de acontecimientos que benefician su proceso creativo e incluso su prestigio, aun siendo un niño, además de frecuentar talleres de marmolistas, tallistas y de cuantos tenían relación con el arte escultórico, así como de algunas personas de la alta sociedad madrileña⁹. Tal es así, que el 8 de abril de 1876 el monarca Alfonso XII inauguraba la Exposición Nacional de Bellas Artes en los salones del palacio de la Fuente de la Castellana, conocido también como Palacio de Indo, y a ella concurrió Mariano Benlliure con tan sólo 14 años de edad. Presentó una pequeña obra en cera a la que llamó *Cogida de un picador*, incursión en pequeño formato dentro del mundo taurino, un escenario de pasión en el que prevalece la observación instantánea alejada de un quehacer más reflexivo en un niño que ya era capaz de representar la intensidad del drama,

⁷ Esta pequeña obra fue un regalo del padre de Mariano Benlliure a su amigo Pedro Casanova, doctor en medicina, en agradecimiento a su amabilidad y atención con la familia. Este último la regaló a su vez a otro amigo, Vicente Andrés, que le añadió la siguiente inscripción: *Frascuelo entrando a matar*. Cuando Mariano Benlliure acudió a Valencia con ocasión de las fallas en 1923, visitó a su amigo Andrés, el cual le solicitó que se la dedicara personalmente. QUEVEDO PESSAHA, Carmen: *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1947, 20.

⁸ «*Todo cuanto hacía, ya se trasladara a piedra, mármol o bronce, continuaba mostrando pegajosas calidades, las propias de una escultura de barro o en mantequilla; circunstancia que placía como pocas otras a los bienaventurados españoles de por 1890*». GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Ars Hispaniae Vol. XIX: Arte del siglo XIX*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1966, 138.

⁹ «*Trabajé aquí haciendo dibujos y grupitos en cera, toros y santos preferentemente. Los presentaba y los vendía por poco dinero al principio, pero poco a poco, sin darme cuenta, fui entrando en contacto con la sociedad. Cuidé siempre mucho de distinguir a quienes me protegieron, y paulatinamente llegué a hacerme con las excelentes relaciones sociales que tengo ahora. Es curioso el detalle de que a los trece años entré como maestro de dibujo en casa de los hijos de la condesa de Casa Galindo, que en cierto modo era manera de dispensarme alguna ayuda (...)*». MARTÍN CABALLERO F.: *Op. Cit.* B.M.N.C.G.M. Sin paginar.

despertando el interés de la crítica dada la poco avezada edad del artista y la habilidad que mostraba en el modelado¹⁰.

Y en dicha muestra, Benlliure pudo conocer in situ la obra de dos artistas que marcarían su devenir creativo a lo largo de su carrera, pues la impresión que le causó dejó una profunda huella en su espíritu artístico y manera de entender la plástica escultórica: los catalanes Juan Samsó y Lengly 1834-1908) y Agapito Vallmitjana Barbany (1832-1905)¹¹. De hecho, especialmente la obra de este último, su famoso *Cristo Yacente*, fue halagada y valorada por la crítica en el plano técnico, destacando que se trataba de lo poco de verdadera entidad dentro de un nivel más bien escaso en la referida Exposición Nacional, si bien, se le achacaba cierta falta de espiritualidad y emoción religiosa¹².

Pero resulta importante recalcar la entidad y cualidades de esta obra de Agapito Vallmitjana para entender el estilo y forma que subyace en Benlliure desde bien joven, pues la obra del artista catalán sigue unos criterios expresivos y morfológicos tendentes a la manifestación de un sueño plácido que tal vez genere en el espectador una inquietud más de tipo emocional que desgarrada, como era visible en la escultura religiosa española hasta el siglo XIX. Escasea el ascetismo y el drama místico, pero la conjunción del naturalismo de tipo helenístico y el coetáneo sentido religioso de la existencia en la etapa decimonónica, conforman un ideal plástico que se mueve entre las tradiciones de tipo romántico y la corriente realista, configuración estética que Mariano Benlliure irá desarrollando en sus expresiones artísticas tendentes a la expresión del aparato y sentimiento religioso.

Este es el camino que el joven escultor decide emprender, una plástica escultórica que parte de la base del clasicismo imperante en gran parte de la historia del arte de la

¹⁰ «Por las dotes naturales que revela y por las esperanzas que hace concebir, es también digno de mención el grupo en cera de D. Mariano Benlliure, que representa La Cogida de un picador. El Sr. Benlliure es un niño de trece años, dotado de un admirable instinto de artista, y de cuyo talento puede esperarse mucho si encuentra acertada dirección». García, P. (8 de mayo de 1876). *La Ilustración Española y Americana*. Recuperado de <https://hemerotecadigital.bne.es/> (Fecha de consulta: 22 de septiembre de 2019)

¹¹ «Presenté «La cogida de un picador» en una exposición que se hacía en el palacio de Indo. Era esto en los tiempos de Pradilla, Ferrant y Plasencia, que tanta fama dio a la Academia de Roma. Samsó presentaba Virgen con el Niño y Vallmitjana su Cristo Yacente. Estas dos obras fueron las que más llamaron mi atención. Entonces empezaba ya a ver el arte». MARTÍN CABALLERO, F.: *Ibidem*. Sin paginar.

¹² «El Cristo yacente del escultor catalán está perfectamente modelado; se observa en su ejecución el esmero con que el autor ha procurado sujetar su obra al ideal humano; pero no ha conseguido reflejar a la divinidad; no ha puesto en su obra ese algo sobrehumano que ha hecho inmortales las rarísimas creaciones sublimes de este género, realizadas por los grandes escultores; pero se observa en la suya un deseo sincero de ponerse á la altura del asunto, un propósito levantado de reanudar las grandes tradiciones, y un resultado positivo en la clásica interpretación del natural». García, P. op. cit. Recuperado de <https://hemerotecadigital.bne.es/> (Fecha de consulta: 23 de septiembre de 2019).

escultura de la primera mitad de la decimonovena centuria, pero que, aderezada con una serena sensibilidad y contenida emoción, conectan con el realismo hispano y tan autóctono del siglo XVII. Estos preceptos le servirán para llevar a cabo la primera de sus grandes composiciones escultóricas a tamaño natural, el paso procesional *El Descendido*, para la ciudad de Zamora. En verdad, como referíamos anteriormente, tratamos en este apartado algunas composiciones que no pertenecen al ámbito de la Región de Murcia, pero cuyo estudio es indispensable a fin de entender el estilo y la esencia de las manifestaciones escultóricas de índole religioso de un artista, cuyo papel es decisivo en la renovación estilística cualitativa de la escultura sacra, incidiendo decisivamente en el sureste peninsular.

Ciertamente, la trascendencia de este conjunto pasionario fue enorme en la escultura religiosa de finales del siglo XIX, siendo alabada muy tempranamente por el público y la prensa escrita cuando se describía la procesión del Santo Entierro en la noche de Viernes Santo¹³. Y es que, en esta obra, el escultor valenciano parte, como hemos referido, de la esencia creativa de Agapito Vallmitjana para elaborar uno de los conjuntos procesionales más emblemáticos de la famosa Semana Santa de Zamora, retomando la gran manifestación de la escultura española, que siempre había sido la religiosa, aunque se encontrara arrinconada en ese momento dado el triunfo de las corrientes paganizantes y mitológicas del Neoclasicismo anterior.

Es en 1877 cuando Mariano Benlliure acompaña a su padre a la ciudad de Zamora a fin de proceder a la restauración y decoración de la casa del prestigioso ingeniero Federico Cantero, que ocupaba entonces el puesto de jefe de ferrocarriles. Gracias a este hombre, que actúa como *protector* de la familia Benlliure, el joven Mariano acude al taller del afamado imaginero Ramón Álvarez Moretón (1825-1889), una institución en la pequeña urbe castellana. De este último artífice aprende su habilidad para el modelado, la destreza para la composición de grupos escultóricos y la pericia para representar los juegos de paños y contrastes polícromos de las vestiduras. Pero la relación entre ambos aún va más allá, pues fue precisamente un desencuentro de índole económico del propio

¹³«El Descendido, adquirido del escultor valenciano Sr. Benlliure, que denota grande intención y disposiciones artísticas, ofreciendo una interesante composición». Álvarez, U. (7 de marzo de 1883). *Zamora Ilustrada: revista literaria semanal*, p. 4. Recuperado de <https://prensahistorica.mcu.es/> (Fecha de consulta: 23 de septiembre de 2019).

Ramón Álvarez con la Cofradía del Santo Entierro lo que dio pie a que Mariano Benlliure realizara finalmente el grupo *El Descendido* en lugar de su maestro¹⁴.

Animado por su mecenas, Federico Cantero, el joven artista presenta a dicha entidad pasionaria su boceto del paso (il. 54). Además de comprometerse a finalizar la obra en los plazos previstos y realizarla por una cuantía inferior que el famoso imaginero

zamorano, los responsables de evaluar el proyecto percibieron una especial sensibilidad y destreza en el modelado de Benlliure, prestancia técnica y novedad en el planteamiento iconográfico del conjunto. El día que la obra llegó a Zamora en tren procedente del estudio que la familia poseía en Madrid, Ramón Álvarez,



miembro de la comisión que se organizó para dicho fin, no acudió a la estación de ferrocarril y

Ilustración 54. Boceto del paso *El Descendido* realizado por un jovencísimo Mariano Benlliure en 1878. Museo de Zamora.

tampoco dio ningún tipo de explicación de los motivos que habían originado su ausencia. Además, la obra suscitó todo tipo de comentarios elogiosos, siendo la primera vez que un trabajo rechazado por *D. Ramón* se encargaba a otro imaginero y, además, obtenía todo tipo de loas¹⁵.

Evidentemente, dada la trascendencia a nivel social que poseen las procesiones zamoranas, este hecho se analizó de forma extensa en los medios de comunicación, mostrándose algunas opiniones a favor de Álvarez Moretón, cuestión más que lógica ya que se trataba y, aún se trata hoy día, del personaje más trascendental en el cambio de rumbo de la semana santa en la ciudad del Duero¹⁶. Pero Benlliure llevó a efecto una escena sentida y entrañable, que muestra un patetismo y dramatismo, con la Virgen

¹⁴ FERRERO FERRERO, Florián: *Historia de la Real Cofradía del Santo Entierro*, Zamora, Diputación de Zamora, 1987, 116.

¹⁵ CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés: *Ramón Álvarez, imaginero*. Comisión Homenaje a D. Ramón Álvarez, Zamora, 1989, 62.

¹⁶ «... No parece, sino que esta obra (El Descendido) haya venido a ponerse en contraposición con las del Sr. Álvarez, dando tal vez motivo a animadas polémicas sobre el mérito relativo de ambos artistas. Yo declaro estas polémicas absurdas, y esa indiscreta comparación imposible de todo punto. No se comparan sino las cosas análogas, y entre esas figuras de gusto clásico, idealizadas y divinizadas, con que compone sus obras D. Ramón Álvarez, y el realismo del joven Benlliure, hay tanta distancia, como la que media entre las armonías de la naturaleza y los bellos colores del alborar de una mañana de primavera. El Sr. Benlliure no tiene más que diecisiete años, y en la primera obra que hemos tenido el gusto de admirarle, hay bellezas que dejan adivinar un artista. Reciba nuestra más cordial enhorabuena...». REQUEJO, Miguel. (12 de abril de 1879). El Descendido. *El Eco del Duero*. Fotografía del recorte de prensa facilitada por cortesía de Horacio Navas Juan (Zamora).

sujetando el cuerpo muerto de Cristo, que contrasta con los días en los que la madre acunaba entre sus brazos a su hijo. En esta representación de *la Sexta Angustia de María*, Mariano Benlliure compone un grupo antológico y monumental; los rostros de los personajes que componen el cortejo fúnebre están inspirados en los propios familiares del artista y el tamaño del conjunto le acarreó algún que otro problema con su casero de la madrileña calle Goya de Madrid, tal y como declaró el propio escultor décadas después¹⁷.

La composición (il. 55) se enmarca dentro de un eclecticismo histórico dimanante del entendimiento formal de la escultura en las últimas décadas del XIX. El grupo, desarrollado en sentido transversal, como si se tratara de un friso, está presidido por el sólido y pesado bloque que conforman la Virgen y Cristo muerto en su regazo, donde subyacen el sentido plástico y las reminiscencias piadosas de Juan de Juni y Gregorio Fernández. El profundo sentido religioso de Castilla está presente en esa imagen del Salvador, que se presenta como trasunto de héroe antiguo caído en el fragor de la batalla a cuyo cuerpo exánime lloran y presentan sus respetos sus más allegados. El detalle del dedo meñique de la mano derecha de María, que se incrusta en el cabello húmedo de su hijo, demuestra el virtuosismo técnico del joven Benlliure y su concepción de la emoción maternal además de su sentido más sensible, místico y melodramático. El expresionismo y angustia de los *Compianti* del Quattrocento de artistas como Mazzoni o Niccolo dell'Arca también tienen cabida



Ilustración 55. *El Descendido*. Mariano Benlliure Gil, 1879. Cofradía del Santo Entierro, Zamora.

¹⁷«Contaba entonces quince, para dieciséis años y me había sido confiada la construcción de una obra de tanto compromiso como un paso para la semana santa. Y eso era aquí, en España, donde tantas maravillas se han hecho en la imaginería religiosa. Figúrate mi empeño, mi emoción, mi entusiasmo. No solamente yo; todos los míos demostraban el mayor interés en que saliera airoso. Mi padre me sirvió de modelo para el José de Arimatea; la mujer de mi hermano Pepe quedó divinizada en la figura de la Virgen y mi hermano Blas, en la figura del Salvador. Y fue grandioso lo que nos ocurrió. El paso estaba como para ir derecho a la procesión; mas para ir a la procesión había que empezar por sacarlo a la calle y no cabía por la puerta. ¿Qué hacer? A los quince años le sale todo a uno por una friolera, y no se me ocurrió cosa mejor que derribar una pared. Así puse mi obra en medio de la calle. ¡Y allí me puso a mí el casero cuando se enteró, naturalmente!». LÓPEZ MONTENEGRO, Ramón. (29 de marzo de 1931). *El Redentor camino del Gólgota. Blanco y Negro, suplemento dominical diario ABC*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1931/03/29/026.html> (Fecha de consulta: 6 de enero de 2020).

dentro del sentido ecléctico del grupo, en el cual Cristo, María y los santos varones quedan enmarcados a los lados por dos parejas contrapuestas.

De una parte, María Salomé y María de Cleofás, arrodilladas, sin dejar ver sus rostros, están inspiradas en las jóvenes plañideras que pueblan los monumentos funerarios decimonónicos, en una clara manifestación del sentido poético de la muerte. Al otro lado, en las figuras de San Juan y María Magdalena, se manifiesta una expresión de dolor más contenida pero igual de sufriente. Todo en el conjunto es una plena manifestación del recorrido histórico de la escultura funeraria a través del tiempo, género en el que Benlliure se prodigaría a lo largo de su carrera y que supuso la conformación y establecimiento de determinados tipos iconográficos dentro de la estatuaria religiosa del siglo XX.

Obviamente, el estudio de la anatomía, de la composición, del naturalismo y del correcto modelado de las vestiduras, contribuyó sobremano a la correcta interpretación por parte de Mariano Benlliure de los conjuntos y las imágenes individuales de carácter religioso, teniendo en cuenta que los valores plásticos anteriormente referidos son los que dotan a esta tipología escultórica del carácter y entidad precisa para la conformación y transmisión de su significado. De todos modos, la temática sacra no fue ni mucho menos abundante en la práctica artística del artífice valenciano hasta los prolegómenos de la Guerra Civil, desarrollando su quehacer fundamentalmente en monumentos conmemorativos, funerarios y retratos, dejando un tanto de lado su inserción en la dinámica desarrollada dentro de los parámetros de la piedad y religiosidad popular.

Sus estancias en París y Roma, a finales de siglo, con apertura de taller en la Ciudad Eterna, conforman su personalidad estética a través de la meditación en torno a la situación real del arte escultórico, cuyos presupuestos neoclásicos quedaban ya muy desfasados, de manera que, como referíamos, abraza el realismo influenciado por su gusto en el desarrollo de grandes decoraciones y el atrezo de espacios y escenografías varias, tramoyas que son bien conocidas en Roma al ser organizadas en lugares concurridos por los artistas de la ciudad como el Café Greco y el Círculo Internacional. De hecho, llegaba a disfrazar a sus amigos con los ropajes más pintorescos, mostrando una enorme pasión por la escenografía compositiva que luego trasladaría a sus grupos escultóricos y que tanta trascendencia tiene en la dialéctica plástica de los grandes conjuntos de imaginaria religiosa.

Con todo ello, la formación de Mariano Benlliure se va desarrollando en las grandes capitales artísticas del mundo, lo que contribuye a que se vaya convirtiendo en un escultor completo, dominador de distintas técnicas y materiales, aunque siempre bajo los postulados de la figuración y la tendencia al detalle, mostrando una gran debilidad por la estética del buen gusto inscrito en presupuestos naturalistas, siempre con el objetivo de exaltar la anatomía del cuerpo humano en una línea equilibrada y elegante. Cuestiones que refleja en una de las pocas creaciones religiosas en madera policromada que realiza en los compases finales del siglo XIX, la escultura de *La Purísima* (il. 56) por encargo de la marquesa de Luque, Ángela Luque García, en el año 1898¹⁸. Y es que Benlliure sabe trasladar a esta pequeña obra todos los valores estéticos que durante las primeras décadas de su carrera había ido plasmando en toda su obra, incluida la monumental, basada en un eclecticismo formal de raigambre novecentista. La talla, por la fotografía que se conserva¹⁹, es grácil, ligera, con un claro y logrado sentido ascensional, mostrando una conformación inserta en la forma amable y de clásica composición en este tipo de iconografía.



Ilustración 56. *La Purísima*. Mariano Benlliure Gil, 1898. Encargo de la marquesa de Luque.

Cuando Benlliure concluyó la pieza y la remitió a los comitentes, el marqués envió al artista los estipendios por su trabajo dentro de una caja de habanos. Como respuesta, una vez consumidos, el artífice valenciano devolvió la caja vacía al propio marqués, con un motivo pintado en la tapa y que representaba una escena taurina, haciendo gala con ello de su particular gracejo y generosidad. Tras el fallecimiento de Ángela Luque García en el año 1926, la imagen fue donada a las Siervas de Jesús de Madrid, en agradecimiento por los cuidados dispensados a la marquesa durante su larga enfermedad, aunque tras trasladarse esta congregación desde la calle Velázquez a la calle Guzmán el Bueno, la pieza no ha sido encontrada en esta última ubicación, con lo cual, o pereció durante la guerra o bien fue reubicada en otro lugar²⁰.

Tras esta pequeña obra, Benlliure siguió plasmando todo su saber en múltiples esculturas de ámbito monumental y en la retratística, alcanzando importantes triunfos en

¹⁸ ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia: “Panorámica de la escultura religiosa de Mariano Benlliure anterior a la guerra del 36”, en SATORRE PÉREZ, Ana (coord.): *Crevillent, Escultura Religiosa*, Excmo. Ayuntamiento de Crevillent, 2018, 50.

¹⁹ Casa Moreno. Archivo de Arte Español (1893-1953). Archivo Moreno. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Número de Inventario 24400_B. C.M.A.A.E.

²⁰ *Ibidem*.

las Exposiciones de Bellas Artes en España y a nivel internacional, destacando su éxito absoluto en la Muestra Internacional de París en el año 1900, en la cual presentó un amplio número de obras con vistas a satisfacer todos los gustos sociales imperantes en la época, tal y como le comunica por carta a su hermano José²¹. Ello no hace más que demostrar el dominio que Benlliure poseía sobre distintos lenguajes expresivos en una clara manifestación de polivalencia y entidad creativa, que le sirve para obtener el rotundo éxito de la concesión de la medalla de Honor dada la calidad de este importante conjunto de piezas²².

A partir de este momento y hasta llegar al advenimiento de *Redención*, la obra religiosa de Mariano Benlliure se circunscribe fundamentalmente a la elaborada en piedra para distintos monumentos funerarios, en los que plasma sus sentimientos de índole espiritual. Y en este campo de acción artística se explayó con grandes obras que suponen, en muchos casos, el establecimiento de tipos que luego experimentaron él y su taller en los encargos que iglesias, cofradías y demás instituciones religiosas le encomendaron, fundamentalmente, después de la Guerra Civil. Y en este plano destaca una efigie enmarcada en la escultura funeraria que muestra y marca el devenir de una de las grandes iconografías del arte cristiano dentro de su producción y estilo: la representación del crucificado que realiza en el Panteón de los Duques de Denia, conjunto proyectado en 1903, aunque no será finalizado en su totalidad hasta 1915²³ (il. 57).

El encargo fue realizado por el duque de Tarifa, hijo de Ángela María Apolonia Pérez de Barradas y Bernuy, duquesa de Denia, para el panteón que, tras la muerte de ésta, había encargado su segundo marido y duque consorte, Luis Sebastián de León y

²¹ «Para la Exposición de París pienso reunir todos los estilos: Trueba y el Infierno de Dante para los modernistas, la figura de Velázquez para los académicos, el mausoleo de Gayarre para los idealistas, unido a estos los bustos de Silvela y Domingo, dos grupitos de toros en bronce para hacer reproducciones, uno de niños y la espada de Polavieja. Me parece que voy bien ¿no te parece? (...) he trabajado como un negro». VIDAL CORELLA, Vicente: *Op. Cit.*, 98.

²² «Por telegramas particulares recibidos anoche en Madrid se sabe que al gran escultor español Mariano Benlliure le ha sido adjudicada por el jurado de Bellas Artes de la Exposición de París la medalla de honor en escultura. Tras el triunfo de Sorolla, el de Benlliure, que haciéndonos eco de la opinión pública habíamos deseado y pronosticado, viene a llenar de júbilo a cuantos aman las artes españolas y a todos los buenos patriotas. Bien por el jurado y nuestra más entusiasta y sincera enhorabuena a Mariano Benlliure». (23 de junio de 1900). Mariano Benlliure. *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*. Recuperado de <https://prensahistorica.mcu.es/> (Fecha de consulta: 13 de octubre de 2019).

²³ «Ha concluido también el soberbio panteón de los Duques de Denia, que se admira en la Sacramental de San Isidro, en Madrid...». (30 de enero de 1915). La obra de Benlliure en 1914. *El Eco Toledano: diario defensor de los intereses morales y materiales de Toledo y su provincia*. Recuperado de <https://prensahistorica.mcu.es/> (Fecha de consulta: 15 de octubre de 2019).

Cataumber en el referido año 1903, fallecido poco tiempo después²⁴. Ubicado en la Iglesia Sacramental de San Isidro, el conjunto funerario en su totalidad era una magna obra en la que colaboraron el afamado arquitecto Enrique Repullés y el propio Mariano Benlliure, compuesto de distintos grupos escultóricos, relieves y elementos suntuarios y decorativos²⁵, si bien, lamentablemente, sufrió la anarquía destructiva de la revolución de 1936 y gran parte de la escultura del artista valenciano pereció, incluso lo que finalmente acabó por sobrevivir al conflicto civil, como la efigie del Crucificado, recibió un tiro en el pecho.

Es importante reseñar esta imagen de Cristo en la cruz al ser el estereotipo de los que realizó años después en madera policromada y que serán objeto de este estudio, es decir, *el Cristo de la Marina*, ubicado en la iglesia del Carmen de Cartagena, y el llamado *Cristo de Difuntos y Ánimas* que actualmente está expuesto en el Museo Mariano Benlliure de Crevillente, piezas en las que nos detendremos más adelante. Si bien, en lo concerniente al ejemplar para el Panteón de los Duques de Denia, referir que la escultura posee un valor devocional incuestionable y una condición en lo estético irrefutable, en una conjugación de ambas cualidades que el artista sabe plasmar en el mármol con absoluto dominio de la técnica y comprensión del idealismo espiritual que debe transmitir²⁶.



Ilustración 57. *Crucificado del Panteón de los Duques de Denia*. Mariano Benlliure Gil, 1903. Catedral de San Isidro, Madrid.

²⁴ ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia: *Op. Cit.* 56.

²⁵ «Con decir esto, dicho queda también cómo sentirá el ilustre escultor -Mariano Benlliure- la obra que ha de inmortalizar el genio de la inolvidable dama. Todo será en ella inspiración y arte, delicadeza y sentimiento, así en la entraña del monumento como en su ejecución y en sus detalles. Los que conocen el pensamiento de esta obra y los trabajos ya hechos que han de servirla de base, afirman que será una de las más notables y más inspiradas del maestro». (13 de agosto de 1904). Mausoleo a la Duquesa de Denia. *La Época*. Recuperado de <https://hemerotecadigital.bne.es/> (Fecha de consulta: 15 de octubre de 2019).

²⁶ «Penetramos en el estudio do Benlliure, y por esta vez prescindimos de la contemplación que merecen los muchos alardes de grandeza que hacen compañía a su inspirado creador. Nuestros ojos no se sacian de ver la figura del Hijo de Dios suspendido en la cruz. Mariano Benlliure repasa el barro modelado por él y donde palpitan de tal modo la realidad y el sentimiento, que, a un tiempo mismo, cuando se mira la efigie, se sienten deseos de proferir altas exclamaciones de entusiasmo profano y murmurar reposadas frases de fervor religioso». (8 de abril de 1909). Cristo, crucificado. *El Heraldo de Madrid*. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000584206&search=&lang=es> (Fecha de consulta: 16 de octubre de 2019).

El prestigio de Benlliure va creciendo con el devenir del tiempo, configurando un universo creativo de enorme magnitud que le da la posibilidad de ocupar los puestos de responsabilidad en algunas de las instituciones más eminentes del panorama cultural español, como la Academia de Bellas Artes de España en Roma, institución que pasó a encabezar a petición de la propia Reina Regente. Este organismo pasó de una mortecina existencia institucional a transitar por el camino de la excelencia pues, con mucha dedicación por parte del artista valenciano, se consiguen logros impensables hasta esa fecha como eran una mayor celebración de exposiciones de artistas nacionales en el extranjero y un incremento exponencial de donaciones para los pensionados, contribuyendo a una revalorización del arte español en el exterior²⁷.

Así, dejaba patente su talento en la configuración de monumentos y obras de ámbito civil, si bien, en la temática funeraria plasmaba su entendimiento del arte religioso en la fría piedra por medio de tipos escultóricos que configuraban un nuevo sentido de lo sacro, poniendo a su disposición y conjugando todas las enseñanzas recibidas en la práctica del asunto profano. De este modo, vuelve a hacerlo en el Altar de la Virgen del Carmen, en el año 1908, que formaba parte del Panteón de la vizcondesa de Termens,

Carmen Giménez Flores, en el cementerio de San José en Cabra (Córdoba), resuelto en mármol de Carrara en el que representó la imagen de la corredentora que sostiene al Niño Jesús en su regazo. Una pieza realizada con suma delicadeza, que muestra la severidad e introspección de carácter sacro de la que hace



Ilustración 58. Modelo de uno de los relieves para el Panteón de la vizcondesa de Termens. Mariano Benlliure Gil, 1908. Fundación Mariano Benlliure, Madrid.

gala Mariano Benlliure en la temática religiosa, originando unas superficies de marcados claroscuros en base a su pericia técnica en el labrado de lo pétreo.

También en esta obra va conformando el modelo cristológico que impondrá antes de la Guerra Civil en *Redención* y en *el Nazareno del Paso* por medio de unos relieves exteriores en los que se mostraba la imagen de Cristo esbelta, con túnica larga y sencilla,

²⁷«Volvía a Roma convertido en director de la Academia. Confieso que fui gustoso pues empezaba a sentir nostalgia de Italia, pero encontré a la Academia lo que se dice enteramente aislada del ambiente artístico, sin contacto con las demás academias y desde luego del mundo artístico. Yo lo restablecí. Logré aumentar en 1.000 liras mensuales la dotación de los pensionados que por cierto fue una generación de buena gente, todos de talento y de mundo». MARTÍN CABALLERO F.: *Op. Cit.* A.M.N.C.G.M. Sin paginar.

en distintas escenas de su vida pública²⁸ (il. 58). A su vez, muestra un severo clasicismo alejado de todo prototipo neobarroco en el relieve de la Virgen María ubicado en la capilla funeraria de los marqueses de Yanduri en la Catedral de Sevilla. La obra en cuestión trata tres episodios fundamentales en la vida de la Virgen María: *la Anunciación*, *la Sagrada Familia* y *la Piedad* o momento en que la corredentora recibe el cadáver de Cristo en su regazo.

La escena central, la de *la Sagrada Familia* (il. 59), está resaltada en altorrelieve, contrastando con el bajorrelieve de los conjuntos laterales que la enmarcan, generando un suave y matizado contraste lumínico. El niño Jesús queda ubicado entre sus padres, presidiendo la composición, mientras San José y la propia Virgen dirigen sus miradas hacia él de forma afectiva. La sutileza de las expresiones, el tratamiento de los paños y los gestos delicados, permiten emparentar la obra con las realizaciones pictóricas del pleno clasicismo adaptado al ideal plástico y a la dialéctica montañesina propia de la capital hispalense, continuación de los tipos religiosos tendentes a la idealización de los grandes artífices del cinquecento transalpino tan admirado por Benlliure.



Ilustración 59. *La Anunciación*, relieve de la capilla funeraria de los marqueses de Yanduri. Mariano Benlliure Gil, 1925. Catedral de Sevilla.

En *la Anunciación*, el mancebo arcángel aparece en un segundo plano frente a la Virgen María, sabiamente dispuesta de rodillas en actitud pausada, nada declamatoria, siguiendo las pautas marcadas por la estatuaria adherida al modelo clásico. Distinto es el otro bajorrelieve lateral que representa a *la Piedad*, una manifestación de composición cerrada, diferente a la que plasmó en el paso procesional *El Descendido* para la ciudad de Zamora, que resultaba más abierta y enfática. La Virgen besa la frente de su hijo muerto en una actitud serena, de plena aceptación del drama, mientras la imagen de Cristo se muestra dotada de una anatomía hercúlea, poderosa, como la del héroe trágico de la antigüedad caído en combate. Esta forma de entender y manifestar la fisonomía cristífera será utilizada también en las obras que elabora dentro del marco de la imagería religiosa

²⁸ GUZMÁN MORAL, Salvador: *El Mausoleo de la Vizcondesa de Termens de Cabra*. Córdoba, Biblioteca de Ensayo, 2002, 102-106.

en madera policromada en relación a las escenas de la Pasión de Jesús. Actualmente, en el Museo Municipal Mariano Benlliure de Crevillente, se halla una réplica de este relieve realizada por el propio artista valenciano en cerámica policromada vidriada, resaltando su rico colorido al que Benlliure estaba tan apegado conforme a su faceta de pintor.

Con el transcurso de los años, hasta llegar a la fecha clave de 1931, Benlliure también ejecuta en piedra otras dos imágenes religiosas de gran calado como fueron las dos representaciones del *Sagrado Corazón de Jesús*, una para el Panteón de la Familia Falla Bonet en la Habana (Cuba) y otra para la Catedral de Cádiz, presentándolas en su estudio de la calle Abascal de Madrid junto al Sarcófago de Blasco Ibáñez una vez las había finalizado²⁹. Estamos ante imágenes que muestran un alto grado de estilización y una poderosa sensación de lo etéreo, con gran sentido ascensional potenciado por un canon alargado y esbelto, características plásticas que Mariano Benlliure mostrará en sus imágenes en madera policromada para distintas cofradías e iglesias en los años treinta y cuarenta, estilización latente hasta su fallecimiento en 1947.

V.2. Redención, un punto de inflexión en la historia de la escultura religiosa en España.

Y llegó *Redención*, paradigma de la nueva estética que se proyecta en la escultura religiosa, particularmente en la destinada a salir en procesión, y que tanta influencia tuvo en el desarrollo de esta disciplina artística en el campo de lo sacro junto al Descendimiento que José Capuz talló para la Cofradía Marraja de Cartagena y con las creaciones de Aniceto Marinas en el centro peninsular. Una escena grandilocuente, tendente a la manifestación de tipo monumental en la que Benlliure era un consumado maestro, plasmando una unicidad absoluta entre las imágenes que culminan el paso procesional y su trono, que en Zamora denominan mesa, proyectada por el propio artista y labrada por su discípulo Juan García Talens, consiguiendo una proyección absoluta en lo concerniente a la estética formal desde el culmen del grupo hasta la base del mismo.

²⁹ «En un estudio de la calle de Abascal ha expuesto Mariano Benlliure, efímeramente, las obras más recientes que ha ejecutado (...) En el centro del primer salón, el monumento funerario a Blasco Ibáñez destaca rigurosamente (...) Puede ver el visitante un altar de extraordinaria grandeza, dedicado al Corazón de Jesús, destinado a ser emplazado en una de las capillas de la Catedral de Cádiz (...) Un rico mausoleo destinado a la familia cubana Falla-Bonet aparece montado en departamento frontero». (24 de abril de 1935). Arte y Artistas. Tres grandes obras de Mariano Benlliure. *Diario ABC de Sevilla*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/> (Fecha de consulta: 17 de octubre de 2019).

Hay que remontarse al año 1893, cuando se estrena el paso *Jesús Camino del Calvario*, obra de Justo Fernández, para comprender la naturaleza del encargo al prestigioso escultor valenciano. Y es que, aunque no hay fuentes fidedignas que refrenden esta cuestión, al parecer, esta obra no satisfizo demasiado a la Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, vulgo Congregación, que había realizado el encargo al imaginero antes referido. Era, y es, ya que finalmente se conservó, una obra de carácter artesanal en una ciudad que ya a finales del siglo XIX tenía en alta estima la estética romántica de Ramón Álvarez Moretón, hacedor de una determinada forma de entender la imaginería religiosa que caló sobremanera en los habitantes de Zamora.

Por ello, al parecer se quiso sustituir la creación de Justo Fernández por otra nueva y de mayor envidia artística, lo que motivó un primer contacto con Mariano Benlliure ya en el año 1911 por parte del propio alcalde de la ciudad, García Piorno, en el cual le traslada al escultor valenciano el deseo de la propia urbe por disponer de otro nuevo paso salido de su gubia. La respuesta del artista fue afirmativa, mostrando su predisposición a elaborar la obra tan sólo por el importe de los gastos que ocasionara, sin ninguna ganancia para él, aunque finalmente, el proyecto no se llevó a cabo como consecuencia de la poca iniciativa a nivel popular³⁰. No se llegó en estas conversaciones a explicitar el nombre del grupo a sustituir, pero, insistimos, muy probablemente se tratara del referido paso de *Cristo Camino del Calvario* (il. 60).



Ilustración 60. Boceto del paso *Redención*. Mariano Benlliure Gil, 1931. Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, Zamora.

Llegado el año 1926 la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, en la persona de Jacinto González Justel, entra en contacto con Benlliure y éste vuelve a mostrar su plena disposición a realizar el proyecto. Aunque no se llega a tratar el estipendio a cobrar por el escultor, la Junta de Fomento de la Semana Santa, institución en la que se integraban todas las cofradías y gestionaba cualquier asunto relacionado con la realización de elementos artísticos, comunica al artista su intención de ofrecerle veinte

³⁰ CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés: *Pasos e imágenes de la Congregación*. Zamora, Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, 2009, 19.

mil pesetas por la realización de las esculturas que conformarían el nuevo paso³¹, cantidad que posteriormente subiría a un total de veinticinco mil dada la trascendencia de dicho encargo³². De todos modos, la situación se fue complicando de tal forma que, durante los siguientes cuatro años, no se pudo afrontar la realización del grupo escultórico por desavenencias entre la propia Junta de Fomento y la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, al no haber entendimiento en cuanto a quién debía afrontar el pago y la forma de recaudar el dinero necesario³³.

Pero tras solucionarse dichas vicisitudes, por fin, comprobamos cómo el 13 de septiembre de 1930 Mariano Benlliure dirige una carta a Jacinto González comunicándole que, una vez ha regresado de un viaje por el norte de la Península, reinicia el trabajo de las esculturas del grupo *Redención* (il. 61) y, además, les solicita que le comuniquen si ya disponen de algún artista encargado de llevar a efecto la plataforma o trono que sirva para trasladar el grupo, sugiriéndoles la posibilidad de que fuese su discípulo Juan García Talens el escogido para realizarla, de manera que la conjunción del conjunto fuera absoluta³⁴. A este respecto, el artista vuelve a dirigir otra comunicación por escrito al propio Jacinto González el día



Ilustración 61. *Redención*. Mariano Benlliure Gil, 1931. Fotografía del conjunto recién finalizado.

22 de septiembre de 1930, en la cual pone en conocimiento de éste último que ya había entablado conversaciones con el propio García Talens para llevar a efecto el trono referido, comunicándole que el costo sería de diez mil pesetas a añadir a las veinticinco mil de las esculturas, y que procedería, para mayor rapidez, a su realización inmediata sin

³¹ Archivo del Museo Municipal Mariano Benlliure de Crevillente (AMMMBC), Correspondencia, D-1799: “Carta de Mariano Benlliure a Jacinto González”, 5 de mayo de 1926.

³² (AMMMBC), Correspondencia, D-1801: “Carta de Mariano Benlliure a Jacinto González”, 19 de julio de 1926.

³³ *Ibidem*. 19-21.

³⁴ (12 de diciembre de 1930). Dos cartas al pueblo de Zamora. *El Heraldo de Zamora, diario de la tarde*. Recuperado https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do?autor_numcontrol=&materia_numcontrol=&general_ocr=on&descrip_iddescripbiblioteca=&descrip_idlistpais=Espa%C3%B1a&descrip_idlistcom=&descrip_idlistprov=&descrip_idlistloc=&descrip_lengua=&formato_fechapublicacion=dd%2FMM%2Fyyyy&id=270860&tipoResultados=PAG&posicion=51 (Fecha de consulta: 11 de enero de 2020).

necesidad de remitir boceto del proyecto a la cofradía, teniendo en cuenta la confianza que poseían en su calidad como artista³⁵.

Todo lo anterior nos viene a reseñar la trascendencia social que adquirió en la ciudad de Zamora el encargo de la obra *Redención* a Mariano Benlliure, pues las misivas comentadas fueron publicadas en un diario local y dirigidas a toda la población, teniendo en cuenta que en dicha información también se indicaba que la obra sería costeada por suscripción popular y que en días venideros las comisiones designadas por la cofradía para tal fin acudirían a las viviendas de los vecinos de la pequeña urbe para que cada cual hiciera una entrega monetaria conforme a lo que estimasen oportuno. Se aprecia, por tanto, que la realización de una obra de arte por parte de tan prestigioso artista no era un asunto que concerniera únicamente a la institución a la que iba destinada, sino que la cuestión trascendía socialmente al conjunto de la ciudadanía por lo que suponía de orgullo y prestigio disponer de otra escena sacra para las procesiones de Zamora.

El tiempo apremiaba, ya que todo el conjunto debía ser entregado en marzo de 1931 para formar parte de los desfiles penitenciales de ese año, y ante esta circunstancia, existía gran inquietud en la población, parte de la cual dudaba que la obra pudiera estar terminada para esa fecha. Ante esto, la prensa local publica, con permiso de la Cofradía, la correspondencia remitida por Benlliure el día 9 de enero de 1931 por la cual transmite a la institución el visto bueno a las cuatro mil pesetas de anticipo que se le cursaron mediante recibo, confirmando que está dedicándose con todo el empeño posible a la terminación del grupo, además de incidir en el bajo coste que ha solicitado por la realización del conjunto dada la estima que profesa a la ciudad de Zamora³⁶.

Muy probablemente Benlliure, por esas fechas, se encontraba en una crisis personal de gran calado como consecuencia de la muerte reciente de su hermano Juan Antonio acaecida en el mes de junio de 1930, lo que vino a acrecentar su estado depresivo tras el fallecimiento de su segunda esposa y verdadero amor de su vida, Lucrecia Arana, ocurrida unos años antes, en mayo de 1927. La muerte había sido en los últimos años una dolorosísima compañera de viaje para el gran escultor valenciano, y ello provocaba que

³⁵ *Ídem*.

³⁶ (13 de enero de 1931). Otra carta de don Mariano Benlliure. *El Heraldo de Zamora, diario de la tarde*. Recuperado https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do?autor_numcontrol=&materia_numcontrol=&general_ocr=on&descrip_iddescripbiblioteca=&descrip_idlistpais=Espa%C3%BIa&descrip_idlistcom=&descrip_idlistprov=&descrip_idlistloc=&descrip_lengua=&formato_fechapublicacion=dd%2FMM%2Fyyyy&id=270860&tipoResultados=PAG&posicion=101 (Fecha de consulta: 11 de enero de 2020).

existieran dudas en sus clientes a la hora de que pudiera finalizar los trabajos en las fechas convenidas, si bien, al parecer, su quehacer artístico era el único lugar en el que Benlliure encontraba refugio a su dolor³⁷. Así, y dada la importancia que, insistimos, poseía la realización de esta obra en el conjunto de la sociedad zamorana, las noticias de los progresos del escultor en la realización de tan esperado conjunto eran comunicadas incluso por la prensa allende la provincia de Zamora³⁸, teniendo presente que las comunicaciones entre Benlliure y la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno seguían siendo frecuentes a fin de paliar la creciente ansiedad que la población mostraba por la llegada de la obra de arte plasmada por tan afamado artífice³⁹.

De hecho, con anterioridad a entregar el conjunto escultórico, el Ayuntamiento de Zamora procedió, a petición de la Cámara de Comercio y distintas personalidades del ámbito civil, conceder al artista valenciano el nombramiento de hijo adoptivo de la ciudad y declararlo huésped de honor mientras durara la visita que iba a realizar con motivo del estreno de su obra el Viernes Santo⁴⁰. Además, la junta directiva de la Cofradía de Nuestro

³⁷ «En cuanto a mi mayor tristeza -mi mayor pena diría mejor- ya la supondrá usted: la separación para siempre de mi hermano Juan Antonio que se fue para no volver... Ley de la vida, lo sé, pero... usted al hacerme hablar de ello, me aviva ese gran dolor, del que el trabajo constante y ferviente me hace olvidar algo... Gran refugio, cuando una pena nos llena el alma, este del trabajo que es parte de la vida de uno...». MONTERO ALONSO, José. (20 de enero de 1931). Reportajes de Madrid, ¿cuáles fueron su mayor alegría y su mayor tristeza en 1930? *El Día de Palencia: defensor de los intereses de Castilla*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do?autor_numcontrol=&materia_numcontrol=&general_ocr=on&descrip_iddescripbiblioteca=&descrip_idlistpais=Espa%C3%B1a&descrip_idlistco m=&descrip_idlistprov=&descrip_idlistloc=&descrip_lengua=&formato_fechapublicacion=dd%2FMM%2 Fyyy&id=270860&tipoResultados=PAG&posicion=101 (Fecha de consulta: 20 de enero de 2020).

³⁸ «Esta mañana ha regresado de Madrid el industrial zamorano don Gerardo Fernández Gostalver, el cual viene de entrevistarse con el escultor don Mariano Benlliure, y llevar a cabo las gestiones para la adquisición del nuevo grupo escultórico Jesús camino del Calvario, por la cofradía de Jesús Nazareno de Zamora. El señor Gostalver, viene entusiasmado de esta magnífica y extraordinaria obra, que da una sensación de inspiración y realidad, de aquel momento de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo». (21 de enero de 1931). Zamora al día. *El Adelanto: Diario político de Salamanca*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do (Fecha de consulta: 20 de enero de 2020).

³⁹ «Los periódicos publican una carta dirigida por el notable escultor Mariano Benlliure al industrial don Jacinto González, dándole cuenta de lo adelantado que lleva el grupo escultórico titulado Camino del Calvario y que le ha sido encargado para las procesiones de Semana Santa. Dice Benlliure que se halla encariñado con su obra y que el día que tenga que desprenderse de ella le causará la pena que le produce a un padre desprenderse de su hijo más amado. Añade que en el Camino del Calvario ha puesto todo su interés y su alma de artista». (22 de febrero de 1931). Un grupo escultórico para la Semana Santa. *El Adelanto: Diario político de Salamanca*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do (Fecha de consulta: 11 de enero de 2020).

⁴⁰ «La comisión municipal permanente, en su última sesión, acordó nombrar hijo adoptivo de Zamora al ilustre escultor don Mariano Benlliure, pro la ejecución del magnífico paso que se estrenará en la próxima semana santa. También acordó declarar a Benlliure huésped de honor de la ciudad mientras dure su estancia en ésta». (27 de marzo de 1931). Para “el paso” de Benlliure. *El Adelanto: Diario político de Salamanca*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000352479&presentacion=pagina&posicion=5 (Fecha de consulta: 11 de enero de 2020).

Padre Jesús Nazareno, instaba, a través de los medios de comunicación, a que la población continuara involucrándose en el proyecto por medio de donaciones a realizar en los establecimientos habilitados para tal efecto, de forma que el día 31 de marzo, fecha prevista para la llegada de Benlliure a Zamora, se pudiera cumplir con la obligación de pago contraída, asunto que preocupaba a los dirigentes de la institución⁴¹.

No quedarían aquí las noticias que se producían en relación a la obra del artífice valenciano ya que, también con anterioridad a su entrega, el monarca Alfonso XIII, habiendo escuchado las loas que se vertían sobre las esculturas ya realizadas y expuestas en el taller de Benlliure, se trasladó al mismo a fin de contemplar in situ la creación del artista y corroborar los comentarios elogiosos que habían llegado a sus oídos⁴². A su vez, otras



Ilustración 62. *Redención* (conjunto completo en procesión). Mariano Benlliure Gil, 1931. Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno.

personalidades de gran eco social como el propio Conde de Romanones o el Nuncio Apostólico Tedeschini, también acudieron al obrador del artista para contemplar la hechura de la obra⁴³. Y por fin llegó el día 31 de marzo de 1931, fecha en la que el grupo arribó a Zamora a hora ya tardía transportado por dos vehículos, a fin de ser montado en el trono conforme al gusto de Benlliure y del autor del propio soporte García Talens, que también acudieron a la ciudad para llevar a efecto dicho montaje (il. 62).

En un principio la obra se iba a trasladar a la Iglesia de San Juan, pero por problemas de espacio, se decidió transportarla al Museo Provincial de Bellas Artes, donde quedaría ubicado hasta su salida en la procesión dos días después, llegándose al acuerdo,

⁴¹ (27 de marzo de 1931). Para “el paso” de Benlliure, continuación. *El Heraldo de Zamora, diario de la tarde*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2268013&posicion=2&presentacion=pagina (Fecha de consulta: 11 de enero de 2020).

⁴² «Su majestad el rey, don Alfonso XIII, se trasladó esta mañana al estudio del ilustre escultor don Mariano Benlliure, donde permaneció largo rato admirando el magnífico grupo escultórico que constituye el nuevo paso que, ejecutado por el genial artista, enriquecerá desde este año la valiosa colección de escenas de la Semana Santa que poseen las diferentes cofradías zamoranas (...) El monarca salió del estudio complacidísimo, no sin antes felicitar al señor Benlliure por el logro de esta obra, que es sin duda alguna una de las mejores del artista, gloria de la escultura española». MENCHETA. (28 de marzo de 1931). El rey admira el nuevo “paso” que se lucirá en la Semana Santa de Zamora. *Nuevo Día: Diario de la Provincia de Cáceres*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000039443&presentacion=pagina&posicion=8 (Fecha de consulta: 11 de enero de 2020).

⁴³ LÓPEZ MONTENEGRO, Ramón: *Op. Cit.*

entre la corporación municipal y el mismo Benlliure, de que el paso quedara expuesto de forma permanente en dicho espacio museístico. A su vez, al mediodía del 1 de abril, el artista recibió su nombramiento de hijo adoptivo, designando una calle en su honor. Ya esa misma tarde, a las 16:00 horas, tuvo lugar la bendición del paso por medio del Obispo de la Diócesis Arce Ochotorena, acto al que acudieron ininidad de personas que calificaron a la obra como una verdadera joya del arte religioso. De hecho, era tal la expectación levantada que todos los hoteles y casas de acogida de la Provincia se encontraban repletos esa Semana Santa⁴⁴.

Sin duda, la obra respondió al gran interés suscitado. De hecho, la crítica nacional la ponderó en gran medida, refiriendo que con ella se había producido el resurgir de la escultura religiosa en madera policromada tras más de un siglo de adormecimiento y decadencia absoluta⁴⁵. Y en verdad, junto al *Descendimiento* de José Capuz Mamano para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, vulgo Marrajos, de Cartagena, supuso un verdadero punto de inflexión en una tipología artística que había caído en una fase crepuscular repleta de adocenamiento y ordinariéz de tipo industrial de serie, recuperando los valores esenciales de una materia, la madera, que se habían perdido desde el declinar del siglo XVIII, con puntuales haces de luz en medio de una oscuridad casi total. Aunque la entidad y la jerarquía de la estatuaria religiosa en madera policromada fueron recuperadas por Benlliure y Capuz no por medio del seguidismo y la copia fácil, sino a través de imágenes insertas en ciertos postulados vanguardistas, hijas de la contemporaneidad figurativa que trasladaron al sureste peninsular, siendo acompañados en tan noble tarea por artistas murcianos tras la Guerra Civil.

En cuanto a su nomenclatura, hay que señalar que el nombre *Redención* resulta plenamente alegórico, utilizado porque, finalmente, la Cofradía no se atrevió a retirar definitivamente el grupo *Camino del Calvario* del imaginero Justo Fernández. Y es que, en verdad, la denominación definitiva que hace gala de un potente significado teológico

⁴⁴ (1 de abril de 1931). Benlliure en Zamora. El nuevo paso Redención. *El Heraldo de Zamora, diario de la tarde*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2268017&posicion=2&presentacion=pagina (Fecha de consulta: 12 de enero de 2020).

⁴⁵ «Este paso, tan felizmente logrado, a buen seguro que contribuirá a decidir a muchos organismos religiosos a ennoblecer el culto, con un criterio severo de selección que evite el emplazamiento en los templos de imágenes grotescas, producidas por industriales halagadores del gusto depravado de beatas históricas». MÉNDEZ CASAL, Antonio. (2 de abril de 1931). Del momento artístico. El nuevo paso procesional de la basílica zamorana. *Diario ABC, Madrid*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1931/04/02/015.html> (Fecha de consulta: 12 de enero de 2020).

viene perfectamente adecuada a la conceptualización que muestran las tallas elaboradas por Mariano Benlliure, dado el sentido trascendente que expresan a través de la elaboración de una metáfora espiritual que muestra más que la Pasión de Cristo y su sufrimiento, su misión como salvador del mundo. Este sentido de lo culminante que transmite la obra, fue lo que el público supo apreciar en la madrugada y mañana de Viernes Santo de 1931, cuando el grupo fue estrenado para desfilarse en procesión y suscitó la admiración y el agradecimiento al artista que se hallaba presenciando el desfile pasionario⁴⁶.

El efecto atrayente de la escena es conseguido a través de la gran monumentalidad con la que Benlliure dota al conjunto, en una composición encuadrada bajo un sentido arquitectónico donde las tres imágenes, Cristo, el Cirineo y la Magdalena, conforman un triángulo que se asemeja a un medio frontón griego, con la figura del Redentor como eje vertical que enarbola el sentido de la trascendencia y la ascensionalidad; el de Cirene inclinado por el peso de la Cruz, cierra la línea de la figura geométrica triangular, y la de Magdala, que aparece desmayada en el suelo, conforma la base del referido medio frontón⁴⁷. Estamos, por ende, ante la representación de un Cristo firme, inhiesto, que porta la Cruz con decisión, alzando la mirada, sin reproches a Dios Padre por su trágico destino, siendo consciente que su misión es la de Redentor del Mundo. Por tanto, Mariano Benlliure se aleja de la tradición declamatoria de esta escena y, sin dejar atrás el realismo, sublima el dolor y antepone el trascendentalismo salvífico de Jesús (il. 63).



Ilustración 63. *Redención* (detalle). Mariano Benlliure Gil, 1931. Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, Zamora.

⁴⁶ «La novedad de esta procesión la constituía la exhibición por vez primera del magistral grupo Redención, obra del laureado artista, don Mariano Benlliure, que causó la admiración de forasteros y zamoranos (...) A los ocho la procesión emprendió su regreso a la Plaza Mayor, donde como de costumbre dio vuelta, siendo ovacionado y vitoreado el autor de Redención, que hizo la reverencia al señor Benlliure al pasar por frente al balcón que ocupaba en medio de clamorosa ovación al genial artista que con ambas manos daba las gracias». (4 de abril de 1931). Las solemnidades de Semana Santa en Zamora. *El Heraldo de Zamora, diario de la tarde*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2268018&posicion=1&presentacion=pagina (Fecha de consulta: 13 de enero de 2020).

⁴⁷ MATEOS RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: "Apuntes sobre la Imaginería de la Semana Santa de Zamora", en Junta Pro Semana Santa (ed.): *La Semana Santa de Zamora*. Zamora, Ayuntamiento de Zamora, 1986, 67.

Ello supone todo un atrevimiento dentro de una tipología escultórica que, cada vez más, se hallaba inmersa en una representación típica y dulzona de piedad popular de carácter fácil y adocenado. Y es tal el sentido teológico que el artista desea plasmar en la escena representada, que se observa cómo el perfil del rostro de Cristo se refleja sobre una mandorla metálica, manifestando un simbolismo de tipo sacramental que asemeja la Cruz a un receptáculo donde la víctima es sacrificada para la Redención de los pecados de los hombres. En cierto modo, observamos reminiscencias de la intelectualidad manierista del Greco, en base a su analogía compositiva e idealización mística, con el modelo de Cristo con la Cruz auestas que el cretense pintó en varias ocasiones con evidente éxito⁴⁸, representando Benlliure al Redentor con una túnica blanca, no morada como es habitual en esta escena, a fin de simbolizar la pureza y la pobreza de Cristo, tal y como le transmitió el propio escultor valenciano al Nuncio Apostólico Federico Tedeschini⁴⁹.

Con anterioridad referíamos que la escultura sepulcral y funeraria tuvo mucha incidencia en la imaginería sacra dentro de la producción de Mariano Benlliure por medio del establecimiento de tipos que luego plasmó en las imágenes sacras realizadas en madera policromada. Y así sucede con la talla del Cirineo de *Redención*, que recuerda a uno de los dos atlantes que transportan el cuerpo exánime de José Canillejas en la composición escultórica del mausoleo dedicado a la figura del político español, que fue finalizado por el artista valenciano en el año 1915, ubicado en el Panteón de Hombres Ilustres en Madrid⁵⁰. El alto grado de esfuerzo y carácter expresionista de esta imagen contrasta de modo significativo con la ligereza y distinción de la imagen de Cristo, que carga la Cruz sin esfuerzo aparente, muy al contrario que el propio Cirineo, al que el elemento de martirio, es decir, los pecados del mundo, le suponen un esfuerzo titánico. La imagen de éste último ha sido considerada por distintos historiadores, ya desde el estreno del grupo, como la pieza capital, en lo artístico, de todo el conjunto⁵¹.

Y el signo romántico, el toque de distinción al grupo lo aporta la figura de María Magdalena, donde se aprecian los ecos de la obra de Josep Llimona (1864-1934), *el*

⁴⁸ ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “La obra de Mariano Benlliure Gil para la Semana Santa de Zamora”, *Rosario Corinto*, 5 (2018), 87.

⁴⁹ CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés: *Op. Cit.* 25.

⁵⁰ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: “Escultura e identidades: la significación del arte procesional...”. 66.

⁵¹ «Un hombre de pueblo, todo músculo, bien trabajado, personaliza la figura del Cirineo. A nuestro juicio, este trozo constituye un gran acierto, tal vez lo mejor del paso». MÉNDEZ CASAL, Antonio: *Op. Cit.*

Desconsuelo (1907), mostrando efluvios evidentemente modernistas bajo una actitud melancólica y casta que contribuye a potenciar su inserción en el Simbolismo⁵². Todo en las efigies muestra un verdadero culto a la materia inerte con la que están conformadas, la madera, que toma forma y entidad propia mediante la gubia de Mariano Benlliure. Y es que el tilo de Cuba y la caoba muestran su organicidad al no proceder el autor a un policromado tradicional, pues aplica una pátina de tonalidades suaves que, en determinadas zonas, como en la cabeza del Cirineo, deja entrever el mismo color de la propia madera, trabajada con grandes golpes de gubia en un recurso que en ese momento solo utilizaban José Capuz, Aniceto Marinas (1866-1953) y el propio Mariano Benlliure, de manera que se potencia la fuerza expresiva de la talla.

La composición es, por tanto, atrevida, cuyas efigies se mueven en los parámetros de la modernidad en clara rebelión frente a los valores tradicionalistas dentro del campo de la imaginería sacra, oponiéndose a su vez a la norma académica bajo unos postulados tendentes a la asunción del modernismo secesionista. Enmarcadas en el ámbito de lo plenamente esencial, el detallismo y anecdotismo que el artífice valenciano había promulgado en sus obras de carácter civil desaparece por completo en *Redención*, de manera que es una creación dentro de la producción del propio Benlliure que marca un punto de inflexión en su carrera, penetrando ya en la madurez de su otoño vital y desmarcándose del revival barroco y el eclecticismo edulcorado presente en la mayoría de esculturas religiosas de las últimas décadas, restituyendo a la temática sacra la dignidad de otras épocas sin renunciar a sus propias aportaciones plásticas.



Ilustración 64. *Redención* (detalle). Mariano Benlliure Gil, 1931. Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, Zamora.

En *Redención* (il. 64), Benlliure plasma una poética sacra subjetiva, construyendo una iconografía cristológica tremendamente personal, que con el devenir de los años convierte en plenamente identitaria al mismo tiempo que se van desarrollando sus trabajos en el ámbito de la imaginería⁵³, tal y como refleja en el *Cristo del Prendimiento* para la Cofradía California de Cartagena que elabora tras la Guerra Civil. Por medio del

⁵² ZAMBUDIO MORENO, Antonio: Ibidem. 87.

⁵³ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: "Mariano Benlliure y la renovación de la escultura religiosa contemporánea en España" ... 234.

abocetamiento de la expresión consigue entroncar una gestualidad con leves notas de expresionismo con una serena emoción mística, que desemboca en una efigie que transmite una nobleza trascendental que muestra la doble naturaleza de Cristo, la humana y la divina.

Esta nueva concepción cristológica es la protagonista del elemento que cierra la composición, que dota al paso de una monumental unicidad: el trono diseñado por el propio Benlliure con la elaboración de su discípulo Juan García Talens. Y es que por medio de este elemento podemos referir que el conjunto alcanza su plena puesta en escena en su devenir por las calles zamoranas, logrando una sensación de monumentalidad incuestionable gracias a dicho soporte que hace las veces de pedestal. Los altorrelieves, concebidos bajo parámetros pictoricistas, representan las siete obras de misericordia y las tres virtudes teologales, incidiendo en los valores representativos y plenamente teológicos que tanto interés despertaban en la configuración plástica de índole religiosa de Benlliure y que ya mostró en el friso del panteón de la Vizcondesa de Termens en la localidad de Cabra (Córdoba).

Las imágenes del trono se inscriben bajo unos postulados tendentes a la monumentalización de las mismas por medio de amplios volúmenes y potentes anatomías, circunscritas en compartimentos de fondo dorado que remiten a los valores estéticos del art decó, configurando un universo creativo en la globalidad escénica del grupo que remite al más radiante de los eclecticismos, incidiendo en la obra distintas tendencias y lenguajes expresivos desde el punto de vista artístico que derivan de las aportaciones de esfera finisecular y de principios de siglo del ámbito escultórico de origen catalán. Todo ello hace que la incidencia de Redención en los postulados estéticos inscritos en la renovación de la escultura religiosa tras la Guerra Civil, resulte tremendamente importante gracias a la adecuación de distintas ideas estéticas, algunas de carácter vanguardista, al tradicionalista y complejo mundo de la imagería religiosa.

V.3. El Nazareno del Paso para Málaga, la confirmación del nuevo paradigma estético de la escultura religiosa.

Tras el enorme éxito de *Redención*, Benlliure continuó trabajando en obras de carácter civil, aunque los tiempos ya resultaban convulsos en el plano político y social y los encargos fundamentalmente eran de carácter privado. Retomaría la escultura religiosa

cuando, el 3 de julio de 1934, la *Archicofradía del Paso y la Esperanza* de la ciudad de Málaga celebró Cabildo General en el cual el Hermano Mayor, Manuel Cárcer Trigueros, pone en conocimiento del resto de miembros de la Corporación la sugerencia que Antonio Baca Aguilera, también hermano de la Cofradía y profesor de la Universidad de Pensilvania, le había trasladado anteriormente acerca de encargar a Mariano Benlliure la realización de la nueva imagen de Jesús Nazareno⁵⁴.

La escultura del artista valenciano venía a sustituir a la primitiva imagen que tanto fervor despertaba en el pueblo malagueño y que fue pasto de las llamas en el incendio acaecido en la madrugada del 12 de mayo de 1931, cuando los grupos de incontrolados asaltaron el templo de San Carlos y Santo Domingo. A pesar de los esfuerzos realizados por algunos miembros de la Cofradía al esconder la efigie en el sótano de la capilla, la destrucción fue absoluta⁵⁵, perdiéndose una de aquellas imágenes icónicas que se hallaban insertas en el acervo y piedad popular. Conocido con el sobrenombre de *el Moreno*, el antiguo *Nazareno del Paso* (il. 65) era una talla cuyas características coincidían con el barroco granadino al presentar gran fuerza expresiva, pero sin denotar grandes efectos dramáticos, mostrando una fisonomía más tendente a la introspección y la meditación⁵⁶.

Al parecer, su primera salida procesional tuvo lugar en 1609 ostentando la advocación del *Dulce Nombre de Jesús*, siendo llamado *de los Pasos* desde ese mismo momento dado el recorrido que hacía desde su primitiva iglesia del Rosario o de los padres dominicos hasta la Plaza de las Cuatro Calles en la madrugada del Viernes Santo, donde se simulaba el encuentro con la Virgen acompañada por San Juan Evangelista y La Verónica. En este acto, la teatralización y escenografía del mundo barroco tenían su punto culminante cuando la imagen de esta última desdoblaba su sudario para enjugar la faz del Nazareno y este, movía su brazo derecho en ademán de bendecir a la gente que allí se congregaba, realizando una especie de ritual muy extendido por buena parte



Ilustración 65. *Antiguo Nazareno del Paso*. Anónimo, siglo XVII. Cofradía del Paso y Esperanza, Málaga.

⁵⁴ Archivo de la Archicofradía del Paso y la Esperanza de Málaga (AAPEM), Libro de Actas nº 1 (1922-1944), folio 14: "Cabildo General", 3 de julio de 1934. Fotocopia remitida vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

⁵⁵ JIMÉNEZ GUERRERO, José: *Op. Cit.* 45.

⁵⁶ CLAVIJO GARCÍA, Agustín: *Semana Santa en Málaga, Tomo II*. Málaga, Editorial Arguval, 1987, 125.

de la geografía española pero que con el devenir del tiempo fue perdiéndose hacia los albores del siglo XIX⁵⁷.

La pérdida de esta imagen supuso una auténtica conmoción para los miembros de la Cofradía, a lo que había que sumar la destrucción de sus tronos, excelentes obras de arte labradas por el gran tallista granadino Luis de Vicente, y demás enseres, lo que conllevó un proceso de recuperación laborioso y costoso. De esta forma, tal y como hemos referido, la propuesta de Antonio Baca Aguilera salió adelante con el beneplácito del Cabildo, si bien, algunos miembros mostraron ciertas reticencias al existir entre ellos la creencia de que Mariano Benlliure era ateo, cuestión que el propio artista nunca dejó entrever en sus declaraciones públicas, más bien al contrario, circunstancia refrendada por el propio Antonio Baca que manifestaba, en carta remitida al Hermano Mayor de la Archicofradía Carlos Gómez Raggio el 10 de octubre de 1968, que el artífice valenciano era creyente⁵⁸. Y es que en una sociedad tan polarizada y extremista como la de los años anteriores a la Guerra Civil, estas cuestiones eran tenidas en cuenta a la hora de realizar una imagen sacra.

En principio, dado el valor devocional que poseía la imagen barroca destruida en mayo de 1931, los cofrades deseaban una copia de ésta última, cuestión que se le hizo llegar a Benlliure por medio del Dr. Baca, que acudió a su taller a fin de convencerle, pero el escultor respondió de forma negativa y sin dejar lugar a la duda, argumentando que ningún artista se podía permitir el lujo de copiar, sino que debía elaborar una obra original y salida de su propia *imaginación*⁵⁹. Ante la postura del artífice, la Archicofradía tuvo que plegarse a sus deseos, y argumentando la escasez de recursos que la institución poseía dado que lo había perdido prácticamente todo, Benlliure accedió a cobrar ocho mil

⁵⁷ Ídem. 126

⁵⁸ «Tomaron la palabra varios hermanos, entre ellos yo, y propuse que el Cristo lo hiciera Mariano Benlliure, gran amigo mío y de mi padre, porque Benlliure era un gran artista escultor y tenía la plena confianza que lo haría mejor que otro. - Hubo muchas opiniones, porque algunos hermanos decían que Benlliure era ateo, cosa incierta, pues Benlliure era católico y creyente, pero no beato». (AAPM), Carpeta de correspondencia. “Carta remitida por Antonio Baca Aguilera a Carlos Gómez Raggio”, 10 de octubre de 1968. Fotocopia remitida vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

⁵⁹ «Llegué a Madrid con mucha ilusión de hacer un bien a mi Hermandad; visité a Mariano Benlliure en su estudio de calle Abascal 53 y le enseñé la fotografía que llevaba para que hiciera otro igual, y me contestó que ningún artista escultor puede copiar, sino hacer una escultura propia de la tierra donde murió Jesús, que a él le causaba gran alegría hacer una obra suya para Málaga, ya que la que tenía hecha del Marqués de Larios, había desaparecido». *Ídem*.

pesetas pagaderas en plazos a conveniencia de la propia Archicofradía, finalizando la obra en el año 1935⁶⁰.

Lo cierto es que en esta fecha la situación social y el clima político en Málaga eran muy agitados, con lo cual, la Archicofradía solicitó al escultor que retuviera la imagen en su estudio-taller, pero como consecuencia del estallido de la Guerra Civil el tiempo se fue dilatando y la institución pasionaria no pudo disponer de su imagen hasta ya finalizada la contienda⁶¹. Y nada más terminar la misma, un compañero de profesión del Dr. Baca, Fernando Muñiz, recababa información en Madrid para aquél respecto a la imagen del Nazareno. En conversación directa con el secretario personal de Mariano Benlliure, José Tallaví, éste le comunica que la cabeza y las manos del Cristo se encontraban en buen estado, sin embargo, no había sucedido lo mismo con el cuerpo o devanadera, que al encontrarse en un lugar distinto no se había conservado de forma adecuada, con lo cual, había que realizar uno nuevo⁶².

Todo ello quedaba corroborado por el propio artista en comunicación epistolar con Antonio Baca, cuando le confirma que el tallista con el que colaboraba y estaba encargado de preparar la madera para realizar el cuerpo de la imagen, había sido encarcelado durante la Guerra Civil, de ahí que la talla quedara abandonada en el patio de su domicilio y sometida a los rigores estacionales, lo que había motivado el desarme de los ensambles. El desarrollo del conflicto había afectado profundamente a Benlliure, al que no le queda más remedio que solicitar una parte de la cantidad que aún se le debía por el trabajo realizado. Pero lo cierto es que el desarrollo de los acontecimientos, dadas las circunstancias, iba a ser un tanto accidentado, pues el escultor transmite a Antonio Baca que el busto se encontraba expuesto en ese momento en la Sociedad de Pintores y

⁶⁰ «... le dije que la Hermandad era pobre, pues todo lo había perdido, preguntándole qué costaría dicho Cristo, y me dijo que 8.000.- pesetas, y le supliqué que lo cobrara a plazos, contestándome que conforme. Al segundo viaje que fui a Madrid, le entregué una cantidad a cuenta (...) y entonces empezó la obra y se terminó en el año 1935». *Ídem*.

⁶¹ «Le escribí para que retuviera el Cristo en su estudio, en virtud de lo mal que por aquí estaban las cosas. Vino la época roja y no supe nada ni de Benlliure ni del Cristo, hasta que se liberó Madrid...». *Ídem*.

⁶² «El Sr. Benlliure se encontraba en Portugal, por cuya razón me fue imposible comunicarme con él; en cambio, su secretario particular, Sr. Tallaví, con el cuál pude entrevistarme, me manifestó que el Cristo de la Hermandad de la Esperanza estaba terminado en su parte escultórica (busto y manos), el cual se conservó milagrosamente. En cambio, el cuerpo, que se encontraba en lugar distinto, ha sido destruido, por cuya razón será necesario hacerlo de nuevo...». (AAPEM), Carpeta de correspondencia Mariano Benlliure. “Carta remitida por Fernando Muñiz a Antonio Baca Aguilera”, 19 de abril de 1939. Fotocopia remitida vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

Escultores de Madrid con motivo de la muestra de trabajos realizados durante la Guerra Civil, pero que procedería a retirarla una vez finalizara el acontecimiento en cuestión⁶³.

Pero lo que el Dr. Baca desconocía es que una comisión de la Archicofradía había visitado a Benlliure en su taller y mostrado su descontento al presenciar la obra, dado que ésta no respondía al criterio tradicional que la mayoría de miembros de dicha comisión poseían y tenían como referencia dentro de su concepto de imagen devocional, ignorando del todo la gran valía artística de la pieza realizada por Benlliure. Ante dicha circunstancia, el artista decidió realizar una imagen bajo unos criterios más ortodoxos y menos arriesgados, con corona de espinas y facciones más dramáticas en la línea de los postulados neobarrocos. Y para complicar más la situación, el escultor valenciano había procedido a regalar a su esposa la talla del *Nazareno* que había desechado la comisión de la Archicofradía pues, según sus propias palabras, *estaba enamorada de dicha obra de arte*⁶⁴.

Lógicamente, estas circunstancias generaron el enfado de Antonio Baca, que recriminó a Benlliure sus acciones teniendo en cuenta que el Cristo era propiedad de la Hermandad al haber recibido dinero a cuenta por su trabajo, y que, si no gustaba, él se lo quedaría. Así pues, a su regreso a Málaga, el Dr. Baca recurrió a uno de sus pacientes, Balbino Santos Olivera, Obispo de la Diócesis y que poseía autoridad sobre la elección de obras de arte sacro. De esta forma, el prelado decidió que las dos imágenes viajaran a Málaga y sometió a la Archicofradía a la mediación y arbitraje de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo a fin de que decidiera entre la imagen encargada por Antonio Baca Aguilera o la encomendada por la nueva Junta Directiva que ya no presidía Manuel Cárcer. De este modo, Mariano Benlliure procedió a enviar ambas tallas a primeros de enero de 1940, instando a la Archicofradía a que la elección se llevara a efecto con la

⁶³ «...le pongo estas líneas para comunicarle que el busto del Nazareno está expuesto en la sociedad de pintores y escultores (...) Allí estará los breves días marcados para la mencionada exposición de trabajos realizados durante la Guerra (...) Ya tendrá usted noticias que la figura tiene que repetirla el tallista, porque durante la dominación marxista, le estropearon el trabajo (...) y como estuvo detenido y encarcelado en Alicante quedó a la intemperie en el patio la figura (...) Yo le agradecería si ello les fuese posible, me remitiesen alguna cantidad (...) como no he tenido ingresos y sí solamente muchos gastos, estoy algo apurado en la cuestión económica». (AAPEM), Carpeta de correspondencia Mariano Benlliure. “Carta remitida por Mariano Benlliure a Antonio Baca Aguilera”, 12 de junio de 1939. Fotocopia remitida vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

⁶⁴ «...me encontré el Cristo en la exposición del gran maestro, y le pregunté por qué estaba el Cristo allí, contestándome que unos días antes había llegado una comisión de la Hermandad, y que el Cristo no les había gustado por no tener las potencias, y le habían mandado hacer otro (...) En vista de esto, Mariano Benlliure, le regaló el Cristo a su mujer, que *estaba enamorada de dicha obra de arte*». AAPEM), Carpeta de correspondencia. “Carta remitida por Antonio Baca Aguilera a Carlos Gómez Raggio”, 10 de octubre de 1968. Fotocopia remitida vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

mayor rapidez posible, de manera que pudiera ofrecer la imagen rechazada a cualquier comprador particular⁶⁵. De este modo, una vez llegadas a Málaga las dos efigies, el conflicto en el seno de la Hermandad fue resuelto el día 10 de febrero de 1940 en Sesión Reglamentaria del organismo artístico antes referido, decidiendo, por unanimidad, en favor de la talla primigenia, la más renovadora y atrevida⁶⁶.

Obviamente, la nueva imagen de Benlliure es casi antagonista del modelo barroco de raigambre granadina que veneraba la Archicofradía hasta la quema de conventos del año 1931. La primigenia talla necesitaba de todo el atrezzo barroco para su mayor comprensión y lucimiento, mientras que la imagen del artista valenciano no precisaba de todo ello y puede brillar en toda su extensión gracias a su expresividad y mayor personalidad artística. En él destaca expresamente su belleza formal imbuida de preceptos clasicistas alejados de la declamación barroquizante, de manera que Benlliure muestra su total insubordinación a las imposiciones tradicionales en este ámbito escultórico de la imagen religiosa consciente de su verdadera entidad como artista, que sobrepasaba con mucho el carácter en algunos casos artesanal o con tintes de seguidismo, de otros artífices contemporáneos.

Benlliure plasma en el rostro del *Nazareno* (il. 66) aquella idea que había transmitido a Antonio Baca cuando le refirió que realizaría una efigie en consonancia con la tierra donde nació Cristo, pues el rostro alargado y enjuto, así como la nariz afilada, muestran la fisonomía semítica, conformando, gracias a sus labios finos y frente despejada,



Ilustración 66. *Nazareno del Paso*. Mariano Benlliure Gil, 1935. Cofradía del Paso y Esperanza, Málaga.

⁶⁵ «No tengo el menor inconveniente de que si a alguien agrada alguna de ellas, desde luego la que ustedes acuerden no vaya en el paso, estoy dispuesto a venderla siempre que abonen el verdadero importe, pues el precio que les hice a ustedes fue como les he dicho una cosa excepcional (...) Yo les agradeceré resuelvan sobre este particular lo antes posible...». (AAPEM), Carpeta de correspondencia Mariano Benlliure. “Carta remitida por Mariano Benlliure a Pedro Rico”, 8 de enero de 1940. Fotocopia remitida vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018

⁶⁶ «Tanto el señor obispo de la diócesis como los académicos concurrentes examinaron con la mayor detención ambas cabezas de N.S. Jesucristo, y después de un extenso cambio de impresiones se procedió a votar aquella cuya adquisición pudiera aconsejarse a la referida Cofradía. Por gran mayoría de votos resultó elegida la que el señor Benlliure tallar sin corona, por estimar la Real Academia de ser mayor mérito artístico que la otra coronada. A esta decisión académica sumóse su Ilustrísima con criterio propio, que dijo haber reservado a posteriori para dejar a los técnicos en absoluta libertad de expresión y sufragio, entendiendo, además, que la obra elegida era, a su parecer, no sólo la mejor de ambas, sino la más expresiva del sentimiento religioso que debe inspirar esta índole de obras destinadas al culto». (11 de febrero de 1940). La Academia elige la nueva imagen del Señor del Paso. *Diario SUR*. Recorte de prensa remitido vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

un rostro que muestra en gran medida una más que notable espiritualidad y serenidad, alejándose de cualquier manifestación gestual doliente o afligida. Es por tanto una imagen símbolo plasmada bajo preceptos modernos como la talla del pelo, de blando y simple modelado, policromado en distintas partes de su superficie con un tono cobrizo que remite a imágenes pretéritas a los siglos del barroco, bajo un estilema que será común en Mariano Benlliure en toda su producción cristífera para el sureste peninsular tras la Guerra Civil.

Por ello, partiendo del modelo elaborado en *Redención*, origina no una imagen pasionaria, sino una imagen espiritualizada mediante una atrevida composición que alude a lo atemporal, a lo místico, en la que lo religioso es una excusa para mostrar la plenitud de un hombre-dios que expresa en toda su extensión los valores del humanismo cristiano. Las manos son excepcionales y más que sujetar la cruz muestra la sensación de abrazarla, conformando, en la suavidad de su expresión y actitud, una de las grandes creaciones de la escultura religiosa contemporánea⁶⁷. Y es que la belleza del conjunto se plasma, como no podía ser menos en un artista tan meticuloso como Benlliure, en el desarrollo de los detalles, como la humedad que parece surgir de los mechones del cabello, la guedeja del mismo que cae sobre su perfil y su estilizada y meticulosa barba, configurando un rostro extremadamente original y de personalidad definida.

Además, hay que reseñar que, pasado un tiempo, la Archicofradía realizó una profunda investigación por conocer el paradero de la otra cabeza del *Nazareno*, la que había sido rechazada por la Academia de San Telmo y poseía un carácter más tradicional. A este respecto, existe un boceto en el Museo Municipal Mariano Benlliure de Crevillente (il. 67), pero las pesquisas de la Hermandad dieron como resultado que la talla definitiva se encuentra actualmente en el domicilio particular de Miguel Ángel Trena, quien la posee en propiedad a día de hoy⁶⁸.



Ilustración 67. Boceto para la segunda imagen del *Nazareno del Paso*. Mariano Benlliure Gil. Museo Mariano Benlliure, Crevillente (Alicante).

Por todo lo anterior, podemos aseverar que las imágenes de Benlliure realizadas para Zamora y Málaga suponen uno de los grandes arquetipos de la modernidad escultórica en el complejo y tradicionalista mundo

⁶⁷ GARRIDO MORAGA, Antonio: “Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza de Málaga”: *Nazarenos de Málaga, Tomo II*. Sevilla, Ediciones Tartessos, 2006, 24.

⁶⁸ Información facilitada por la Archicofradía vía email el día 17 de mayo de 2018.

de la plástica religiosa. Dos apuestas decididas por la introducción de la modernidad en tan difícil campo de acción, enmarcados ambos en el interés por superar la mera y superficial repetición de los manidos tipos barrocos. Curiosamente, ambas efigies fueron realizadas por un escultor que se catalogaba de conservador, pero que demostró que la concordancia entre modernidad y tradición era más que posible, y que fue quien dio lugar, junto a José Capuz, a la plena renovación formal y estilística emprendida tras la Guerra Civil en el Sureste de la Península y, concretamente, en la Región de Murcia.

CAPÍTULO VI

LAS GRAVES CONSECUENCIAS DE LA GUERRA CIVIL EN EL PATRIMONIO ESCULTÓRICO RELIGIOSO.

CAPÍTULO VI

LAS GRAVES CONSECUENCIAS DE LA GUERRA CIVIL EN EL PATRIMONIO ESCULTÓRICO RELIGIOSO.

VI.1. El crepúsculo de los dioses.

Como reseñamos con anterioridad, la eclosión del conflicto civil fue el culmen de la polarización extrema a la que se llegó por ambas facciones políticas en pugna por el poder y el dominio de la sociedad. La II República había sido víctima de una clase política y unos poderes fácticos, entre los que se hallaba el eclesiástico, que nunca tuvieron en consideración el bien común, desencadenándose actuaciones de intolerancia y violencia que con el devenir del tiempo fueron aumentando conforme a la no aceptación de las medidas adoptadas por los gobiernos en el poder por parte de la ideología opositora. Así, el día 18 de julio de 1936, con el golpe de estado por una parte del ejército encabezado por el General Francisco Franco, no sólo comenzó una sublevación contrarrevolucionaria, sino que, al mismo tiempo, se aceleraron distintos proyectos revolucionarios tendentes a la construcción de un nuevo Estado socialista de tipo racionalista y totalitario, que hacía saltar por los aires, junto al devastador golpe de estado militar, el régimen jurídico y político de la II República.

Así, se puede reseñar, que la Guerra Civil de 1936-1939 fue el escenario donde tuvo lugar el enfrentamiento militar e ideológico de dos modelos de Estado, establecidos bajo el lenguaje de la revolución frente a la contrarrevolución: de una parte, un Estado totalitario y orgánico, fascistizado de manera temporal conforme a las tendencias políticas de los años treinta en Europa; de otra parte, un Estado autoritario y racionalista emparentado con las tesis comunistas, socialistas o jacobinas defendido por los sectores radicalizados dentro de la izquierda. De esta forma, en un conflicto en el que la ideología y las posturas atávicas rallaban el fanatismo, ambos bandos utilizaron la violencia y la represión para alcanzar sus fines políticos configurados en torno a cosmovisiones de índole social y cultural que fueron conformadas de manera doctrinal durante los años precedentes.

Centrándonos en la Región de Murcia, objeto primordial de esta investigación y zona leal a la II República en el desarrollo del conflicto armado, intentamos ceñirnos a los hechos acaecidos fundamentados en las distintas investigaciones históricas llevadas a efecto partiendo de una postura aséptica¹, ya que en esta zona del sureste peninsular la raigambre política y sociológica de la represión de los sectores más radicales de izquierda se mostró con nitidez. En Murcia, Cartagena, Lorca o Yecla, se cometieron asesinatos selectivos de dirigentes de la oposición conservadora o derechista tras llevarse a efecto la paramilitarización sindical tras el golpe de estado del 18 de julio de 1936; se produjo una persecución religiosa que no había tenido precedentes en la historia más reciente de nuestro país con sesenta y ocho religiosos asesinados de forma violenta²; se dio una depuración universitaria de no afectos al Frente Popular así como una censura gubernamental sobre toda manifestación de tipo cultural inserta en lo católico o tradicional y la reprobación y cierre de la prensa conservadora.

De todos modos, fue la revolución desencadenada por la sublevación militar junto al hundimiento de los aparatos del Estado y, por ende, su imposibilidad de controlar a las masas radicales, lo que conlleva los desórdenes civiles, los asesinatos violentos y la cuestión que afecta directamente a este estudio, es decir, la destrucción de los edificios religiosos que trae consigo la desaparición de gran cantidad de obras de arte de algunos de los más afamados autores. El descontrol y el caos fueron la tónica dominante en los primeros meses de la Guerra Civil hasta bien entrado el otoño de 1936, generándose una violencia política bajo formulaciones doctrinales determinadas y que negaba los derechos más elementales a los ciudadanos encuadrados en el sector *reaccionario* o conservador. Si bien, es cierto que, junto al clima revolucionario imperante, la llegada de noticias relativas a las matanzas indiscriminadas en el avance del *ejército nacional* contribuyó de forma decisiva a la represión y a la violencia física ejercidas por los sectores radicales de izquierda.

Todo ello iba acompañado de una especie de sacralización de la mitología de ámbito revolucionario que justificaba las acciones violentas apelando a la mayoría electoral de febrero de 1936, dándose la muerte civil y física del *enemigo político*. La represión en la retaguardia murciana viene a desarrollarse como consecuencia de un

¹ CASTILLA, Esteban de (2007): “El mito de la Memoria Histórica. Guerra Civil y represión republicana: el caso de la provincia murciana (1934-1939). En: <https://www.revistalarazonhistorica.com/1-5/> (Fecha de consulta: 23 de enero de 2019)

² GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen: Guerra Civil en Murcia... 204.

desbordamiento de los odios y pasiones acumulados en el tiempo, interpretada en su momento como una especie de lucha armada de clases. Y dentro de esa lucha, la Iglesia y sus agentes del clero eran vistos como parte de la clase dominante y de la derecha política, con lo cual, su persecución y eliminación era un factor determinante que las tesis más revolucionarias o de extrema izquierda enarbolaban a fin de cambiar el sistema social coercitivo y explotador de las clases trabajadoras y oprimidas. De hecho, el grado alcanzado por la persecución religiosa hizo que la Iglesia fuera el principal agente de cohesión contrarrevolucionaria, lo que ha llevado a prestigiosos historiadores a sostener la tesis de considerar la Guerra Civil como una guerra de religión³.

A pesar de la catalogación de *Cruzada* por parte del Obispo de Pamplona, Monseñor Olaechea, recogida por el *Diario de Navarra* el día 8 de agosto de 1936, cuando la persecución religiosa había alcanzado su punto más álgido⁴, tal vez no se pueda reducir la confrontación política y social en España al mero enfrentamiento de índole religioso, ya que había otros intereses que trascendían el concepto de *guerra de religión*⁵. La Iglesia fue perseguida porque era vista como una institución que deseaba mantener el sistema y las estructuras conformadas en torno a las clases dominantes y al poder político conservador, de manera que fuera ella misma la depositaria de los valores morales y educativos, cuestión que la II República, desde su advenimiento en 1931, intentó desmontar con la lógica y plausible aplicación de una legislación laica. Pero una vez que la propia Iglesia se adhirió al *bando nacional*, la persecución se tornó más feroz y se procedió a la eliminación física de sus miembros.

VI.2. Anticlericalismo e iconoclasia descarnados.

Ya durante la insurrección de Asturias en octubre de 1934, se había mostrado la conexión entre revolución y anticlericalismo, verdaderamente, dos vasos comunicantes a nivel social. De hecho, en determinados acontecimientos históricos del pasado en España, cuando la revolución se había tornado en violenta, también se dieron episodios

³ JULIÁ DÍAZ, Santos: “El Ángel Exterminador”. En: https://elpais.com/diario/1989/04/01/opinion/607384807_850215.html (Fecha de consulta: 23 de enero de 2020).

⁴ DE MEER LECHA-MARZO, Fernando: “Algunos aspectos de la cuestión religiosa en la Guerra Civil (1936-1939)”, *Anales de Historia Contemporánea*, 7 (1989), 111-126.

⁵ ELORZA DOMÍNGUEZ, Antonio: “Una evocación involuntaria”. En https://elpais.com/diario/1989/04/06/opinion/607816809_850215.html (Fecha de consulta: 23 de enero de 2020).

anticlericales vehementes, fundamentalmente a inicios del siglo XX o con la quema de conventos e iglesias de 1931. Pero a partir de la revolución asturiana se avanza en la gravedad de los atentados, pues se pasa de proceder contra los bienes muebles e inmuebles de la Iglesia, a hacerlo también contra las personas representantes de la institución eclesiástica. Este fenómeno marcará de manera trágica la Guerra Civil de 1936-1939⁶.

De hecho, tras el aplastamiento de la revolución de 1934, siguió una durísima represión por medio de severas condenas y penas de muerte apoyadas por los sectores más recalcitrantes de la derecha. Ante esta circunstancia, la Iglesia no mostró ningún tipo de condescendencia, y la dureza expuesta por quienes hacían del catolicismo su modo de vida, hizo que todavía se considerase, aún más, a la institución eclesiástica como enemiga de los pobres y del proletariado, ubicándose en las antípodas de lo pregonado por su fundador, Jesucristo, poniéndose al lado de los poderosos y explotadores, no siendo capaz de perdonar a los que habían atentado contra ella.

Por ello, el odio a lo religioso se fue haciendo más fuerte, impregnando cada vez a más gente que consideraba a la Iglesia como baluarte y defensora del *capitalismo opresor*, lo que implicó la represión feroz en la retaguardia. El estudio considerado más riguroso por su minucioso trabajo de revisión e investigación fue el realizado por Antonio Montero, que refería por sus propios nombres a trece obispos, cuatro mil ciento ochenta y cuatro sacerdotes seculares, dos mil trescientos sesenta y cinco religiosos y doscientas ochenta y tres religiosas⁷.

Todo ello, dio lugar, como no podía ser de otro modo, a la destrucción de los símbolos, de los emblemas, de todo aquello que representara o hiciera presente la religión católica en la sociedad a la que había que *descristianizar* para conseguir su verdadera independencia y un nuevo orden dentro de la misma. De este modo, era precisa la supresión de todo culto, destruyendo todo símbolo, de manera que se pudiera educar de forma activa y antirreligiosa a las generaciones que estaban por venir, liberándolas del yugo clerical. Así, durante los primeros meses de la guerra, los poderes públicos no pudieron impedir que se diera la destrucción casi generalizada de esas insignias a modo de bienes muebles e inmuebles que habían hecho visible la presencia de la Iglesia en

⁶ LA PARRA LÓPEZ, Emilio y SUÁREZ CORTINA, Manuel (eds.): *Op. Cit.* 260.

⁷ MONTERO MORENO, Antonio: *Historia de la persecución religiosa en España (1936-1939)*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1961, 761-762.

medio de las poblaciones durante siglos, de manera que una parte del patrimonio artístico del país se perdió bajo el efecto del fuego propagado por los grupos revolucionarios.

Todo ello generó una realidad represiva provocada por un movimiento variado en su composición, compuesto por grupos anarquistas y ultraizquierdistas, que llevaba a su culminación un proceso gestado largo tiempo y que tenía su razón de ser en la tradición anticlerical de parte de la sociedad española, cuestión compartida por las familias políticas de la izquierda. De hecho, se puede afirmar que el golpe militar de julio del 36 abrió la veda para que las corrientes más extremistas actuaran conforme a su credo destructivo contra la institución represora clerical, todo ello favorecido por la parálisis de la autoridad del Estado republicano, incapaz de poner freno durante meses a esta corriente demoledora de buena parte de los bienes eclesiásticos que, en España, es como decir de buena parte de las grandes obras de arte de la historia del país.

De todos modos, a día de hoy, no parece tener mucho sentido afirmar que los ataques a los bienes eclesiásticos y los asesinatos de religiosos fueran realizados por una masa meramente amorfa, únicamente movida por el odio y la sinrazón que le impedía controlar los instintos destructivos. Para las personas que participaron en esta corriente de destrucción, sus acciones gozaban de un sentido profundo, de enorme trascendentalismo, pues, como hemos comentado, ello iba dirigido a la construcción de una nueva sociedad, más pura, más justa y más igualitaria. Para ello se organizaron comités, consejos y juntas que asumieron el poder estatal a la hora de impartir *justicia*, dando lugar a una diversificación de la propia soberanía que, de algún modo, originó la permanencia durante meses de una situación caótica en la retaguardia republicana⁸.

Por tanto, no se puede hablar de hechos aislados o casos puntuales en un marco determinado, sino de una demostración diáfana y programática de exposición del poder que en ese momento poseían las organizaciones obrero sindicales de carácter anarquista, que dominaban las calles sin la menor oposición. La destrucción y quema de los edificios y bienes artísticos de la Iglesia era un rito, una condición sin la cual no era posible un cambio total de las estructuras sociales, por ello, los ataques contra el patrimonio y las personas se produjeron de un modo general gracias a la tenencia de armas por parte de los agentes revolucionarios, que utilizaban el carácter purificador del fuego para lograr

⁸ TILLY, Charles: *Conflicto, revuelta y revolución en las revoluciones europeas, 1492-1992*. Barcelona, Editorial Crítica, 1995, 136.

sus fines insertos en la iconoclasia y la clerofobia⁹. De hecho, la quema y destrucción de iglesias y conventos se puede considerar como un instrumento político y cultural en la legitimación de dichos agentes a la hora de instituirse como elementos decisivos en la toma de decisiones políticas en la propia zona de retaguardia.

Se constituyen, por tanto, en un grupo diferenciado por medio de un carácter mesiánico que proclama la construcción de otro mundo donde las imágenes y símbolos del poder de lo religioso queden aniquilados en la configuración de ese imaginario por el que se combate de forma simbólica, física y material. Para alcanzar este fin, era preciso un procedimiento estudiado y programado de carácter iconoclasta tendente, por un lado,

a la destrucción del patrimonio histórico artístico religioso, así como la mutilación y profanación de cadáveres de religiosos y religiosas expuestos en las puertas de los conventos e iglesias de donde fueron sacados para la burla y la mofa, desacralizando las vestimentas de curas y monjas con las que se vestían los actores iconoclastas



Ilustración 68. Actos iconoclastas y de mofa a lo religioso.

para representar ceremoniales satíricos (il. 68). Por otra parte, se procedía a la reconversión de los espacios religiosos, iglesias y conventos, destinados a usos de carácter civil o militar, procediendo a la desacralización y liquidación del significado original de los mismos, de forma que, si no se habían incendiado o destruido las obras de arte de los interiores, éstas se verían profundamente deterioradas por su exposición a distintos agentes perjudiciales para su conservación¹⁰.

Estos sectores revolucionarios en ningún modo tienen en cuenta la pérdida que ocasionan en el campo cultural con la quema de valiosas obras artísticas, ni siquiera se planteaban o se cuestionaban este tipo de acciones, pues la ausencia de reparos de índole

⁹ SAAVEDRA ARIAS, Rebeca: *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2016, 130.

¹⁰ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen y GARRIDO CABALLERO, Magdalena: “Violencia iconoclasta e instrumentalización política durante la guerra civil española y la posguerra”, en *México y España: huellas contemporáneas*. Murcia, Editum - Universidad de Murcia, 2010, 135-136.

ético conseguía una mayor cohesión entre estos grupos¹¹. Todo estaba protocolizado cuando se asaltaba un inmueble eclesiástico, de hecho, inicialmente, se procedía a atentar contra las imágenes y los objetos de culto, y tras su destrucción, se venía a arremeter contra otros elementos del edificio, y es que el trato ominoso que se les dispensaba a las imágenes religiosas era prácticamente similar que el utilizado contra las personas. Pero la cuestión aún iba más allá, pues en gran medida, a lo largo de la historia de las religiones, siempre ha existido en el imaginario colectivo la idea de que la imagen sacra, una vez preparada, ataviada y consagrada, era el lugar del espíritu, pasa a ser lo que se cree que representa, de modo que insultar o agredir a la imagen, es insultar o agredir lo que viene a representar¹².

De esta forma, al someter a las tallas y representaciones artísticas de los personajes sagrados a todo tipo de vejaciones, de algún modo se atacaba la propia esencia de la religión, los símbolos materiales de Dios según el devocionario popular, aquello que servía de intercesión tangible entre los hombres y la propia divinidad, por tanto, sin imágenes, lo divino era inaccesible y la religión como espacio rector de la vida desaparecía del todo. Y ello más aún en el caso de la escultura en madera policromada dados los visos de verosimilitud y apariencia de lo real que este tipo de tallas transmitían, que hacía que el espectador o el creyente sintiera una gran identificación con las mismas, de ahí que su destrucción fuera objetivo prioritario de la revolución a fin de sustituir el orden antiguo y represivo, preso de la superchería y la superstición, por otro mejor, libre de las cargas impuestas por la iglesia como institución represora, haciendo tabla rasa y germinando la promesa utópica.

La Iglesia española usaba de forma muy habitual las esculturas en madera policromada para la celebración de sus ritos, tal y como hemos venido refiriendo hasta ahora, lo que era un rasgo identificativo y muy definido a nivel social entre los creyentes. De modo que los rasgos humanos, incluso en imágenes que obraban supuestos milagros, eran asociados a las mismas a fin de potenciar la doctrina católica. Ello implicaba que, por parte de los comités revolucionarios, se actuara contra estas esculturas como si fueran mucho más que objetos elaborados en madera, empleando la vejación, la mofa y la

¹¹ LEDESMA VERA, José Luis: “La santa ira popular del 36. La violencia en la Guerra Civil y revolución, entre cultura y política”, en MUÑOZ, Javier; LEDESMA, José Luis y RODRIGO, Javier (Coords.): *Culturas y políticas de la violencia. España siglo XX*. Madrid, Siete Mares, 2005, 147-192.

¹² FREEDBERG, David: *Op. Cit.* 50.

decapitación¹³. Y ante el uso de las imágenes como elementos determinantes en la liturgia de la Iglesia, su destrucción se realizaba, por tanto, bajo unas premisas inscritas en una paraliturgia que conllevaba la teorización y la estetización de la misma, rituales que se aplicaban con más saña a las imágenes que poseían mayor devoción popular.

A estas últimas se procedía a exponerlas en una especie de carnalada sacrílega por las calles de la ciudad e incluso de la comarca, aderezándolas de vestiduras litúrgicas y demás objetos sacros. Posteriormente, en muchos casos se las decapitaba o se las fusilaba, para luego ser pasto de las llamas principalmente en la plaza de la iglesia o convento de donde habían sido sustraídas¹⁴. Por ende, podemos calificar estas pautas como una especie de *antiritual* católico, pero que bebía de los repertorios culturales ya asentados durante siglos en la misma sociedad española y en la celebración de sus fiestas religiosas o paganas, puesto que todo ello estaba revestido de gesticulación barroca, de ritualidad teatral y de liquidación pública de todo aquello a lo que la comunidad consideraba como enemigo y amenaza para sostener u originar determinadas estructuras sociales.

La iconoclastia no era, por tanto, únicamente un ejercicio de odio, ira y venganza, sino que en este caso también era un ejercicio de descontaminación¹⁵, cuya arma purificadora por excelencia era el fuego, que desde tiempos inmemoriales poseía un enorme poder catártico, ejerciendo como purgante de una sociedad contaminada por lo clerical, las clases dominantes y la superchería católica. Sin embargo, resulta obvio que en todo proceso iconoclasta, el que destruye una imagen también le otorga un poder a la misma, una importancia casi suprema al reconocer que es, como decíamos anteriormente, el nexo de unión entre el que adora y lo adorado, y más si dicha imagen adopta una forma humana, ya que de este modo lo incognoscible se torna cognoscible y familiar, siendo dotada por el mismo pueblo, en muchas ocasiones, con poderes insertos en la esfera de lo trascendente, aun generando una clara respuesta idolátrica.

Con estos procedimientos, el objetivo de las milicias era bien diáfano: la destrucción material, el derribo absoluto de todo vestigio de la Iglesia Católica, que debía

¹³ SAAVEDRA ARIAS, Rebeca: *Op. Cit.* 119.

¹⁴ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: “Destrucción y recuperación del patrimonio artístico en la diócesis de Guadix (1936-1945)”, *Actas del Congreso Patrimonio Cultural, Guerra Civil y Posguerra*, 2018, Madrid, Arturo Colorado Castellary (ed.). Madrid, Editorial Fragua, 235-255.

¹⁵ ARCE FUSTERO, Gustavo: “Ejerciendo la violencia purificadora: anticlericalismo e iconoclastia en la España y Colombia contemporáneas”, en *México y España: huellas contemporáneas*. Murcia, Editum-Universidad de Murcia, 2010, 155-169.

desaparecer del territorio nacional de manera que su recuerdo no fuera más que un vestigio del pasado, tal y como declaraba Andreu Nin, líder del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) en Cataluña¹⁶. Y para justificar el asesinato, la destrucción patrimonial y la consiguiente pérdida de elementos trascendentales del imaginario colectivo como las imágenes sacras, la propaganda lanzada por los medios de comunicación de carácter anarquista fue decisiva, demonizando a todo el clero como autor de acciones reprobables y asesinatos contra la población civil, con procedimientos tales como el envenenamiento de enfermos en los hospitales a cargo de órdenes religiosas o los disparos lanzados contra la gente desde los campanarios de las iglesias por parte de los párrocos¹⁷.

Al hilo de todo lo anterior, existe un proceso de estetización y teorización de la quema de conventos e iglesias por parte de los pensadores anarquistas, destrucción mediante el fuego que, según ellos, poseía connotaciones de belleza revolucionaria, como es el caso de Felipe Alaiz, pensador y director en la ciudad de Sevilla del semanario ácrata *Solidaridad Obrera*, que manifestaba su admiración por *la grandiosidad inherente a la quema de un templo*, en especial *si era de estilo barroco, aglutinador de todo el poder establecido, es decir, el Estado, el Capital y la Iglesia*. Para ello, hacía referencia a *la magnificencia de lo humeante, lo derruido y lo calcinado como elementos que devolvían al espectador toda grandeza y esplendor del propio estilo, ya liberado de la presencia de Dios cuando refulgía con el dorado y ornato de sus maderas y sus tallas*¹⁸ (il. 69).



Ilustración 69. Busto de María Magdalena, imagen mutilada en la revolución de julio de 1936. Atribuida a Francisco Salzillo Alcaraz, se conservaba en la iglesia de Santiago de la localidad de Totana (Murcia).

¹⁶ «Había muchos problemas en España, y los republicanos burgueses no se han preocupado de resolver. El problema de la Iglesia lo ha resuelto (el POUM) sin dejar ni una iglesia». (2 de agosto de 1936). Mitin del Partido Obrero de Unificación Marxista. *Diario La Vanguardia de Barcelona*. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/08/02/pagina-3/33134485/pdf.html> (Fecha de consulta: 26 de enero de 2020).

¹⁷ RAGUER SUÑER, Hilari: *La pólvora y el incienso. La Iglesia y la Guerra Civil española (1936-1939)*. Barcelona, Ediciones Península, 2001, 179.

¹⁸El análisis y comentario de Felipe Alaiz queda recogido en GARCÍA ROMERO, Pedro (2004). “Via Crucis del Señor en las tierras de España”. En <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/romero-pedro-g-archivo-fx/archivo-fx> (Fecha de consulta: 26 de enero de 2020).

De este modo y mediante los procedimientos descritos, miembros del POUM en Cataluña y Valencia, así como de los sindicatos anarquistas FAI y CNT en la mayor parte del país incluyendo la Región de Murcia¹⁹, procedieron a llevar a efecto su *depuración y desinfección social*, elaborando un proceso de destrucción que, insistimos, no era algo de carácter aislado e irracional, sino que respondía a un programa que daba solución al *problema religioso*, incluso bajo una teorización de índole trascendental, casi teologal. La destrucción, especialmente en todo el Levante, llegó a tal punto que en muchos casos se optó por la demolición de las iglesias y conventos, incluso en bastantes ocasiones, los comités antifascistas y anarquistas ordenaban bajo amenaza de sanción que los domicilios particulares se vaciaran de objetos particulares de devoción y culto, de modo que se procedía a eliminar cualquier imagen sacra tanto del ámbito público como privado.

La convulsión era tal que al periodo comprendido entre el 18 de julio de 1936 hasta que el gobierno toma el control de la situación ya bien avanzado el otoño, se le ha calificado como el de un contexto inscrito en el antinomianismo, en el sentido de que estamos ante una etapa sin reglas ni leyes, antecesora del establecimiento de unas nuevas normas rectoras de la utópica sociedad que iba a advenir²⁰. Ello explica los actos vandálicos realizados con toda impunidad durante el verano y otoño de 1936 en una situación de absoluto libertinaje donde cada uno podía perpetrar cualquier atropello sin miedo a ningún tipo de castigo, lo que facilitaba la destrucción del *antiguo orden* a fin de construir o hacer tabla rasa sobre sus cenizas, representadas en las iglesias humeantes, lo que mostraba a los creyentes la imposibilidad del Dios católico, de sus representantes y de sus ídolos escultóricos por eludir su trágico destino, despojándoles de cualquier aura mágica o sacra y certificando la ausencia de la esfera sagrada.

Llegados a este punto y dado el descontrol absoluto, a nivel gubernamental se procedió a intentar paliar en la medida de lo posible las destrucciones que las facciones anarquistas armadas estaban desencadenando, cuestión delicada dado que esas mismas facciones eran las que en el momento del golpe militar procedieron a defender la causa republicana en las calles de las ciudades y pueblos de la península, lo que les había conferido legitimidad al colaborar en la contención del golpe de estado. Y para complicar más la situación, hay que tener presente que esas organizaciones sindicales de carácter anarquista fueron configurando una serie de poderes de carácter autónomo al margen de

¹⁹LA PARRA LÓPEZ, Emilio y SUÁREZ CORTINA, Manuel (eds.): *Op. Cit.* 265.

²⁰ Ídem. 280.

la legalidad, lo que conllevaba aún más dificultades a la hora de establecer negociaciones o dirigirse a ellas. Pero la parálisis no era el medio adecuado, y ante la alerta y la urgencia debido a la situación, los miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura propusieron al Gobierno crear una corporación encargada de proteger las obras de arte de los palacios, iglesias y conventos²¹. Así, el 23 de julio de 1936 se decretó la formación de una Junta destinada a intervenir en esos lugares a fin de rescatar las piezas artísticas que allí se encontraran, siendo trasladadas a archivos, museos y bibliotecas estatales²².

A los pocos días, ante la extrema gravedad de los acontecimientos y los pocos medios disponibles, se procedió a establecer un nuevo decreto el 1 de agosto de 1936 por el cual la Junta pasaba a denominarse Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, siéndole asignada una dotación económica propia y la participación de un mayor número de miembros, profesionales del sector entre los que había arquitectos, historiadores del arte, restauradores y demás personal especializado. Pero fue necesaria la colaboración de voluntarios y la participación de las fuerzas del orden en lo que respecta a los trabajos de traslado y custodia de las obras de arte, construyendo barricadas y sistemas defensivos para su conservación y protección. Además, era preciso trasladar a la población el mensaje de que resultaba vital el hecho de conservar el Tesoro Artístico Nacional como un bien que pertenecía a todo el pueblo, pues de otra forma las destrucciones no cesarían.

El gobierno lanzó el mensaje a través de los medios de comunicación, especialmente por la radio, pues una buena parte de la gente era analfabeta y la difusión que podía alcanzar este medio resultaba infinitamente mayor que la que podían ofrecer los medios escritos. También se sirvieron de carteles, muestras y charlas formativas, aunque el problema resultaba muy difícil de erradicar. Aun así, la situación fue controlándose de manera paulatina, si bien, las pérdidas habían sido muy cuantiosas y ciudades como Lorca y Cartagena, ubicadas en el espacio geográfico del que es objeto esta investigación, resultaron tremendamente dañadas en la línea de lo acaecido a nivel

²¹ LEÓN GOYRI, María Teresa: *La Historia tiene la palabra: los tesoros artísticos en el joyero de la historia*. Pamplona, Universidad de Navarra, 2008, 32.

²² SAAVEDRA ARIAS, Rebeca: *Op. Cit.* 55.

nacional, tal y como el ministro sin cartera Manuel de Irujo Olo trasladó al Consejo de Ministros en enero de 1937²³.

Así, para una mayor organización, en el mes de abril del referido año, la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico cambió su nombre por el de Junta Central del Tesoro Artístico, pasando a ser el órgano rector de una red de Juntas Delegadas a nivel provincial y Subjuntas locales que tenían como misión la de unificar criterios en la protección y conservación de todo el patrimonio artístico en la retaguardia republicana, como fue el caso de la Región de Murcia, acciones que conllevaron la salvaguarda del resto del tesoro artístico que no había sido destruido.

Como hemos referido, los esfuerzos gubernamentales consiguieron controlar a los comités sindicales anarquistas y a los sectores más radicalizados de la izquierda, de modo que los ataques anticlericales durante los años 1937 y 1938 fueron controlados y en Murcia decrecieron de manera exponencial respecto a 1936. Aun así, una parte importante del patrimonio de la Región se había perdido, lo que daría pie, tras finalizar el conflicto civil, a una reconstrucción en la cual, en el ámbito de la escultura, o bien se continuó bajo el signo salzillesco o, como desarrollaremos en esta investigación, la renovación y ciertos presupuestos vanguardistas tuvieron cabida en una expresión artística que salió de su mero tradicionalismo para continuar en la senda de la transformación que habían marcado los artistas hasta ahora estudiados.

De todos modos, los artífices locales, fundamentalmente Juan González Moreno (1908-1996) y José Planes Peñalver (1891-1974), fueron los que dieron el paso decisivo siguiendo la estela de la corriente renovadora que, especialmente en Cartagena, ya había trazado un sendero determinante en esta línea.

VI.3. Los efectos destructivos de la eclosión guerracivilista en la Región de Murcia.

Para el conocimiento de estas manifestaciones violentas de índole anticlerical en la Región de Murcia, contamos con la documentación proporcionada por las Piezas 10^a (persecución religiosa) y 11^a (tesoro artístico) de la Causa General de Murcia. Con ello podemos obtener una valoración aproximada del número de obras de arte en general y de

²³ DE IRUJO OLLO, Manuel: *Un vasco en el Ministerio de Justicia*. Buenos Aires, Editorial Vasca Ekin, 1976, 125-127.

escultura en particular, que fueron destruidas durante los primeros meses de la Guerra Civil. También nos basamos en la documentación recogida sobre la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico Nacional en Murcia que tanta trascendencia tuvo para la conservación de grandes obras artísticas, pues sin su concurso, dicha cuestión hubiera resultado casi imposible.

Es cierto que la Región de Murcia no podía ser considerada, en su totalidad, uno de los escenarios fundamentales del desarrollo de la Guerra Civil, poseyendo un papel secundario en este sentido. Pero debemos tener en cuenta que una pequeña parte de su territorio, Cartagena como ciudad portuaria y base naval de la flota republicana, sí fue tremendamente castigada a todos los niveles, y en el campo del patrimonio artístico sufrió pérdidas devastadoras al igual que la ciudad de Lorca. Ambas resultaron en buena medida arrasadas por parte de los comités revolucionarios anarquistas que, en algún caso como el de la ciudad del Sol, iban camino del frente, *de paso*, pero en un solo día destruyeron la mayor parte del rico tesoro artístico que albergaba Lorca.

En el resto de la Región, en buena medida la Junta de Incautación pudo hacerse con buena parte de lo más representativo o valioso a nivel artístico, logrando salvaguardar algunas de las esculturas renacentistas y barrocas de mayor nivel, labor no agradecida del todo hasta épocas muy recientes, pero de impagable reconocimiento. De todos modos, las pérdidas fueron muy numerosas y la reconstrucción debió ser muy importante, aspecto que resultó, a posteriori, fundamental a la hora de introducir nuevos postulados artísticos o seguir transitando por el camino de la modernidad ya incrustado en las décadas de los años veinte y treinta, fundamentalmente en el foco cartagenero.

Obviamente, el hecho de elaborar un relato exhaustivo de lo sucedido durante los tres años que duró el conflicto armado no es objetivo prioritario de esta investigación y supera, con mucho, nuestra intención de mostrar los cambios estilísticos operados en la escultura religiosa, y más teniendo en cuenta que las fuentes documentales existentes, particularmente la ya referida Pieza 11ª de la Causa General de Murcia, no es precisa en algunos aspectos y no ofrece datos sobre un total de seis iglesias de Murcia y veinticuatro de otras localidades de la Región, además de poseer un claro carácter propagandista²⁴,

²⁴ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen, «La causa general de Murcia, Pieza 11: técnicas de estudio», en ORTIZ HERAS, M., RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, D., SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (Coords.), *España franquista: causa general y actitudes sociales ante la dictadura*, Cuenca, Univ. Castilla-La Mancha, 1993, págs. 63-77.

pero sí nos aporta, a fin de concretar nuestro objetivo, una visión general sobre las consecuencias de la Guerra Civil en la destrucción y también conservación de los bienes artísticos de ámbito religioso, especialmente en el campo de la escultura, objeto del estudio.

Referir que el fiscal instructor de dicha causa fue Felipe Cardiel Escudero, que requirió la realización de la 11ª pieza. La misma, iría encabezada por el preceptivo informe del Comisario de la séptima zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, instándose a su vez a que las autoridades académicas emitieran informes sobre lo que fue *la cultura roja* en la provincia, lo que también se reclamaba a los bibliotecarios de la Universidad y al director del Museo Arqueológico de Murcia respecto a los destrozos acaecidos en el tesoro artístico y cultural²⁵. Si nos ceñimos en primera instancia a la ciudad de Murcia, la capital de la Región sufrió la destrucción total de siete iglesias o templos, dos por incendio (los conventos de la Purísima y el de Santa Catalina del Monte) y cinco por demolición (conventos de M.M. Capuchinas y de Madre de Dios, Parroquia de San Antolín, Ermita del Cristo de San Miguel y parte del Convento de Verónicas). Además, otras dieciocho iglesias y los conventos que las poseían fueron dañadas de forma severa²⁶ (il. 70).



Ilustración 70. 20 de septiembre de 1936, destrucción parcial del Convento de Verónicas, Murcia.

En total fueron ciento treinta y nueve las esculturas desaparecidas en Murcia capital, al margen de retablos, todas ellas catalogadas como de categoría artística indudable por distintos estudios hechos con anterioridad²⁷. Además, al margen del carácter simbólico que poseía la destrucción y quema de bienes artísticos de carácter religioso, es obvio que todo ello también respondía a un significado político, y prueba de ello es el hecho de que, desde las mismas instituciones civiles, en ocasiones, se indujera

²⁵ Archivo Histórico Nacional, “Pieza undécima de Murcia. Tesoro Artístico y Cultura Roja”. En: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/5524352> (Fecha de consulta: 29 de enero de 2020).

²⁶ *Idem*.

²⁷ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen: Guerra Civil en Murcia... 183. Ver también “Pieza undécima de Murcia. Tesoro Artístico y Cultura Roja. Preámbulo de la relación de obras de arte religioso destruidas en Murcia y su provincia” En: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/5524352> (Fecha de consulta: 29 de enero de 2020).

a su puesta en práctica. De hecho, en la celebración de un pleno en el Ayuntamiento de Murcia en el mes de septiembre de 1936, se aprobó con carácter unánime la voladura del monumento del Sagrado Corazón de Jesús en la pedanía de Monteagudo. El alcalde de la ciudad, el socialista Fernando Piñuela y Romero, propondría la sustitución de la monumental escultura religiosa por otra que simbolizara la Libertad o la República, porque, según sus propias palabras *el espíritu del acuerdo no era derribar el monumento en sí, sino quitar el símbolo de reacción que representaba*²⁸.

De los templos que más sufrieron en la ciudad de Murcia las embestidas de los revolucionarios extremistas, destacan las iglesias parroquiales del Carmen y San Antolín, ambas sedes de dos de las más importantes asociaciones religiosas de la Región de Murcia, concretamente, la Archicofradía del Santísimo Cristo de la Sangre y la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, respectivamente. En el primero de los casos, la citada iglesia fue asaltada el 24 de julio de 1936, siendo destruido gran parte del patrimonio escultórico de la Archicofradía de la Sangre, aunque la prensa local procuró suavizar la noticia ocultando en parte lo acaecido²⁹. Perecieron al completo los pasos de *las Hijas de Jerusalén*, de Santiago Baglietto, *La Magdalena en casa de Simón el leproso*, de Francisco Sánchez Araciel y el monumental *Lavatorio* de Juan Dorado Brisa. *El Pretorio*, obra del eminente escultor Nicolás de Bussy, fue destrozado excepto la imagen del Cristo o Ecce Homo que resultó muy dañada en una pierna, siendo restaurada por el imaginero José Sánchez Lozano tras la Guerra Civil³⁰.

También quedó muy afectado el paso de *La Samaritana*, obra de Roque López, principal discípulo de Salzillo, siendo el propio Sánchez Lozano quien procediera a su restauración interviniendo, principalmente, las manos y los pies. La devastación también sobrevino sobre el Cristo del grupo *La Negación de San Pedro*, tallado a su vez por Nicolás de Bussy, verdadero puntal escultórico de la Archicofradía, salvándose la imagen

²⁸ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen: *La gestión municipal republicana en el Ayuntamiento de Murcia (1931-1939)*. Murcia, Ediciones Almudí, 1990, 62.

²⁹ «Según la nota facilitada en Comisaría, a la una y treinta, sin saberse cómo, fue abierta la puerta de la iglesia del Carmen, en cuyos alrededores se congregó un considerable número de personas, destacándose varias que empezaron a sacar las imágenes y enseres y seguramente le habrían prendido fuego si no llegan a intervenir el alcalde, señor Piñuela, y el concejal señor Abellán, en unión de la milicia del Barrio, en la que figuran Fernando Cebrián Amigó y José Morcillo y varios socios de la Confederación Nacional del Trabajo, que pusieron en fuga a los revoltosos. Se logró practicar la detención de Ernesto López Solano, que al parecer capitaneaba el grupo, ocupándosele una pistola detonadora». (25 de julio de 1936). Intentan quemar las imágenes de las iglesias. *Diario La Verdad*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000788783&page=5&search= (Fecha de consulta: 1 de febrero de 2020).

³⁰ SÁNCHEZ - ROJAS FENOLL, María del Carmen: *Op. Cit.* 205.

del primero de los apóstoles, verdadero ejemplo del barroco más clásico en base a su dramático rostro y gestualización de manos. Y la más traumática de las agresiones, si podemos calificarla así teniendo presente la importancia de toda la destrucción causada, fue la sufrida por el *Santísimo Cristo de la Sangre* (il. 71), verdadero icono devocional de la ciudad de Murcia y que fue mutilado y casi destruido, si bien, el excelente trabajo de restauración realizado por los escultores Juan González Moreno y José Sánchez Lozano pudo rehabilitar la imagen para el culto de sus fieles.

De hecho, obra en poder de la Archicofradía un documento que narra cómo la cabeza del Cristo fue recuperada por una devota mujer llamada Encarnación Hernández García, que, al ver jugar al fútbol a unos chicos con una cabeza de madera, pensó que la misma podría pertenecer a alguna de las esculturas destruidas esa tarde en la Iglesia del Carmen. Para hacerse con ella, ofreció a los muchachos una peseta y un kilo de melocotones, dado que era vendedora de fruta, oferta que los niños no pudieron rechazar. De esta forma, escondida en arpillera llevó la cabeza del Cristo a su casa y luego a la de su amiga Dolores Martínez Martínez, permaneciendo oculta durante toda la guerra en un hueco de la pared. Al finalizar la contienda, la entregaron al cura-párroco del Carmen Mariano Aroca López, pudiendo ser restituida al resto del cuerpo que había sido recuperado por el escultor Clemente Cantos, que puso en riesgo su vida en medio del alboroto revolucionario³¹.



Ilustración 71. Estado en el que quedó el Cristo de la Sangre tras el 24 de julio de 1936.

Durante la reconstrucción de la talla, se produjo un hecho curioso también digno de referir. Y es que cuando Juan González Moreno estaba llevando a efecto la unión de las distintas partes mutiladas del Cristo, encontró dentro de una oquedad del pecho un manuscrito de puño y letra del mismo Nicolás de Bussy. El documento fue transcrito entre el propio González Moreno y su amigo el escritor, crítico literario y artístico Diego Sánchez Jara. En él, Nicolás de Bussy mostraba su más hondo sentido religioso en una oración de súplica al propio Cristo, al que dedicaba su quehacer y obra gracias a su intensa fe, sirviendo el pergamino en cuestión para datar, sin ningún género de duda, la fecha de

³¹Archivo Histórico de la Archicofradía del Santísimo Cristo de la Preciosísima Sangre (AHASCPS), ES.30030.APS// Caja VII, Libro 1, p. 4. “Acta de la Junta Directiva” celebrada el 18 de diciembre de 1939.

realización de la talla, concretamente el 27 de diciembre de 1693. En el archivo de la Archicofradía existe una carta con fecha 1 de enero de 1949 del propio Diego Sánchez Jara dirigida al mayordomo Julián Pardos Zorraquino, en la cual le comunica el hallazgo y le traslada el texto escrito por el artista barroco de Estrasburgo³².

El hecho de introducir manuscritos firmados por los autores de las imágenes era pauta común en el proceder de determinados artífices del siglo XVII, como el caso del propio Bussy o del afamado artista Juan de Mesa y Velasco (1583-1627)³³. Una forma de dejar constancia de sus creencias y ofrecer su trabajo a Dios en una especie de trascendentalismo espiritual que, incluso, les hacía no firmar los trabajos de forma visible, sólo por medio de este método de carácter intimista y privado³⁴. De hecho, gracias a esta práctica, muchas han sido las atribuciones confirmadas o descartadas una vez se ha tenido acceso a este tipo de manuscritos por medio de distintas aplicaciones tecnológicas, como los rayos X, o en los procesos de restauración³⁵. De esta forma, con estos últimos detalles respecto al devenir del proceso de salvación y reconstrucción del Cristo de la Sangre, podemos mostrar los procesos que en muchos casos acaecieron en torno a bastantes imágenes en cuanto a la colaboración ciudadana y el trabajo desempeñado por los restauradores en primera instancia, a fin de recuperar, en la medida de lo posible, todo lo que había sido afectado.

Las imágenes de *San Juan*, de Juan Dorado Brisa, y de *la Dolorosa*, de Roque López, se salvaron de ser destruidas o sufrir daños al estar en el domicilio particular de sus camareros las familias Atienza y Ruiz Funes, respectivamente³⁶. Ambas tallas permanecieron escondidas durante toda la Guerra Civil, teniendo en cuenta que el hecho de poseer imágenes de devoción en los hogares podía ser un motivo de sanción o incluso de revancha en caso de que los comités revolucionarios descubrieran este tipo de representaciones en las inspecciones que realizaban en las casas particulares, tal y como referimos con anterioridad. Ello demuestra la trascendencia que estas esculturas de

³²AHASCPS, ES.30030.APS// Caja I, Documento 4. “Copia mecanografiada de una oración de Nicolás de Bussy”, 1 de enero de 1949.

³³DÁVILA ARMERO, Álvaro y PÉREZ MORALES, José Carlos: “Crucificado de la Misericordia”, en Juan de Mesa, Colección Grandes Maestros Andaluces. Sevilla, Ediciones Tartessos, 2006, 233

³⁴DE LA PEÑA VELASCO, CONCEPCIÓN: “memoria de los tiempos venideros: mensajes ocultos en la escultura religiosa española de los siglos XVII y XVIII”, *Bulletin hispanique*, (120), 2018, 599-614.

³⁵“Virgen de las Angustias”, en CATÁLOGO DE OBRAS RESTAURADAS (1998-2007), Murcia, Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Región de Murcia, 2008, 116-117.

³⁶ESTRELLA SEVILLA, Emilio: “Historia de la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo de Murcia”, en Archicofradía de la Sangre (ed.): *VI Centenario*, libro conmemorativo, Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2010, 38.

ámbito religioso poseían para buena parte de la población, pues había gente dispuesta a arriesgar su vida o tener problemas con la justicia popular por el hecho de salvaguardar estas efigies.

No se pudo proteger la imagen de *La Soledad*, obra del propio Nicolás de Bussy y que ya viene referida en las constituciones de la Archicofradía del año 1689³⁷, así como en el testimonio de Francisco García Comendador en el proceso judicial entre esta institución y el Convento del Carmen en 1702³⁸. La imagen debió de formar parte del cortejo penitencial de Miércoles Santo hasta que fue sustituida por la Dolorosa de Roque López en el año 1787, cuestión que respondió al gusto popular de nueva raigambre salzillesca. Según la historiografía local, no se conoce ningún testimonio ni escrito ni gráfico³⁹, sin embargo, en esta



Ilustración 72. Antigua imagen de *la Soledad*, obra de Nicolás de Bussy. Archicofradía de la Sangre, Murcia.

investigación, consultando la Pieza 11ª de la Causa General de Murcia relativa al *Tesoro Artístico y Cultura Roja*, en su Anexo I, folio 76, figura una fotografía de primer plano de una imagen de la Virgen de la Soledad que fue destruida durante el asalto a la Iglesia del Carmen (il. 72)⁴⁰. Un análisis pormenorizado de las grafías y morfología de la pieza, nos induce a creer que, en efecto, se trata de la misma Virgen de la Soledad de Nicolás de Bussy, de hecho, sus paralelismos fisionómicos con el Ecce Homo del Pretorio son más que evidentes.

Al margen de las escenas y pasos de la Archicofradía de la Sangre, se perdieron otra serie de obras escultóricas ubicadas en las naves del templo y de autores de gran prestigio como el propio Francisco Salzillo, Roque López, Santiago Baglietto y Juan Dorado⁴¹, lo que da una idea del nivel de destrucción alcanzado en toda la ciudad, teniendo como punta de lanza los barrios del Carmen y San Antolín. Y precisamente, en

³⁷ RUBIO ROMÁN, José Emilio: “Las constituciones de la Archicofradía”, en *Ídem*. 113-118.

³⁸ AHASCPS, ES.30030.APS// Caja I, Documento 6. “Testimonio de Francisco García Comendador, notario de obras pías de la Audiencia Episcopal, de la visita al Convento de la Merced”, 27 de mayo de 1702.

³⁹ SÁNCHEZ - ROJAS FENOLL, María del Carmen: *Op. Cit.* 209.

⁴⁰ “Pieza undécima de Murcia. Tesoro Artístico y Cultura Roja. “Anexo I, Apéndice II, Folio 76, “Relación fotográfica de obras de arte religioso destruidas en Murcia y su provincia” En: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/5524352> (Fecha de consulta: 31 de enero de 2020).

⁴¹ “Pieza undécima de Murcia. Tesoro Artístico y Cultura Roja. Folio 46, “Relación de obras de arte religioso destruidas en Murcia Capital” En: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/5524352> (Fecha de consulta: 31 de enero de 2020).

este último, es donde se procedió con más violencia contra los bienes artísticos de su parroquia, asaltada el 24 de julio de 1936, utilizada como cuartel para las milicias anarquistas y la difusión de Radio Lenin hasta ser demolida en el año 1937. Una de las imágenes más emblemáticas de la Cofradía del Perdón y del barrio de San Antolín, la escultura de la Soledad que estaba atribuida a Nicolás Salzillo y Gallo (1672- 1727) y recibía culto desde antiguo en la iglesia⁴², fue destruida en el asalto perpetrado en primera instancia en el denominado *verano caliente*.

Con ella, se perdieron las imágenes del paso del Prendimiento, conjunto que poseía tallas de Nicolás de Bussy, Damián Pastor y Sánchez Araciel, el Cristo a la Columna, del imaginero Pacorro García y las efigies que componían el paso de Jesús ante Caifás, de Damián Pastor⁴³, excepto la escultura del magnífico Cristo maniatado ante el tribunal, gracias a la acción de su camarera Julia Palazón, y que fue ocultado durante todo el desarrollo del conflicto. Lo mismo aconteció con el titular, el devoto Cristo del Perdón, inserto en el catálogo de Francisco Salzillo y Alcaraz tras distintas atribuciones⁴⁴ y que también fue salvado gracias a la intervención de sus camareros, la familia Ruiz Esteve. Asimismo, como pérdidas más significativas en el patrimonio escultórico de esta iglesia, referir la destrucción de la Divina Pastora (il. 73), obra del propio Francisco Salzillo y que gozaba de gran predicamento entre los devotos de toda la ciudad.



Ilustración 73. Paso de la Divina Pastora, obra de Francisco Salzillo Alcaraz, destruida en 1936.

Como hemos comentado, estos dos templos fueron los más afectados de la urbe, teniendo en cuenta, además, que eran sede de dos de las más importantes asociaciones penitenciales de Murcia a las que de nada les había servido suspender sus desfiles

⁴² «14-12-1896: «Se trató el importante asunto relativo al paso de Ntra. Sra. De La Soledad, cuya imagen venerada en la parroquia de San Antolín contaba de antiguo con el celoso camarero D. Matías de Yeste y Jiménez y al cual parecía oportuno ofrecerle dicho cargo para la procesión toda vez que esta imagen había de estar con el mismo decoro y lucimiento. Lo acepta, así consta en acta de fecha veintiuno de diciembre». Recuperado de <https://cofradiadelperdonmurcia.com/wp-content/uploads/2019/03/CRONOLOGÍA-DE-LA-COFRADIA-JUNIO-2018.pdf>. (Fecha de consulta: 31 de enero de 2020).

⁴³ “Pieza undécima de Murcia. Tesoro Artístico y Cultura Roja. Folio 44, “Relación de obras de arte religioso destruidas en Murcia Capital” En: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/5524352> (Fecha de consulta: 31 de enero de 2020).

⁴⁴ FERNÁNDEZ LABAÑA, Juan Antonio: *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Técnicas del siglo XXI para descubrir a un escultor del siglo XVIII*. Murcia, edición del propio autor, 2013.

pasionarios de la Semana Santa de 1936 por miedo a los disturbios públicos que la tensión social podía generar⁴⁵, pues su patrimonio, dos meses después, quedaría en buena parte destrozado. Por ello, ambos casos sirven como ejemplo de lo acaecido en el verano de ese año a fin de mostrar el nivel de destrucción alcanzado en Murcia, si bien, en el resto de iglesias y conventos, a nivel escultórico, se produjeron pérdidas irreparables como fue el de la iglesia de San Nicolás, otro templo muy afectado, asaltado por la C.N.T el 24 de julio de 1936, produciéndose la desaparición del famoso Ángel de la Guarda con un niño (il. 74), una de las obras más gráciles de Francisco Salzillo, la Santa Bárbara de este mismo autor y el prestigiado retablo del altar mayor, que seguía las pautas arquitectónicas del imafrente catedralicio de Jaime Bort (1693-1754).



Ilustración 74. Ángel de la Guarda. Obra de Francisco Salzillo Alcaraz destruida en 1936. Iglesia de San Nicolás, Murcia.

En las iglesias de San Pedro, San Andrés, Convento de M.M. Agustinas, San Miguel, San Bartolomé o la Merced, también se perdieron tallas de excepcional valía del propio Francisco Salzillo y de su discípulo Roque López, tal vez el artista más *afectado* por la barbarie destructiva dado su amplio y rico catálogo de obras, así como del último de los artífices de la corriente salzillesca anterior a la Guerra Civil, Francisco Sánchez Tapia, cuyo número de imágenes destruidas surgidas de su gubia también fue muy amplio. Todo ello conformó un paraje desolador cuyos efectos fueron minimizados gracias a la eficacia mostrada por la Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico Nacional de Murcia, cuestión que desarrollaremos con mayor detalle. Aunque no fue el caso, como hemos referido anteriormente, de los otros dos núcleos urbanos más importantes de la Región de Murcia tras la capital, Cartagena y Lorca, que vieron mermado su patrimonio de forma más que ostensible.

⁴⁵ «El gobernador manifestó ayer mañana a los periodistas que ha recibido la visita de las Juntas de las diferentes Cofradías, las que le dieron cuenta de una reunión, en la que han adoptado el acuerdo de suspender este año la salida de las procesiones de Semana Santa, y hacer entrega a él de las cantidades recaudadas para que sean destinadas a remediar el paro obrero. Hizo constar el señor Sirván Figueroa que él no ha intervenido para nada en esta determinación, aunque reconoce que las circunstancias de lucha electoral no son las más propicias para estas manifestaciones, sobre todo coincidiendo las fechas en que tradicionalmente salen con los actos de propaganda y constitución de mesas». (25 de marzo de 1936). Este año no salen las procesiones. *Diario La Verdad*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer_vm?id=0000787883&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 1 de febrero de 2020).

En la ciudad portuaria ya se había dado algún caso de violencia iconoclasta antes del golpe militar de julio de 1936 cuando en el mes de febrero de este año estuvo a punto de ser quemada la iglesia del barrio de Santa Lucía⁴⁶, de hecho, ni siquiera se celebraron procesiones penitenciales en la Semana Santa de ese año dado el carácter violento que a nivel social impregnaba toda la urbe. Y es que, al inicio de la cuaresma, el Miércoles de Ceniza, durante la celebración de la popular *Llamada*, acto en el que se anuncia la celebración de los desfiles pasionarios, se produjeron graves incidentes como consecuencia de la *Contrallamada* organizada por el Partido Comunista, circunstancia que fue el detonante para la supresión de las procesiones de ese año. En la misma Semana Santa, el día de Jueves Santo, se convoca otra manifestación de grupos izquierdistas que fue considerada una provocación para las derechas, generándose una auténtica batalla campal cuando el grueso de la marcha transitaba por la Calle Mayor, con múltiples heridos y detenidos⁴⁷.

Bajo esa densa atmósfera de violencia social, pasada una semana del golpe militar, el día 25 de julio de 1936 fueron asaltadas las iglesias de la ciudad y quemado la inmensa mayoría del patrimonio escultórico de la misma. En esa lamentable jornada se atacaron las iglesias de San Diego, El Carmen, Santa María de Gracia, Santo Domingo y la Catedral Vieja, al margen de las existentes en los barrios y diputaciones, otros treinta y seis edificios, entre los que sobresalían los de Santa Lucía, que esta vez sí fue arrasado, y el de San Antón, dada la antigüedad de ambas edificaciones⁴⁸. Se poseen escasísimas fuentes documentales respecto a estos hechos, si bien, al parecer la organización de la masa destructiva se llevó a efecto por la mañana en los espacios rurales a las afueras de Cartagena, para iniciar el saqueo en torno a las 16:00 horas dentro del casco urbano⁴⁹.

Sí que contamos con el testimonio oral de Balbino de la Cerra Barceló (1921-2003), uno de los grandes procesionistas cartageneros del siglo XX, guardalmacén de la Cofradía California desde el año 1957 hasta que la edad le impidió realizar esta labor, y destacado dibujante y diseñador de bordados para estandartes o sudarios, mantos y túnicas para la Semana Santa de Cartagena y de otras ciudades del sureste. Tal vez su testimonio pudo estar influido por su juventud en aquel momento, pues tenía 15 años cuando

⁴⁶ VICTORIA MORENO, Diego: “Las Cofradías de Cartagena durante el siglo XX” ... 489.

⁴⁷ MÍNGUEZ LASHERAS, Francisco: “Cofradías de Semana Santa en Cartagena...” 31-35.

⁴⁸ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: “La destrucción del patrimonio artístico religioso durante la Guerra Civil”, *Revista Cartagena Histórica*, 9 (2004), 49-56.

⁴⁹ MARTÍNEZ LEAL, Juan: *Op. Cit.* 213.

acontecieron los hechos del 25 de julio de 1936, así como por el tiempo transcurrido desde esta fecha hasta que fueron recogidas sus declaraciones, pero, sin duda, las mismas pueden ser de utilidad para contextualizar la grave situación vivida a las puertas de la iglesia de Santa María de Gracia y dentro de ella, lugar donde se ubicaba el rico patrimonio escultórico de la Cofradía California⁵⁰.

Según Balbino, al llegar a la puerta del templo, observó que la Virgen del Primer Dolor (il. 75), obra de Francisco Salzillo Alcaraz, había sido arrojada al asfalto, lamentándose que su propio miedo al presenciar la situación, le impidiera recoger la imagen y esconderla en el zaguán de la puerta de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, ubicada justo enfrente de la iglesia. Le resultó sorprendente que entre los salteadores hubiera trabajadores de la propia Cofradía California, y se percató que eran dos de ellos los que llevaban el peso de la operación de destrucción, un electricista llamado Enrique y otro personaje apodado *el murciano*. Ambos dirigían a la turba e indicaban los lugares en los que se guardaban las joyas artísticas de la Hermandad. Balbino de la Cerra recordaba cómo, a pesar del miedo, se introdujo en la iglesia de Santa María y pudo apreciar que todas las capillas estaban abiertas y habían sido destruidas, hasta que llegó a la que poseía la institución pasionaria californiana y la encontró cerrada. Pero al acercarse, vio las imágenes de Salzillo destrozadas en el suelo y la puerta que conectaba la propia capilla con la sede de la cofradía abierta, pues los asaltantes habían penetrado a través de la propia sede de la entidad.



Ilustración 75. Ntra. Sra. del Primer Dolor obra de Francisco Salzillo Alcaraz del año 1750, destruida en 1936. Cofradía California, Cartagena (Murcia).

Durante toda una semana, las milicias fueron recogiendo todo, desde imágenes escultóricas hasta bordados y otros enseres, trasladándolos a la Casa de la Misericordia, que había sido tomada por las facciones anarquistas, a fin de introducir todos los elementos incautados en su gran horno y hacerlos desaparecer. También fueron testigos de la barbarie, desde la distancia, la prestigiosa poetisa, dramaturga y ensayista Carmen Conde Abellán y su esposo el también poeta, crítico e historiador del arte Antonio Oliver

⁵⁰ DE LA CERRA BARCELÓ, Balbino (2004). *La destrucción del patrimonio cofrade el 25 de julio de 1936. Testimonios de Balbino de la Cerra Barceló, en Recuerdo y tradición de la Semana Santa de Cartagena* (CD-ROM). Cartagena: Cadena COPE. Documento sonoro por cortesía de Rafael Manuel del Baño Zapata, Mayordomo-Archivero de la Cofradía California.

Belmás. Desolada por lo que estaba presenciando, la gran literata dejó escrita una frase con la que definía, en pocas palabras, la incongruencia de lo que estaba acaeciendo: *Lo más hermoso que poseía la ciudad, el ángel de Salzillo y el San Juan se destruyeron achacándoles culpas ajenas*⁵¹.

La destrucción en Santa María de Gracia fue brutal, perdiéndose todo el conjunto de monumentales pasos de la Cofradía California obra de Francisco Salzillo, compuesto por *La Virgen del Primer Dolor* (1750), *San Juan Evangelista* (1751), *Oración del Huerto* (1761) (il. 76), *Ósculo o Beso de Judas* (1763), *Cristo del Prendimiento* (1766), *Santiago Apóstol* (1766) y *La Conversión de la Samaritana* (1773). También, propiedad de la misma cofradía, se destruyó una imagen de *San Pedro* atribuida sin demasiado fundamento a Salzillo o Roque López, varias imágenes de las capillas laterales entre las que destacaba el *San Juan Nepomuceno* (1763) de Francisco Salzillo, el grupo de *la Santísima Trinidad* (1799), obra del destacado artífice valenciano Esteve Bonet y el conjunto de *los Cuatro Santos* de autor desconocido de la escuela salzillesca. Además, fue pasto de las llamas el retablo del altar mayor, diseñado por el arquitecto Ricardo Guardiola y que incluía destacables esculturas del barcelonés Pedro Barará⁵². Puede decirse que, de la iglesia de Santa María de Gracia, la más importante de la ciudad, sólo quedó en pie el edificio, pues todo ornamento, exorno, atavío u ornato fue destruido. De hecho, durante el devenir de la Guerra Civil, el Ayuntamiento planificó su demolición, aunque, finalmente, se construyó un refugio antiaéreo en el subsuelo de la edificación⁵³.



Ilustración 76. *Oración del Huerto*, obra de Francisco Salzillo Alcaraz del año 1761, destruida en 1936. Cofradía California, Cartagena (Murcia).

En la Catedral Vieja de Santa María, los grupos anarquistas destrozaron el presbiterio, con el retablo mayor realizado en 1697 por el escultor y tallista de origen valenciano Nadal Clemente, y que contenía tres esculturas de interés: *la Virgen de la*

⁵¹ CONDE ABELLÁN, Carmen: *Por el camino viendo sus orillas, Tomo I*. Madrid, Plaza & Janes, 1986.

⁵² “Pieza undécima de Murcia. Tesoro Artístico y Cultura Roja. Folio 54, “Relación de obras de arte religioso destruidas en la Provincia de Murcia” En: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/5524352> (Fecha de consulta: 3 de febrero de 2020).

⁵³ OLMOS SÁNCHEZ, Isabel: “Iglesias del casco histórico de Cartagena”, *Revista Cartagena Histórica*, 28 (2009), 22-37.

Asunción, San Fulgencio y Santa Florentina, piezas elaboradas en 1708 por Nicolás Salzillo y Gallo, padre de Francisco Salzillo⁵⁴. También destruyeron en este templo la antigua y devota imagen del *Cristo del Socorro*, llamado *el Cristo Moreno*, pieza anónima del siglo XVI y de gran fervor popular en Cartagena⁵⁵. Asimismo, en la iglesia de Santo Domingo, ubicada en la Calle Mayor a escasa distancia de Santa María de Gracia, desapareció la escultura del famoso San Juan de Francisco Salzillo, tan loado por Carmen Conde, las tres obras de vestir que José Capuz había tallado para la Cofradía Marraja, es decir, la Soledad (1925), la Dolorosa (1931) y Nuestro Padre Jesús Nazareno (1931), más la imagen anónima del antiguo Nazareno marrajo, piezas que ya tratamos en su capítulo correspondiente. Además, hay que mencionar la desaparición de la efigie de Santo Domingo (1739) del propio maestro murciano dieciochesco⁵⁶.

Tampoco se salvó prácticamente nada del patrimonio artístico de las iglesias del Carmen y de San Diego, lugares en los que había una buena muestra de la escuela salzillesca de finales del XVIII. Casi todo el patrimonio barroco que poseía la ciudad de Cartagena fue destruido, salvándose únicamente las esculturas de *los Cuatro Santos de Cartagena*, obras paradigmáticas de Francisco Salzillo en 1755, los tres apóstoles durmientes del paso de *la Oración del Huerto* y el sayón Malco del paso del *Ósculo*, estas cuatro últimas por no encontrarse en las dependencias de la Capilla California y hallarse ese fatídico día en el almacén del Ensanche de la ciudad, al igual que los magníficos tronos de ambos conjuntos, obras del eminente tallista granadino Luis de Vicente⁵⁷. También se puso a salvo la imagen medieval de la Virgen del Rosell, antigua patrona de Cartagena.

Lamentablemente, las autoridades reaccionaron de forma tardía, pues al día siguiente, 26 de julio de 1936, el Comité Provincial del Frente Popular publicaba una nota de prensa en la cual solicitaba a la población no cometer desmanes ni actos vandálicos contra las personas y las cosas, pero ya era tarde para ello⁵⁸. De todos modos, al margen

⁵⁴ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: “La destrucción del patrimonio artístico religioso durante la Guerra Civil” ... 49-56.

⁵⁵ “Pieza undécima de Murcia. Tesoro Artístico y Cultura Roja. Folio 54, “Relación de obras de arte religioso destruidas en la Provincia de Murcia” En: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/5524352> (Fecha de consulta: 3 de febrero de 2020).

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*. 49-56.

⁵⁸ «De acuerdo con lo dispuesto por el Gobierno de la República, triunfante en la heroica gesta que se está desarrollando en España, este Comité provincial del Frente Popular recomienda a todos los ciudadanos afectos al régimen que no cometan absolutamente ningún género de desmanes, ni toleren que sea cometido. Quienes sientan y comprendan lo que el Frente Popular es y representa en este momento, deben respetar

de los citados con anterioridad, sí hubo otros elementos que sobrevivieron a la destrucción. Fue el caso de la Basílica de la Virgen de la Caridad, patrona de la ciudad, y de los grupos procesionales de La Piedad, Descendimiento y Cristo Yacente, las tres insignes obras de José Capuz, más el San José de la Iglesia de San Diego, realizado por Francisco Salzillo. A ello contribuyó Federico Casal Martínez, archivero y cronista oficial de Cartagena, que el día 28 de julio de 1936 publicaba una nota de prensa en la cual narraba las actuaciones que realizó en la recogida de enseres e imágenes tres días antes, cuando las milicias revolucionarias saqueaban el tesoro artístico de la ciudad⁵⁹.

Sorprende el tono dócil utilizado por el propio Casal con relación a los hechos acaecidos en esa fecha⁶⁰, sobre todo si lo cotejamos con el utilizado por él mismo en un artículo publicado en el año 1940 en el que describía todos los hechos de los que fue testigo el 25 de julio de 1936, en el que utiliza expresiones como *turbas*, *bellacos*, *vandálicos hechos perpetrados por las hordas rojas*, *mujerzuelas* y demás epítetos que ponían de manifiesto su indignación por lo acaecido, cuestión que no puso de relieve cuatro años antes⁶¹. Si bien, al parecer, Federico Casal siempre destacó por ser una persona hábil y perspicaz, adaptando su postura y lenguaje en consonancia con las circunstancias y velando única y exclusivamente por su persona. Con todo, él mismo se

escrupulosamente personas y cosas». (26 de julio de 1936). Nota del Comité provincial del Frente Popular. *La Tierra, diario republicano de la mañana*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/La%20Tierra/1936/193607/19360726/La%20Tierra%2019360726-002.pdf#view=FitH> (Fecha de consulta: 4 de febrero de 2020).

⁵⁹ «Comisionado por el Ayuntamiento y los Comités para poner a buen recaudo las imágenes y cuadros de valor artístico para destinarlas al futuro Museo Municipal, recogí cinco de Salzillo y otras varias, entre ellas la Virgen de Rosell (Talla del siglo XIII) y los tapices del lateral derecho de la capilla del Cristo Moreno. Los del lateral Izquierdo habían desaparecido. Todo está en el Ayuntamiento, menos los tapices y la Virgen del Rosell que, por no hallar de momento lugar donde guardarlos convenientemente, las milicias de los comités, los depositaron en mi domicilio hasta ser trasladada sin peligro al Ayuntamiento». CASAL MARTÍNEZ, Federico (28 de julio de 1936). Comunicado. *La Tierra, diario republicano de la mañana*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/La%20Tierra/1936/193607/19360728/La%20Tierra%2019360728-002.pdf#view=FitH> (Fecha de consulta: 4 de febrero de 2020).

⁶⁰ «Me es grato consignar que, las juventudes comunistas y socialistas que bajo mi dirección retiraron cuidadosamente las imágenes, cumplieron su misión con la más alta discreción y respeto». *Ídem*.

⁶¹ «... azuzados y acaudillados por sujetos de siniestra catadura llevando al cinto sendos pistolones y afiladas hachas de mano, irrumpieron como salvajes en los templos de la ciudad y cumplieron al pie de la letra las órdenes recibidas de los gerifaltes de la odiosa revolución. El satánico fervor de aquella abigarrada chusma vil sin Dios y sin Patria se desbordó. Altares, capillas, retablos, órganos, mobiliario y cuadros cayeron hechos añicos bajo las hachas que llevaban prevenidas. Las imágenes fueron sacrílegamente derribadas de sus altares y hornacinas y arrastradas a la calle para conducir las al quemadero en camiones preparados para el caso». CASAL MARTÍNEZ, Federico. (24 de julio de 1940). 25 de julio de 1940. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1940/194007/19400724/El%20Noticiero%2019400724-001.pdf#view=FitH> (Fecha de consulta: 4 de febrero de 2020).

atribuía ser el artífice de la salvación del *Cristo Yacente* y su monumental trono, de *La Piedad* y del *Descendimiento*⁶².

Respecto a la primera de las obras citadas, según su testimonio, el día 27 acudió a la Casa de Misericordia, donde la imagen estaba ubicada en uno de los patios. Antes de que fuera hecha astillas y lanzada a la hoguera, intención que los milicianos presentes le hicieron saber, Federico Casal pudo trasladar el *Cristo Yacente* a su domicilio particular, permaneciendo allí hasta que el 19 de marzo de 1939 fue devuelto a la Cofradía Marraja⁶³. En cuanto a la *Piedad* y el *Descendimiento*, las informaciones, de transmisión oral, refieren que permanecieron en la Iglesia de Santo Domingo, entre sacos de naranjas y patatas al pasar el templo a ser almacén de víveres y provisiones para la Marina⁶⁴. De hecho, ambos grupos lucían en sus bases, durante el desarrollo de la Guerra Civil, dos carteles de color blanco con un sello triangular estampado donde podía leerse: *Propiedad del Frente Popular*. Además, el propio Balbino de la Cerra comentó que fueron cuidados por un cofrade californio, Antonio Velasco, que procedía a limpiarlos y mantenerlos íntegros en la medida de lo posible⁶⁵.

Pero la situación fue casi peor en Lorca, ciudad monumental plagada de imágenes de Francisco Salzillo, Roque López y el resto de la escuela del XVIII que fue arrasada el día 14 de agosto de 1936 por una columna de milicianos anarquistas conformada por emigrante lorquinos, que procedía de Molinos del Rey (Barcelona) e iba de camino al frente del sur de la península. Prácticamente en una sola tarde, Lorca pasó de ser una de las ciudades monumentales más importantes del sureste peninsular, a una urbe en llamas

⁶² FERRÁNDEZ GARCÍA, Juan Ignacio: “Casal y los marrajos en la Guerra Civil”, *Revista Ecos del Nazareno*, 31 (2010), 22-25.

⁶³ «Noticioso de ello, el Cronista de esta ciudad don Federico Casal acudió el día 27 a dicha Casa de Misericordia, llegando en el momento en que la artística y venerada imagen iba a ser convertida en astillas por una cuadrilla de comunistas, a los que logró no sólo convencer a aquellos desalmados que hicieron tamaña barbaridad, sino que se lo llevaran a su domicilio particular, como así lo hicieron (...) Desde el 27 de julio del 36 al 19 de marzo ha permanecido la imagen en la citada casa, no habiendo sufrido ningún deterioro a pesar de los tres registros que los rojos practicaron en ella, y ayer 19 de marzo, la sagrada imagen fue solemnemente devuelta a la Cofradía Marraja». El Duende Morado (20 de marzo de 1936). El Cristo Yacente. *Hoja Oficial de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/HOJA%20OFICIAL%20DE%20CARTAGENA/1940/194003/19400320/Hoja%20oficial%20de%20Cartagena%2019400320001.pdf#search=%22federico%20casal%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 4 de febrero de 2020).

⁶⁴ PAGÁN PÉREZ, Alfonso: “El Descendimiento durante la Guerra Civil española”, en *El Descendimiento de Capuz en Cartagena (1930-2005)*. Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Secretaría General, Servicio de Publicaciones y Estadística, 2005, 125-127.

⁶⁵ *Idem*.

que perdió casi la totalidad de su rico patrimonio artístico⁶⁶. Desapareció todo el ornamento y piezas de valor de las parroquiales de San Cristóbal, San Mateo, San José y del Carmen, además de las rectorías de San Diego, Santa María, San Juan, San Pedro y San Francisco, más los conventos de las Huertas, Mercedarias y Clarisas, a lo que hay que sumar las capillas del Vía Crucis, la de la Virgen del Rosario y Santiago, y la imponente Colegiata de San Patricio⁶⁷.

La ciudad de Lorca podía ser considerada como un *museo de escultura sacra*, de hecho, las obras de Francisco Salzillo y su escuela superaban en número a las existentes en las principales urbes del sureste peninsular a excepción de Murcia capital. En los informes elaborados para la 11ª pieza de la Causa General, se especificaba que la cantidad total de esculturas del propio Salzillo que se perdieron superaba las veinte, entre ellas la famosa *Virgen de las Angustias* (il. 77), la única de las cinco de esta advocación elaboradas por el artista murciano que no sobrevivió a la furia iconoclasta de la Guerra Civil. Llama la atención la forma en la que fue destruida, pues la volaron con dinamita en su camarín del altar mayor de la iglesia de San Mateo. Otras imágenes marianas de gran valor pertenecientes al catálogo de Salzillo también fueron pasto de las llamas, destacando *la Divina Pastora*, imagen de enorme y bucólica belleza apreciable gracias al testimonio gráfico conservado⁶⁸.



Ilustración 77. *Virgen de las Angustias*, obra de Francisco Salzillo Alcaraz del año 1751, destruida en 1936. Iglesia de San Mateo, Lorca (Murcia).

También perecieron esculturas de un gran valor dentro del panorama plástico de la estatuaria religiosa en la Región de Murcia como el imponente *Cristo de la Misericordia* (il. 78), obra de Nicolás de Bussy o la monumental *Inmaculada* del escultor marsellés del siglo XVIII Antonio Dupar (1675-1755), uno de los grandes artífices

⁶⁶ ARCAS CASTIÑEIRAS, Pedro (12 de julio de 2012). El parador del expolio. Diario La Opinión de Murcia. Recuperado de <https://www.laopiniondemurcia.es/opinion/2012/07/12/parador-expolio/415133.html> (Fecha de consulta: 5 de febrero de 2020).

⁶⁷“Pieza undécima de Murcia. Tesoro Artístico y Cultura Roja. Folios56-60, “Relación de obras de arte religioso destruidas en la Provincia de Murcia” En: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/5524352> (Fecha de consulta: 5 de febrero de 2020).

⁶⁸“Pieza undécima de Murcia. Tesoro Artístico y Cultura Roja. “Anexo I, Apéndice II, Folio 91, “Relación fotográfica de obras de arte religioso destruidas en Murcia y su provincia” En: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/5524352> (Fecha de consulta: 5 de febrero de 2020).

extranjeros que trabajaron en el sureste peninsular y que dejaron una huella indeleble que luego continuaría el propio Francisco Salzillo. Además, como no podía ser de otro modo, también se vieron tremendamente afectadas las hermandades penitenciales lorquinas como las famosas de los pasos blanco y azul, que perdieron, entre otras imágenes, a sus dolorosas titulares de las dos hermandades, paradigmáticas obras de los siglos XVIII y XIX⁶⁹ que fueron pasto de las hogueras conformadas en las plazas lorquinas.

Sirvan estos tres casos, Murcia, Cartagena y Lorca, para mostrar el nivel de destrucción que afectó a toda la Región, pues sería interminable relatar todas las esculturas víctimas de la iconoclasia que perecieron, fundamentalmente, en el segundo semestre del año 1936. Sin embargo, fueron muchas las pedanías y localidades que se vieron inmersas en aquella dinámica destructiva, desapareciendo algunos de los iconos más representativos y distintivos de poblaciones como Cieza, Jumilla, Yecla, Mula, Cehegín o Caravaca, lugares en los que se concentraba un rico patrimonio escultórico de la afamada escuela salzillesca. Pero no todo fue incomprensión, maldad, falta de escrúpulos o de sensibilidad, pues, como hemos visto en algún ejemplo con anterioridad, hubo muchos casos en los que gracias a la intervención de personas a nivel particular se salvaron bastantes de esos iconos del pasado, tomando, a nivel oficial y gubernamental, una importancia fundamental la denominada Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Murcia, que consideramos preciso desarrollar.



Ilustración 78. *Cristo de la Misericordia*, obra de Nicolás de Bussy, destruido en el año 1936. Ermita del Calvario, Lorca (Murcia).

VI.4. La impagable labor de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Murcia.

Ante la situación generada por las milicias anarquistas y ultraizquierdistas, la inquietud del Gobierno era notoria, y como consecuencia de ello, la reacción, dadas las

⁶⁹ MUÑOZ CLARES, Manuel: “Apreciaciones en torno a Manuel Martínez, autor de la antigua Virgen de los Dolores”, en *Estandarte del Reflejo*. Lorca, Hermandad de Labradores, Paso Azul, 2014, 83.

circunstancias, resultó eficiente. Lo que quedaba del Estado, con el apoyo de la intelectualidad y la política preocupada por la conservación, pudo reconducir la situación⁷⁰. A este propósito se adhirieron distintas asociaciones y organismos, fundamentalmente la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, que manifestó su preocupación por las terribles destrucciones e incautaciones realizadas sin ningún control. Ello llevó al Gobierno de la República a promulgar los Decretos de 23 de julio y 1 de agosto de 1936, mediante los que se creó la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, organismo que debía estar coordinado por el Director General de Bellas Artes y que, en principio, poseía grandes facultades para intervenir los objetos artísticos, históricos o científicos de los palacios ocupados, cuestión que se amplió en el segundo de los decretos para incluir a todas las obras muebles o inmuebles de valor artístico, histórico o bibliográfico⁷¹.

Lo cierto es que, en primera instancia y a nivel general, existía una falta evidente de medios y pautas de actuación, lo que sumado a la aparición de distintas juntas por todo el territorio republicano actuando al margen de la Dirección General de Bellas Artes, dio lugar a una gran descoordinación, lo que obligó al Gobierno a tomar nuevas medidas encaminadas a solventar estos problemas, pues así era imposible cumplir con los objetivos marcados. De esta forma, se dicta un nuevo decreto el 9 de enero de 1937 para potenciar la labor de la propia Dirección General, de manera que se reorganizaron sus servicios para darle absoluta prioridad por encima de las comisiones revolucionarias o de ámbito regional. Se crean por ende tres Consejos Centrales bajo una estructura piramidal a fin de reorganizar las Juntas de Incautación, lo que conlleva una acción más coordinada en cuanto a las acciones a realizar, convirtiendo a la Junta Central del Tesoro Artístico en el vértice de la protección patrimonial⁷².

En el caso concreto de la provincia de Murcia, ante los hechos de violencia descritos en apartados anteriores, se formalizó la Junta de Rescate del Tesoro Artístico, fundada a finales de agosto de 1936, sin carácter gubernamental y presidida por el Rector

⁷⁰ TUSELL GÓMEZ, Javier: “El patrimonio artístico español en tiempos de crisis”, en ARGERICH, Isabel & ARA, Judith: *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, 17-26.

⁷¹ GUTIÉRREZ CARRILLO, María Lourdes; BESTUÉ CARDIEL, Isabel y MOLINA GAITÁN, Juan Carlos: “La Catedral de Murcia como depósito de obras de arte durante la Guerra Civil (1936-1939)”, *Erph- revista electrónica de patrimonio histórico*, 17 (2015), 192-216.

⁷² ÁLVAREZ LOPERA, José: “La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil”, en *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, 27-62.

de la Universidad. Estaba integrada por varios miembros de los centros docentes y sobre todo llevó a efecto una labor trascendental en cuanto a la concienciación de la ciudadanía a través, especialmente, de la prensa escrita⁷³. A su vez, también hay noticias sobre la actuación de la Comisión de Incautación Artística auspiciada por el Ayuntamiento de Murcia y siendo alcalde de la ciudad Fernando Piñuela Romero, quien llevó a efecto una importantísima labor a la hora de proteger y salvar las obras de arte, si bien, tras la Guerra Civil, la dictadura franquista no tendría en cuenta esta cuestión, más bien al contrario, pues uno de los cargos de los que se le acusó de forma injusta y arbitraria fue de *tomar parte en la incautación de tesoros sagrados*, tal y como se especificaba en el proceso en el que se solicitó para él la pena de muerte, siendo ejecutada el 7 de noviembre de 1939⁷⁴.

Pudiera ser que ambos organismos citados fueran la misma junta⁷⁵, de todos modos, lo trascendente es comprobar cómo desde bien pronto, una vez comprobada la furia destructiva de las milicias anarquistas y dado que el Gobierno había perdido momentáneamente el control de la situación, parte de la sociedad civil y el poder político local actuaron en Murcia a fin de salvar, en la medida de lo posible, el patrimonio artístico. Y por esa pérdida de control es por lo que estas Juntas de Incautación, dentro del territorio republicano, tuvieron muchas dificultades para imponer su autoridad ante los comités revolucionarios, pues sólo hasta el mes de septiembre del año 1936 se fue imponiendo la legitimidad del Ministerio y de la Dirección General de Bellas Artes. Pero el éxito en el cometido de las Juntas se fraguó en ese segundo semestre del año, conforme a la actitud que los miembros de las mismas pudieron mostrar en ese punto de la historia.

Dentro de la Comisión de Incautación Artística, destacó, al margen de Fernando Piñuela Romero como máxima autoridad, un concejal del Consistorio que poseía grandes dotes culturales y una gran capacidad de trabajo como fue Paulo López-Higuera, que ocupaba el puesto de profesor de la Escuela de Comercio y miembro del Frente Popular. Con él, y dada la naturaleza de esta investigación, es importante desarrollar este apartado conforme a la actuación de un artista que resultó capital a la hora de renovar estilísticamente la escultura de ámbito religioso en la Región de Murcia, y que colaboró

⁷³ÁLVAREZ LOPERA, José: *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil española*, Vol. II, Madrid, Dir. Gral. De Bellas Artes Archivos y Bibliotecas. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1982, 123.

⁷⁴GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen: *La gestión municipal republicana...* 180.

⁷⁵ÁLVAREZ LOPERA, José: *La política de bienes culturales...*, vol. II, 124.

de forma altruista, activa y eficaz en la salvación del patrimonio artístico, nos referimos a Juan González Moreno (il. 79).

Nacido el día 11 de abril del año 1908 en la pedanía murciana de Aljucer, tuvo que luchar desde muy pequeño frente a los deseos y aspiraciones familiares que no deseaban la dedicación del pequeño Juan a una actividad como la escultura. Pero supo imponer su criterio personal dentro del ámbito rural en el que desarrollaba su vida y, finalmente, en el año 1923 comenzó a estudiar dibujo en la sede de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, siendo su maestro el pintor Pedro Sánchez Picazo, otro artífice que andado el tiempo resultó primordial en el salvamento de las obras de arte en la Región de Murcia⁷⁶.

Artista introvertido, pero de naturaleza inquieta, su carrera estuvo fraguada en primera instancia por la influencia de los artífices y maestros tertulianos del Café Oriental, sobre todo por la figura de Clemente Cantos. En 1931 es pensionado por la Excma. Diputación Provincial de Murcia, previo concurso, para asistir a la Escuela de la Real Academia de San Fernando de Madrid, ingresando en ella en junio de ese año. Justo en 1936 finaliza sus estudios con calificaciones muy notables y la obtención de premios en metálico para su sustento. De hecho, el 15 de junio se le concede el Premio Madrigal de la Sección de Escultura de la propia Real Academia, además de la solicitud por parte de los profesores de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, de una pensión a fin de que completara sus enseñanzas como alumno destacado de la misma, pero la eclosión de la Guerra Civil rompió todas estas perspectivas de futuro.



Ilustración 79. El escultor Juan González Moreno, en su estudio, con uno de los apóstoles del *Lavatorio*.

El golpe militar del 18 de julio de 1936 le sorprendió pasando unos días de asueto con la familia Bonafé, linaje de artistas, en una isla cercana al río Jarama, en las cercanías de San Fernando, por lo que tuvo que regresar a Madrid bajo un clima de enorme

⁷⁶ MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *Escultores murcianos del siglo XX*. Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo y Ayuntamiento de Murcia, 1996, 184.

incertidumbre. Ya en la capital, se pone en contacto con Paulo López-Higuera, quien le consigue un carnet del Frente Popular a fin de poder regresar a Murcia y pasar los controles sin ningún tipo de incidencia. Llegado a su ciudad y enterado de la existencia de la Comisión de Incautación, se pone a disposición del que había sido su maestro, el pintor Pedro Sánchez Picazo (il. 80), en ese momento director del Museo de Bellas Artes, convirtiéndose poco después en una de sus personas de confianza, colaborando con gran eficiencia en la salvación patrimonial hasta el 3 de marzo de 1938, día en el que fue llamado a filas⁷⁷.

Las primeras intervenciones de Juan González Moreno dentro de la Comisión fueron en la ciudad de Murcia, y dada la desorganización existente en el funcionamiento de la misma y su carácter no gubernamental, en ocasiones, cuando se desplazaban con el objetivo de recoger las valiosas obras artísticas ubicadas en templos y conventos, unas veces se encargaban de hacerlo determinadas personas, pero, en otras ocasiones, acudían otras distintas. De hecho, hubo situaciones complicadas en las que solo el propio González Moreno en compañía de Pedro Sánchez Picazo realizaban tan impagable labor, teniendo en cuenta la situación tan compleja que se vivía. De hecho, avanzado el mes de agosto de 1936, se dio una orden por la cual había que desalojar todas las iglesias y conventos para transformarlos en almacenes, garajes o lugares de provisión del ejército republicano, suponiendo este periodo uno de los más complicados dentro de la existencia de la Comisión de Incautación⁷⁸.



Ilustración 80. El pintor Pedro Sánchez Picazo.

⁷⁷«Esperé a que me mandaran un carnet de un partido político, ya que no estaba afiliado a ninguno y era necesario para poder salir de Madrid. Una vez en Murcia me encontré con el desastre que teníamos aquí en el terreno del tesoro artístico. Nada más llegar me puse a disposición de don Pedro Sánchez Picazo, director del Museo de Murcia. Ya me conocía del tiempo de la Escuela de la Sociedad Económica de Amigos del País y, al mes de estar en el Museo, me convertí en su brazo derecho, en la persona de su confianza». ARIJA, Pury (17 de febrero de 1980). Entrevista a Juan González Moreno, otro artista marcado por la Guerra Civil. *Línea, diario de la Región Murciana*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000562798&page=20&search= (Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2018).

⁷⁸ «Recogimos la imaginería principal de Murcia: *los Salzillos, los Menas y el Alonso Cano* de la iglesia de San Nicolás. Entonces, cuando ya confiábamos en tener a salvo lo más importante del tesoro artístico, apareció una orden por la que las iglesias podían destinarse a garaje y almacenes. Fue ese uno de los momentos más críticos, ya que tuvimos que poner a buen recaudo muchas cosas en poco tiempo, como los

Sin duda, en la misma, de un modo u otro, colaboraron casi todos los artistas murcianos, en su empeño por salvar de la destrucción y el saqueo el rico tesoro artístico que todavía permanecía íntegro en mayor o menor medida. El día 28 de septiembre de 1936 comprobamos cómo la Comisión estaba compuesta por Paulo López-Higuera y Marín Baldo en representación del Frente Popular de Murcia, que mostró gran interés en la salvaguarda patrimonial; Pedro Sánchez Picazo, director del Museo Provincial; Juan González Moreno, escultor y Antonio Villaescusa, pintor. Ellos fueron los encargados de realizar el inventario de la colección de Amparo Barrio, viuda D'Estoup, una de las más importantes compilaciones a nivel regional⁷⁹.

En principio, todas las obras recogidas se trasladaban desde su lugar de origen a la sede del Museo Provincial de Bellas Artes en Murcia capital (il. 81), como así consta en las actas depositadas en el Archivo General de la Región de Murcia y que detallan los inventarios de las piezas incautadas y entregadas para su depósito en dicha institución museística, con obras de todas las iglesias y conventos de Murcia capital y de lugares de la provincia como Algezares, La Raya, Blanca, Caravaca, Cehegín, Mula, Totana, Aledo, Moratalla, así como piezas procedentes de las colecciones particulares más importantes de toda la Región⁸⁰. Y en la recolección y salvaguarda de todo ello, insistimos, el papel del escultor Juan González Moreno resultó primordial, entregado a la causa con gran



Ilustración 81. Depósito del Museo de Bellas Artes de Murcia. Se aprecia el San Jerónimo de Salzillo de espaldas y en primer plano.

retablos de la iglesia de San Miguel, tabicar el retablo mayor; también los de las Anas y el de las Agustinas». ARIJA, Pury: *Op. Cit.*

⁷⁹ Archivo General de la Región de Murcia (AGRM), Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional de Murcia, JTA, 53136/027. “Acta de incautación e inventario de las obras de arte de doña Amparo Barrio, viuda de D'Estoup en su finca de Las Torres de Cotillas”, 28 de septiembre de 1936. Recuperado de https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?idses=0&pref_id=4805695 (Fecha de consulta: 6 de febrero de 2020).

⁸⁰ Así consta en las primeras cuarenta y tres actas elaboradas entre el 6 de agosto de 1936 y el 13 de marzo de 1937. AGRM, Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional de Murcia. Recuperado de https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.buscar?seccion=buscador&idsec=0&pa_el_div=https://archivo.carm.es/ArchivoGeneral/BuscarArchidoc?campo_búsqueda=%27Junta%20de%20Incautaci%C3%B3n%27%26anio_desde=%26anio_hasta=%26fecha_exacta=%26filtro_radio=con_imagenes%26idses=0%26filtro_Volumen= (Fecha de consulta: 6 de febrero de 2020).

entusiasmo y procediendo a poner sus conocimientos en favor del desmontaje de algunos de los más valiosos retablos de toda la Provincia y de la restauración de varias de las más emblemáticas esculturas⁸¹.

El día 22 de mayo de 1937 se conformó formal y gubernamentalmente la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de la Región de Murcia, abriéndose un nuevo libro de actas⁸². Asistieron a esta importante sesión Emilio Peñalver, Paulo López-Higuera, Justo García Soriano, Ricardo Martínez Llorente y Pedro Sánchez Picazo. En esta reunión para la constitución de esta institución, se nombró secretario de la misma a Pedro Sánchez Picazo, vocal de la Comisión y director del Museo Provincial de Bellas Artes, a propuesta de Paulo López-Higuera. También a propuesta de éste último se incorporan a la Junta conformada ese día y en calidad de técnicos los dos restauradores del Museo, que hasta ese momento habían prestado unos servicios excepcionales a la salvaguarda patrimonial, es decir, Enrique Sánchez Alberola y Juan González Moreno⁸³.

En esa misma reunión, Paulo López-Higuera manifestó que el Ayuntamiento había nombrado como conservador municipal al famoso pintor Luis Garay García, *para inventariar y conservar todos aquellos objetos de arte e interés histórico que fueron incautados por el Ayuntamiento, y que se encontraban depositados en la Catedral (il. 82) y en el Museo*⁸⁴. Así pues, a partir de este momento, el primer templo de la diócesis pasa a ser depósito de piezas incautadas, donde son catalogadas y conservadas las obras de arte por los técnicos nombrados para tal fin. De esta forma, los objetos de primera categoría eran depositados en los dos emplazamientos referidos, salvo los pasos de la Cofradía de

⁸¹ «Personalmente, llevé algunos Salzillos hasta la sacristía de la Catedral: La Dolorosa, La Verónica, San Juan y el Cristo titular de la Cofradía. Los conduje camuflados en un carrito. Después, una vez que me enviaron al frente, los otros compañeros hicieron lo propio con los demás». ARIJA, Pury: *Op. Cit.*

⁸²AGRM, Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional de Murcia, JTA, 53135/006. “Libro de Actas de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Murcia”, 22 de mayo de 1937. Recuperado de https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?idses=0&pref_id=4805492 (Fecha de consulta: 9 de febrero de 2020).

⁸³AGRM, Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional de Murcia, JTA, 53135/010. “Borrador del Acta de la sesión constitutiva de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Murcia”, 22 de mayo de 1937. Recuperado de https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?idses=0&pref_id=4805500 (Fecha de consulta: 9 de febrero de 2020).

⁸⁴AGRM, Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional de Murcia, JTA, 53135/011. “Borrador del Acta de la sesión constitutiva de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Murcia”, 22 de mayo de 1937. Recuperado de https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?idses=0&pref_id=4805502 (Fecha de consulta: 9 de febrero de 2020).

Jesús obra de Francisco Salzillo Alcaraz que quedaron en su iglesia privativa hasta tiempo después.

En principio, fue el propio Juan González Moreno el encargado de custodiar las llaves del templo catedralicio, hasta que Luis Garay se hizo a cargo y se ocupó no solo de hacer el inventario de todas las obras incautadas, sino de tomar las medidas necesarias para salvaguardar todas y cada una de las valiosas piezas expuestas a posibles asaltos⁸⁵. Por este motivo, la prensa se hizo eco de forma cautelosa teniendo presente que los detalles del trabajo de la Junta, así como el destino de las piezas y los futuros proyectos de intervención, incautación y salvamento, no podían ser divulgados por obvias razones de seguridad. Con todo, era necesario continuar el proceso de concienciación ciudadana a fin de que la sociedad tomara partido por la preservación patrimonial y viera en el arte religioso un bien artístico común, de todo el pueblo. Por ello, se instaba a todo organismo que poseyera algún bien a que lo entregara en los propios locales de la Junta para su correcta preservación y cuidado⁸⁶.



Ilustración 82. Depósito de obras de arte en la Capilla de Comontes de la Catedral de Murcia.

Con sus altibajos y distintas vicisitudes de ámbito administrativo e inclusive personal entre los miembros de la Junta, ésta continuó funcionando con relativa eficacia

⁸⁵ «Un pintor murciano, Victorio Nicolás, era Consejero de Cultura de la Diputación, y al hombre se le atravesó el portero que tenía la Catedral. Entonces, me encargó a mí de las llaves. Las tuve durante dos meses y, por cierto, me causaron muchas preocupaciones. Después fue Garay el que se responsabilizó y se comprometió a hacer un inventario y poner las cosas en orden. La verdad es que sacaron muchas obras que estaban más o menos arrinconadas y que hoy están expuestas en el Museo». ARIJA, Pury: *Op. Cit.*

⁸⁶ «La Prensa de estos últimos días se ha hecho eco, con el relieve que merece, de la meritísima actitud de la C. N. T. de Cuenca, al hacer entrega a los organismos oficiales competentes del Tesoro Artístico de aquella Catedral que había quedado bajo su salvaguardia. Tal actitud, que pone de manifiesto el interés de las organizaciones representativas del pueblo por estos valores artísticos e históricos, debe servir de estímulo para que también en nuestra provincia se aporte la máxima cooperación a la labor que viene realizando, la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico. Por ello se interesa con todo encarecimiento de las organizaciones políticas y sindicales de la provincia de Murcia, que, con la mayor actividad, entreguen cuantos objetos de valor artístico e histórico tengan provisionalmente bajo su custodia, a la mencionada Junta, que tiene su residencia en el local del Consejo provincial, Consejería de Cultura, Arte y Propaganda». (18 de junio de 1937). Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico Nacional. *El Liberal*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer_vm?id=0000318735&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 9 de febrero de 2020).

dada la situación económica imperante, si bien, se extendieron distintos rumores que fueron motivo de preocupación ante la posibilidad, según se refirió en los medios, de que los objetos artísticos fueran desplazados a otras ciudades para un mayor cuidado, cuestión que dada la competencia mostrada por los integrantes de la propia Junta, no tenía ninguna justificación⁸⁷. Pero las autoridades desmintieron los rumores y tranquilizaron tanto a la población como a la propia Junta Delegada, negando categóricamente que existiera tal proyecto, así como la presencia de ningún funcionario en Murcia para tal fin⁸⁸.

En ese año de 1937, a nivel escultórico es importante reseñar la salvaguarda de algunas piezas emblemáticas dentro del arte religioso de la Región de Murcia como el retablo de la iglesia de Santiago, en Jumilla, magna obra de los hermanos Ayala en el siglo XVI, ejemplo de lenguaje clasicista inserto en los postulados del humanismo cristiano. De esta forma, la Junta designó a González Moreno para dirigir y disponer el traslado hasta Murcia y depositar dicho retablo en la Catedral⁸⁹. El día 7 de noviembre se personaron en la Iglesia de Nuestro Padre Jesús de Murcia, Victorio Asunción, Juan González Moreno y Clemente Cantos



Ilustración 83. Milicianos trasladando *el Nazareno* de la localidad de Lorquí, obra de Salzillo, a la Catedral de Murcia.

⁸⁷ «Llega a producir alguna alarma la noticia de que por delegados de la Comisión de salvamento artístico ha llegado a insinuarse la posibilidad de que el tesoro artístico que Murcia posee pueda ser desplazado de esta capital. En Murcia se constituyó una Comisión que recogió, seleccionó y conserva nuestra riqueza artística y que, según los técnicos, está valorada en 180 millones de pesetas. Ante una posible incautación de nuestros valores, tenemos entendido que se trasladará a Valencia una comisión para posar en conocimiento del ministro que los murcianos hemos de ser los más fieles guardadores de ese tesoro, que nadie como ellos han de conservar». (27 de julio de 1937). *El Tesoro Artístico de Murcia. El Liberal*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000318894&page=1&search=&lang=es&vi ew=hemeroteca (Fecha de consulta: 9 de febrero de 2020).

⁸⁸ «se hace constar que queda desmentida categóricamente tal suposición ante el siguiente telegrama del Director general de Bellas Artes dirigido a esta Presidencia: *Enterados por Prensa visita a Murcia de un delegado del Ministerio manifestamos que no existe tal delegado, teniendo únicamente representación del Ministerio en asunto Tesoro Artístico, Presidente de esa Junta*». (30 de julio de 1937). Desmintiendo un rumor. *El Liberal*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000318919&page=1&search=&lang=es&vi ew=hemeroteca (Fecha de consulta: 9 de febrero de 2020).

⁸⁹ AGRM, Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional de Murcia, JTA, 53137/078. “Minuta de oficio del presidente de la Junta Delegada de Murcia en la que notifica a Juan González Moreno, que ha sido designado para trasladarse a Jumilla a dirigir y disponer el traslado a Murcia del retablo de los hermanos Ayala”, 3 de noviembre de 1937. Recuperado de https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?idses=0&pref_id=4806015 (Fecha de consulta: 9 de febrero de 2020).

para recoger *la Dolorosa* y sus cuatro angelitos, *la Verónica* y *San Juan*, todos ellos de Francisco Salzillo, y el titular de la Cofradía, *Ntro. Padre Jesús Nazareno*, obra del siglo XVII, a fin de trasladarlos a la sacristía de la Catedral dado que era el lugar más seguro de todo el templo, incluso ante la posibilidad de un ataque aéreo. Las imágenes fueron ocultadas y transportadas en carros de paja, de manera que nadie pudiera percatarse de que se trataba de algunas de las más emblemáticas esculturas de la ciudad⁹⁰.

La Junta Delegada continuó su labor en el año 1938, aunque sin tantas urgencias a la hora de incautar y salvaguardar bienes artísticos, pues muchos de ellos ya estaban ubicados en las dependencias del Museo Provincial y en la propia Catedral, espacio, éste último, que adquirió mucho mayor protagonismo dada la solidez que el edificio presentaba, tal y como hemos referido anteriormente. Llegado el día 3 de marzo de 1938, Juan González Moreno, punto capital de esta investigación, abandonó su puesto como Auxiliar Técnico para incorporarse a filas⁹¹ y durante varios meses la Junta sufrió numerosas reorganizaciones, teniendo en cuenta que el día 22 de abril del año referido, el Gobierno de la República creó el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, sustituyendo a la extinguida Junta Delegada del Tesoro Artístico, continuando el Servicio de Murcia cumpliendo su cometido conforme a las directrices marcadas. Así, a principios del año 1939 se depositaron en la Catedral obras escultóricas de la importancia de los durmientes del paso de *la Oración del Huerto* o el Cristo y el Cirineo de *La Caída*⁹².

Finalmente, el día 29 de marzo de 1939, las tropas del General Franco ocupan Murcia, si bien, la sección de vanguardia del denominado Servicio de Salvamento o Incautación del bando franquista no se hizo a cargo del depósito de obras de arte de la Catedral hasta el día 6 de abril. A partir de este momento, se inician los trámites para la

⁹⁰AGRM, Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional de Murcia, JTA, 53136/073. “Acta de entrega de las esculturas de la Iglesia de Jesús al presidente de la Junta de Incautación para su depósito y custodia en la catedral de Murcia”, 7 de diciembre de 1937. Recuperado de https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?idses=0&pref_id=4805803 (Fecha de consulta: 9 de febrero de 2020).

⁹¹ AGRM, Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional de Murcia, JTA, 53137/377. “Copia de la nómina del personal auxiliar de la Junta Delegada de Murcia. Se indica que la nómina de González es hasta el día 3, en que pasó a cumplir deberes militares”, 20 de marzo de 1938. Recuperado de https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?idses=0&pref_id=4806571 (Fecha de consulta: 9 de febrero de 2020).

⁹²AGRM, Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional de Murcia, JTA, 53136/067. “Acta nº 64 de las obras procedentes de la Iglesia de Jesús depositadas en la catedral de Murcia bajo la custodia de la Junta Delegada de Incautación”, 21 de enero de 1938. Recuperado https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?idses=0&pref_id=4805793 (Fecha de consulta: 9 de febrero de 2020).

devolución de los objetos incautados, cuestión que se desarrolló con plenas garantías y de forma inmediata, según se recoge en un documento con fecha 31 de marzo de 1939 denominado *Acta de devolución de los objetos de la Catedral existentes en la misma*. En ella, Pedro Sánchez Batlles hace entrega al canónigo de la Catedral Ceferino Sandoval, de todas las obras que se hallaban en el templo y que se encontraban bajo custodia de la desaparecida Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional de Murcia. A su vez, la devolución a sus propietarios legítimos se pudo realizar con garantías gracias a la labor de documentación realizada por este último organismo⁹³.

Finalizaba así una etapa negra de la historia de España, un episodio de destrucción y desolación en el que, a su vez, como en las épocas más siniestras, la sensibilidad humana había posibilitado la salvación de muchas cosas, incluyendo la de gran cantidad de obras de arte, una de las expresiones máximas del conocimiento y la sabiduría del hombre que, en buena medida, había peligrado en aquellos años de aniquilamiento y cainismo más recalcitrante. Se abría un tiempo nuevo, otra etapa oscura que duraría casi cuarenta años, pero en la cual, a pesar de las prohibiciones, restricciones y nula libertad, los artistas fueron capaces de elaborar grandes creaciones que han perdurado a lo largo del tiempo como manifestaciones plásticas de su modo de sentir y vivir, a pesar de los límites y estrechas vías de expresión impuestas. Así sucedió con la escultura religiosa, temática adaptada al desarrollo social de posguerra y casi única forma creativa permitida en los primeros años de la Dictadura.

Con todo, lo que resulta incuestionable es la labor desempeñada por la autoridad gubernamental en lo que respecta a la conformación de las distintas Juntas de Incautación, que en el caso de la Región de Murcia, logró poner a buen recaudo todo el tesoro artístico que había sobrevivido al verano e inicio del otoño de 1936, llevando a efecto una impagable labor que todavía, a día de hoy, no ha sido justamente reconocida ni por los poderes políticos ni por las distintas organizaciones culturales de la Región⁹⁴. Es de

⁹³ GUTIÉRREZ CARRILLO, María Lourdes; BESTUÉ CARDIEL, Isabel y MOLINA GAITÁN, Juan Carlos: *Op. Cit.* 213.

⁹⁴ «Cuando alguien salva la vida de otro con evidente peligro de la suya propia, se le concede muy justamente la medalla del mérito civil. ¿No habrá que otorgar, de modo análogo, la medalla del mérito artístico a quienes, con riesgo de sus vidas, salvaguardaron la pervivencia a tan creciente número de joyas de arte? Solicitamos del Gobierno autónomo de Murcia que condecore a todo el equipo de incautación con la medalla colectiva del mérito artístico, y a Juan González Moreno, único superviviente de aquel heroico comando de rescate, con la medalla de oro de la Región de Murcia, por los destacados méritos que concurren en este insigne escultor. Nos daríamos por satisfechos si estas líneas lograran galvanizar a las

esperar que, con el devenir del tiempo, se sepa reconocer la labor de unos hombres cuyo trabajo desinteresado y arriesgado supuso preservar la esencia patrimonial de esta tierra.

fuerzas culturales de Murcia, y particularmente a los medios de comunicación, para que promuevan y canalicen este homenaje pendiente. Honrar, en la ocasión pintiparada del cincuentenario, a los que neutralizaron la vesania destructora salvando gran parte del patrimonio artístico, ha de contribuir sin duda a reconciliar a los hijos y nietos de aquella entigrecida España de 1936». AMMU, Hemeroteca digital. GÓMEZ ORTÍN, Francisco: “Homenaje pendiente”. Diario La Verdad, 4 de julio de 1986.

CAPÍTULO VII

EL FINAL DE LA GUERRA Y EL ARTE EN EL FRANQUISMO.

CAPÍTULO VII

EL FINAL DE LA GUERRA Y EL ARTE EN EL FRANQUISMO.

VII.1. Consecuencias.

Con el fin de la Guerra Civil y el triunfo del ejército rebelde, los años de oscuridad tras el cese de las hostilidades conformaron una sociedad bajo los dictados del General Franco y su dictatorial régimen que se extendió hasta el año 1975. Los efectos del conflicto resultaron trágicos con más de 560.000 muertos, entre 500.000 y 700.000 exiliados temporal o permanentemente. El saldo de asesinados en la retaguardia republicana ascendió a unos 50.000 seres humanos, mientras 150.000 perdían la vida en la retaguardia de los sublevados, de hecho, a día de hoy los restos mortales de muchos de estos últimos se hallan en paradero desconocido. En los primeros años cuarenta se calcula que 50.000 personas fueron ejecutadas y sobre unas 140.000 más murieron en las cárceles entre 1939 y 1944. Además, entre 1940 y 1942 se produjeron alrededor de 214.000 muertes como consecuencia del hambre, las enfermedades y demás penurias¹.

La economía se hallaba en completo shock, pues en el año 1940 la renta nacional había descendido a niveles de antes de la I Guerra Mundial. La producción agrícola cayó de forma estrepitosa, un 20% en comparación al año 1935, y la industrial hasta un 14%. El hambre y las enfermedades se instalaron en las clases más desfavorecidas y fueron pauta común para un amplio porcentaje de la población, principalmente durante toda la década de 1940. De hecho, llegaba a afectar a un núcleo poblacional que poseía trabajo, pero cuyos salarios no alcanzaban para alimentar mínimamente a su familia. Habría que esperar ya a los años cincuenta, en los que el contacto con Estados Unidos y la firma del nuevo concordato con el Vaticano dieron impulso económico y, como consecuencia, un aumento de infraestructuras y bienes de consumo que harán posible los objetivos de los denominados tecnócratas de la dictadura en cuanto a dotar de mayor bienestar a la sociedad, lo que no fue óbice para que medio millón de españoles emigraran entre los años 1946 y 1960².

¹ MARZO PÉREZ, José Luis y MAYAYO BOST, Patricia: *Op. Cit.* 19.

² *Ídem.* 21.

Todo ello se produjo en el marco de un sistema dictatorial que dismanteló las libertades civiles, sometidas a un régimen en el que imperaba la impunidad y brutalidad policial, la arbitrariedad administrativa y judicial, eliminación de las libertades políticas y sindicales, la obligatoriedad de la suscripción al partido único del régimen o a alguna asociación religiosa a fin de disponer de un empleo, o bien, la desaparición de los derechos laborales. Evidentemente, el exilio fue un recurso para muchas personas que no podían permanecer en el país bajo riesgo de ser condenados a penas de prisión o penas de muerte, o incluso para aquellos que su ideario y forma de vida no les permitía, bajo ningún concepto, permanecer sujetos a los dictados de un sistema arbitrario y autoritario. Ello afectó, incluso más que a ningún otro sector o campo social, al ámbito artístico e intelectual, pues al margen del riesgo que cada persona podía correr como consecuencia de su participación en las políticas culturales republicanas, era notoria la animadversión que buena parte del bando vencedor poseía y se encargaba de manifestar contra la capa intelectual del país³.

El hecho de ser reconocido como intelectual o artista en España, tanto durante la República, como la guerra y la posguerra, podía significar para el régimen franquista la adhesión al comunismo, a la masonería, a la homosexualidad o al separatismo nacionalista. Se les podía considerar como tendentes a las políticas artísticas de vanguardia o extranjeras y, por ende, a la deshumanización del arte en beneficio de prácticas anticristianas y antiespañolas, cuestiones que el propio General Franco se encargó de promulgar⁴. Por todo ello, por orden ministerial de 11 de julio de 1940, la sección 10 – Fomento de las Bellas Artes- de la Dirección General de Bellas Artes elaboró un *Fichero de Artistas Españoles* en el que todos los artífices que se desenvolvían en la pintura, la escultura, el grabado, la cartelería, la orfebrería o la música, debían aportar de

³ «Para nosotros no cabe duda: los principales responsables de esta inacabada serie de espeluznantes dramas son los que, desde hace años, se llaman a sí mismo, pedantescamente, intelectuales». Comentarios de Enrique Suñer Ordóñez en su obra *Los intelectuales y la tragedia española*, recogido por CLARET MIRANDA, Jaime: *El atroz desnoche. La destrucción de la Universidad española por el franquismo*. Barcelona, Crítica, 2006, 348.

⁴ «España sufría desde muy lejos el daño de unas actividades de muy variada índole, entre las cuales no fue la menos perjudicial -hay que reconocerlo- la de una corriente de intelectualidad equivocada que, despreciando todo lo que significaba pensamiento verdaderamente nacional, tenía preferencias por todo cuanto de estrambótico se generaba en otros países». (2 de octubre de 1936). El programa de la nueva España. *Diario ABC de Sevilla*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1936/10/02/003.html> (Fecha de consulta: 17 de febrero de 2020).

forma inmediata los datos precisos sobre su persona respecto a todo tipo de actividad política ejercida durante los últimos años⁵.

El intelectual, el artista, se encontraba por tanto bajo absoluta sospecha. La libertad de pensamiento y obra se había convertido en un bien preciado que había sido aniquilado por la dictadura y los poderes fácticos de la misma, que se encargaban de repetir los peligros del librepensamiento y suprimir el imperio de la razón, pues daban pie al comunismo y el anarquismo⁶. Por tanto, el artista tenía una misión que cumplir según los postulados de la dictadura, ya que poseía un papel preponderante en la construcción del estado nacional y, por ende, era preciso que se desmarcara de las tendencias marxistas y masónicas que el régimen tanto demonizaba. El arte, según los jerarcas culturales de la época, debía recoger la grandeza del pueblo español y representar los intereses de la patria, debiendo simbolizar la unión que debía existir entre los objetivos de los dirigentes y el propio pueblo, compendio social cuyo estilo de expresión entroncaba con el arte del Siglo de Oro hispano.

Todo lo anterior explica el desdén y descrédito con el que se veían las expresiones artísticas de los siglos XIX y XX, cuando la relación entre artistas y poder dominante se rompió como consecuencia de una nueva visión de la práctica artística que abogaba por la autonomía de la misma y su concepción antitrascendente. Por este motivo, los artífices que practicaban una plástica sujeta a los preceptos vanguardistas, pasaron a ser sospechosos de revolucionarios y traidores a la causa nacional, ya que habían sustituido las expresiones de raigambre espiritual y místico por las que respaldaban la transformación social y lo que podemos considerar la iconoclasia frente a los símbolos de la religión católica. Ello motiva que el artista deba sacrificar su individualidad y libertad por un fin de carácter superior, trascendente, como era el nuevo estado y su proyecto de recatolización social que, inevitablemente, afectaba sobremanera a la práctica artística y sus manifestaciones⁷.

⁵ MARZO PÉREZ, José Luis y MAYAYO BOST, Patricia: *Op. Cit.* 27.

⁶ «...la libertad absoluta del pensamiento, de la palabra, de la cátedra y de la Prensa, condenados por Pío IX y León XIII, han conducido al comunismo y al anarquismo». (27 de mayo de 1938). Los delitos del pensamiento y los falsos intelectuales, carta pastoral del Cardenal Enrique Plá y Deniel. *La Espiga: hoja semanal agrícola de la Federación Católica-Agraria salmantina*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000467827&posicion=4&presentacion=pagina (Fecha de consulta: 18 de febrero de 2020).

⁷*Ibidem.* 28-29.

Dentro de este panorama, se debe tener en cuenta el carácter fundamental de la Iglesia como poder fáctico dentro del Franquismo, desempeñando un papel primordial en lo que respecta a los objetivos de establecer una política de ámbito artístico y pedagógico al recibir el control del sistema escolar. Ello provocó una serie de campañas encaminadas a expresar los riesgos congénitos a la cultura y las artes republicanas, poniendo como elemento demostrativo de ello las campañas anticlericales e iconoclastas desarrolladas en la guerra y la destrucción de buena parte del patrimonio religioso. Todo ello, sujeto a una política de restauración de esos iconos y símbolos que incidía en lo idóneo de emplear los estilos tradicionales, fundamentalmente el barroco, en contra de las frivolidades contemporáneas, antipatrióticas y anticatólicas. De todos modos, hay que reseñar que, durante la dictadura, el hecho de ser franquista no significaba no poder ejercer labores artísticas o críticas respecto al arte, pues había un número muy significativo de personas de ideología reaccionaria que respondían al perfil de artífice de las bellas artes o crítico e historiador de las mismas, algo que fue pauta común y vertebró la historiografía de buena parte de la posguerra.

VII.2. El nacionalcatolicismo y su incidencia en la práctica escultórica.

El triunfo del bando franquista en la Guerra Civil conlleva, en los años iniciales de la dictadura, un devenir de fascistización dirigido hacia un proceso que condujo al bloque de la derecha a arrogarse un conjunto de elementos propios de los fascismos alemán e italiano en un proceso de absoluto dominio político de todos los ámbitos sociales, incluido el catolicismo. El franquismo no fue una expresión estricta de la cultura política fascista, sino el resultado de una fusión derechista de temperamento contrarrevolucionario configurada en el acontecimiento fundacional del Nuevo Estado, es decir, la Guerra Civil. De hecho, con el cambio de rumbo que se produce en la II Guerra Mundial a partir del año 1943, en el que los ejércitos del Eje van retrocediendo y perdiendo terreno a pasos



Ilustración 84. El primer franquismo: entre el nazismo y el nacionalcatolicismo.

agigantados ante los aliados, el régimen franquista va desmarcándose poco a poco del

proceso de fascistización antes referido, con lo cual se produce una desaparición paulatina de ciertas prácticas y simbología de raigambre fascista⁸.

Se puede afirmar que el franquismo se proyecta teóricamente como un régimen nacionalcatólico, ultraconservador y autoritario, pero no fascista en el sentido estricto del término, pues la trascendencia de la Iglesia y del Ejército arrinconaron, con el devenir del tiempo, el proyecto revolucionario falangista de raíz fascista. De hecho, la Iglesia, una vez materializada la victoria en la Guerra Civil por parte de las tropas franquistas, comenzó a distanciarse de las prácticas y los significados rayanos en lo secular, a fin de adquirir un papel absolutamente protagonista en el marco de la dictadura, de forma que lo político quedara totalmente supeditado a lo religioso. He ahí la base del movimiento nacionalcatólico que viene a configurar un estado confesional en base a una teología política que proclamaba al iluminismo, al anarquismo, al socialismo y al comunismo como elementos desestabilizadores de la unidad y el equilibrio político-religioso, secularizando la cultura, la sociedad y el Estado⁹.

Por lo anterior, la teología del nacionalcatolicismo promueve que todo individuo cuyo pensamiento se corresponda con los movimientos políticos y sociales antes mencionados, es anticatólico y por ello, antinacional, pues todo aquello que rompe la unidad religiosa rompe la propia nación española. De ahí que, bajo su particular criterio, las altas esferas del régimen y la Iglesia tengan como objetivo recuperar el antiguo esplendor del país, para lo cual, es preciso volver a catolizar y cristianizar la sociedad tras la laicidad republicana, pues a su juicio, la pérdida de los valores espirituales y el triunfo del materialismo habían desestructurado el tejido social, cultural y político de España, cuestión que era preciso remediar. Por tanto, para el régimen, la revolución del socialismo, más fuerte que nunca con la solidificación de la U.R.S.S. de Stalin y su triunfo en la II Guerra Mundial, sólo podía ser frenada por la dictadura del absolutismo católico. Por ello, se expande la idea del pueblo español como pueblo elegido en Occidente para defender los valores cristianos frente al marxismo y el materialismo histórico, incidiendo, de alguna manera, en la alegoría del mito panhispánico.

⁸ RINA SIMÓN, César: "Fascismo, Nacionalcatolicismo y Religiosidad Popular. Combates por la significación de la dictadura (1936-1940)", *Historia y Política*, 37 (2017), 241-266.

⁹ BOTTI, Alfonso: *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*. Madrid, Alianza Universidad, 1992, 19.

Así, la Iglesia y gran parte del Ejército, contrarios en su mayoría a la identificación con el fascismo nacionalsocialista alemán, hostiles a la Falange revolucionaria y, por tanto, deseosos de reducir el poder social y político de ésta última, tienden a soslayar y por último a eliminar los aspectos colindantes con la fascistización del régimen franquista, de manera que el aspecto religioso acaba por impregnar decisivamente los actos del franquismo, desmarcándose de otros elementos propios del fascismo centroeuropeo relacionados con el orden natural o biológico. Franco no encarna el espíritu del pueblo como el Führer o el Duce, sino la identidad de destino, siendo el intérprete y baluarte de la tradición católica de España, de sus valores más espirituales dentro del ámbito cristiano. Todo ello fue promulgado por la jerarquía eclesiástica, que precisó que el ideario del régimen estaba alejado de las potencias del Eje y por este motivo se había mantenido neutral en el conflicto bélico mundial, restando importancia a la ayuda recibida por parte de Alemania e Italia durante la Guerra Civil¹⁰.

La presencia de la Iglesia se hace una realidad en la vida en España a todos los niveles y en todas partes. Según su punto de vista, es el Occidente secularizado y ateo el que está enfermo y su salvación se denomina catolicismo, aquel que ha sido elaborado por el pensamiento contrarrevolucionario europeo. Y no es que pretenda frenar el curso de la historia o regresar al pasado, sino que desea la contrarrevolución de manera que las instituciones tradicionales y de gobierno queden impregnadas del deseo de salvación de este tiempo atormentado. De esta forma, por medio del Nacionalcatolicismo y la acción de la Iglesia, se da la afectación transversal de la sociedad española, alcanzando al mundo popular, particularmente el campo, al que desea apartar de toda tentación marxista y proletaria. De alguna manera, el Nacionalcatolicismo, como ideología de unificación, solidifica la fusión de un gran número de fuerzas sociales, de forma que también moviliza a las masas a las que ofrece motivaciones para la lucha vital y la espera de la muerte, comienzo de una nueva vida.

¹⁰ «Nuestra guerra terminó antes de que la guerra mundial hubiese empezado. No tiene, por tanto, la trascendencia que quiere darse a la ayuda recibida de naciones vencidas en la guerra mundial, pues entonces no eran beligerantes, y si entonces ayudaron en pequeña proporción a la España nacional, esta recibió también ayuda de otras naciones que nunca figuraron en el Eje y que eran y son aliadas a las naciones vencedoras». (2 de septiembre de 1945). Interesante pastoral del Obispo Primado sobre el fin de la guerra y su repercusión en España. *El Adelanto, diario político de Salamanca*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000476933&posicion=1&presentacion=pagina (Fecha de consulta: 18 de febrero de 2020).

Por tanto, es una ideología en torno a la cual se desarrolla, en primera instancia, un proyecto que tendrá una vida breve, de carácter fascista y que se vale del elemento religioso en la confluencia de varios sectores católicos. Después, a partir de 1943, cuando Alemania comienza a debilitarse en la Guerra, se tiende hacia una conformación política y social autoritaria-corporativa, carente de tanta retórica y al abandono de las imágenes más tópicas de ésta, racionalizando más la política. Pero sea como fuere, esta ideología y los supuestos valores que pregona, debía hacerse visible y permanentemente presente en los medios sociales, cercana a la ciudadanía, y para ello, qué mejor instrumento que las manifestaciones artísticas. Unas prácticas estéticas que tuvieron su máxima expresión en el ardor religioso, en el brío que adquiere la propia religiosidad popular que había visto peligrada su continuidad histórica en los acontecimientos acaecidos durante la Guerra Civil. Se trata por tanto de continuar la senda de la tradición, de los valores arraigados desde antiguo al carácter hispano y que habían sufrido un impasse durante los años de la República y el belicismo, pero que eran el trasunto primordial y que distinguía a España del resto de países de su entorno según el régimen y la Iglesia.

Además, se hacía imprescindible recuperar los baluartes icónicos destruidos, los símbolos vejados y quemados, por lo que se produce una visceralización del sentido ascético y penitencial que afecta directamente a las políticas artísticas, llevándose a efecto una tipología estética inserta casi en su totalidad en las expresiones religiosas y su exaltación mística. Un tipo de prácticas que no buscan ser apreciadas por las clases burguesas, sino que busca su éxito en los estratos sociales más modestos y en las zonas geográficas más pobres, ámbitos de predominio agrícola que no han sido tecnificados y poseen menor incidencia pedagógica y mayor peso de la Iglesia. Y tanto esta como los pensadores falangista e ideólogos del Régimen, consideraban que el arte moderno y, por tanto, la escultura contemporánea en su totalidad eran algo alejado totalmente del ideal de la creación divina, en cuya teología debía sustentarse la creación artística. Y es que, bajo las directrices de los jerarcas nacionalcatólicos, si Dios había hecho al hombre a su imagen y semejanza, el hombre debía crear formas a semejanza del propio hombre, con lo cual, toda manifestación de vanguardia era casi sacrílega.

Por tanto, el arte debía ser un elemento que ayudara a pasar del estado individual al estado de patria, a la colectividad y la solidaridad, pues de esta forma era factible alcanzar el supremo estado eterno, es decir, el de la paz y la contemplación de Dios, generando una cercanía con este que desterraría las ideas ateas y marxistas que habían

llevado a España al colapso¹¹. Y es que el gran error del arte moderno era no estar inspirado en lo religioso, lo cual lo convertía en algo insustancial, sin significación profunda ni vital, ya que las expresiones artísticas debían estar sustentadas en una teología que las hiciera trascendentes. Por consiguiente, toda esta mística estética configuraría en España un arte a la vez práctico, con unos objetivos determinados, y bello, de manera que uniera lo certero y verídico con la perfección de la forma.

Lo más característico de la escultura religiosa hispana, al margen de todo tipo de intentos renovadores de las primeras décadas del siglo XX, era la doble significación de patetismo y espiritualidad. El primero de ellos perseguía alterar espiritualmente a las masas con una temática y un estilo conmovedor, mientras que la espiritualidad estaba sustentada en una especie de barroquismo exacerbado, y era esa base formal y psicológica de la escultura la que marcaba las pautas del artista, que debía sacrificar parte de su libertad creativa en beneficio de un orden superior que trasladaría a sus congéneres por medio de la materia inerte¹². Y para ello, el régimen se sirvió también de los



Ilustración 85. El general Queipo de Llano presidiendo la procesión del Gran Poder en Sevilla.

grandes ceremoniales en forma de procesiones o manifestaciones de religiosidad de masas, encomendando a los artistas una gran dedicación en la conformación de esculturas que sirvieran para este propósito y trasladaran a los fieles un mensaje conciso, directo y entendible, pues la consigna, especialmente en los años cuarenta, era inculcar en la gente, fundamentalmente en los territorios que habían sido republicanos, un estado espiritual de culpabilidad y arrepentimiento por haber dado la espalda a lo sagrado en beneficio de lo material y, consecuentemente, del anti-Dios. Así, el dominio y la manipulación de las masas resultaría más efectiva.

Teniendo en cuenta estos preceptos, fundamentados en la huida de la estética más moderna y novedosa, y por tanto anticatólica, en beneficio de un sentido trascendente, en lo que respecta a la escultura religiosa no se produce un marco teórico definitivo en su

¹¹ CIRICI, Alexandre: *La estética del franquismo*. Madrid, Gustavo Gili, S.A., 1976, 73.

¹² *Ídem*. 93.

configuración formal, pues ello dependía de las presiones de los distintos sectores influyentes en la ideología del régimen, fundamentalmente la Falange y la Iglesia. Los artistas se dejan influenciar por lo promulgado por ambas instituciones, especialmente en el primer quinquenio tras la Guerra Civil, aunque finalmente, los preceptos imperantes en la mayor parte de los casos serán los que tienden a una estética tradicional, fundamentada en los principios del Neobarroquismo que se consideraban los más inherentes y propios del estilo español en el sentido de mostrar el idealismo más autóctono por medio de un lenguaje tendente a lo heroico, legendario y católico.

Así, algunos de los más afamados artistas a nivel nacional, caso de Mariano Benlliure Gil, Juan de Ávalos, José Clará o Enrique Pérez Comendador, se introducen de lleno en la plasmación de imágenes religiosas para poder subsistir con cierto desahogo, elaborando unas pautas artísticas que se hallan bajo el clasicismo, en el tránsito de lo monumental a lo refinado. Por ende, promulgan la conciliación de lo sacro con lo humano, la expresión de la soledad e individualidad, el equilibrio entre lo real y lo ideal en una escultura inmune al paso de la vida y sus distintos acontecimientos, de manera que se convertía en manifestación de los viejos valores barrocos y, ante todo, clasicistas e inmutables. Lo cierto es que dado el rumbo que había experimentado la sociedad, especialmente desde el año 1931, los pensadores del régimen, incluso antes de finalizar la Guerra Civil, abogaban por la vuelta a la imaginería como medio para contrarrestar la vaciedad de la escultura española y su pérdida de cristiandad¹³.

Por tanto, lo que se buscaba con la escultura religiosa era ante todo conmover a las masas, de manera que el lenguaje estético de la imaginería sacra fuera como el lenguaje catequético hablado por el clero desde los púlpitos, o bien como el lenguaje escrito de las encíclicas papales o cartas pastorales obispales, y si cabe, teniendo en cuenta el poder persuasivo de las imágenes y el gran alcance del sentido de la vista, aún más cautivador, más directo y más convincente¹⁴. De ahí la trascendencia que alcanzaron las

¹³ «Con que el arte pierda sus pretensiones de absoluto, yo me doy por contento. Pero también hay que saber contar con el pasado. Cada uno tiene que tener sus clásicos y todos juntos, los nuestros. Y, ahora, una pregunta final: en el seno de una cultura verdaderamente cristiana ¿es posible -lo ha sido alguna vez- la escultura como estatuaria, o sólo podrá prevalecer la más profunda imaginería?». VIVANCO, Luis Felipe: “Diálogo en torno a la escultura”, *Vértice*, (1938). Recogido en UREÑA PORTERO, Gabriel: “La escultura franquista: espejo del poder”, en BONET CORREA (coord.): *Arte del Franquismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981, 101.

¹⁴ «...un espacio sólo para el cántico de las multitudes, para plegarias directas, para el ancho sollozo de los corazones. Un espacio, en suma, apostólico como la nueva Iglesia, donde los hombres puedan anegarse sin más esfuerzo que el de su color en el seno de la Divinidad». CAMÓN AZNAR, José. (16 de junio de 1939).

manifestaciones públicas de religiosidad popular, como la celebración de vía crucis, romerías y procesiones, que suponía la recristianización y purificación del espacio por donde transitaban estas expresiones, totalmente recristianizado tras el dominio de *las hordas marxistas*, como las denominaba el grandilocuente y retórico lenguaje de la época¹⁵. Y es que, en muchas ciudades de gran tradición en lo que a desfiles procesionales de Semana Santa se refiere, las imágenes de Cristo lacerado, humillado, ultrajado o torturado, suponían una identificación con los mártires cristianos de la Guerra Civil y una vinculación con el relato reciente de una España nacional vejada y masacrada pero que, como el Redentor, resucitaba para la historia de Occidente.

Por ello, dada la trascendencia social, política y artística del arte religioso en general y la imaginería sacra en particular, también se llevaron a efecto una serie de iniciativas a nivel formativo y educativo, entre las que destacó sobremanera la *IV Exposición Internacional de Arte Sacro*, organizada por la Jefatura Nacional de Bellas Artes, de la que era director Eugenio D'Ors (il. 86), dependiente del Ministerio de Educación Nacional. El evento se desarrolló desde el 22 de mayo al 6 de agosto de 1939 en la ciudad de Vitoria dada la cercanía de esta



Ilustración 86. Eugenio D'Ors, director de la IV Exposición Internacional de Arte Sacro e ideólogo artístico y cultural del régimen.

urbe con la frontera francesa, lo que favorecía el intercambio de piezas a nivel internacional, y también como premio a la ayuda prestada por la ciudad vasca a las tropas sublevadas¹⁶. La muestra se organizó con dos objetivos muy claros: en primer lugar, como un elemento de propaganda cristiana que a nivel internacional adquiriera apoyos anticomunistas en el continente¹⁷ y, por otra parte, con el fin de prevenir y evitar posibles arbitrariedades en la reconstrucción de los templos y obras de arte religioso destruidas.

Arte nuevo, arte apostólico. *Diario Arriba*, en DÍAZ SÁNCHEZ, Julián y LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004, 21.

¹⁵ RINA SIMÓN, César: *Op. Cit.* 254.

¹⁶ LARRIAGA CUADRA, Andere: "La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939: un hito artístico en la posguerra española", *Ondare*, 25 (2006), 221-232.

¹⁷ «Día tras día -porque en nosotros la herida sangraba hora tras hora- nuestro dolor ha clamado al mundo, en denuncia, en protesta, en socorro -en aviso de alarma también- ante la obra siniestra de profanación y destrucción de templos y objetos religiosos consumada por el bolchevismo en España», discurso inaugural de la IV Exposición Internacional de Arte Sacro promulgado por Eugenio D'Ors y recogido en UREÑA PORTERO, GABRIEL: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española*. Madrid, Istmo, 1982, 20.

De este modo, la intervención estratégica en el ámbito de la imaginería sería posible en base a utilizar la escultura sacra como medio de control social y político, de la misma forma que los monarcas hispánicos de la Edad Moderna habían logrado, gracias a una gran industria de la visualidad sacra, hostigar y perseguir a aquellos que podían ser considerados como herejes¹⁸. Pero el estilo y la forma suponían la esencia de las plasmaciones escultóricas religiosas a esas alturas del siglo XX, además de punto de fricción entre los distintos estamentos dominantes dentro del engranaje franquista. De hecho, el gran ideólogo estético dentro del régimen, Eugenio D'Ors, artífice de la muestra vitoriana, ya desde los años treinta mostraba su preocupación e inquietudes por la renovación del arte sacro¹⁹.

Las tensiones entre tradición y vanguardia, tarde o temprano, era lógico que salieran a la luz pues, en buena medida, en muchas etapas de la historia ha existido la dualidad *libertad creativa vs orden artístico*, ya que para unos, la imaginería religiosa era un modo de apelar a la religiosidad popular y adquirir adhesiones, mientras que para otros, era el vivo ejemplo de la necesidad de una nueva configuración estética en todos los órdenes en la línea de las teorías falangistas y, especialmente, con las construcciones pedagógicas y espirituales de Eugenio D'Ors. De todos modos, la Iglesia, con el paso de los años iniciales de la posguerra, fue quien se constituyó como respuesta unitaria a ambas acepciones, configurando un destino común en el plano social y teológico²⁰. Ello se produce en un marco en el que se consideraba, por parte de los estetas del régimen como el propio D'Ors, que el catolicismo era una conciencia religiosa que servía para ennoblecer el arte, con una estética particular que aunaba el entusiasmo y el espectáculo, además de estar regido por una idea de carácter superior que a su vez podía mostrar cómo era posible lograr un arte con un objetivo firme en lo político y lo teológico, de manera que lo alejara de lo frívolo y banal del manido y frío academicismo.

En verdad hay que referir que el pensamiento de D'Ors caló en determinados artistas que vinieron a expresar su quehacer escultórico tras la Guerra Civil española, caso de los murcianos Juan González Moreno y José Planes Peñalver, principalmente, a los que siguieron ejemplos dentro de la geografía del sureste peninsular como Francisco

¹⁸ PEREDA ESPESO, Felipe: *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid, Marcial Pons, 2007.

¹⁹ MERCADER AMIGÓ, Laura: "El arte como forma de un ideal. Una lectura de Eugenio D'Ors", en MERCADER AMIGÓ, Laura, PERÁN RAFART, Martí y BRAVO RUIZ, Natalia: *Eugenio D'Ors del arte a la letra*. Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1997, 39.

²⁰ MARZO PÉREZ, José Luis y MAYAYO BOST, Patricia: *Op. Cit.* 34-35.

Toledo en su escasa pero interesante imaginería religiosa. Ellos originaron la renovación propiamente dicha de la escuela murciana, movida por presupuestos insertos en el salzillismo y la copia manida del modelo dieciochesco, aunque, obviamente, la influencia anterior al conflicto bélico con José Capuz Mamano y Mariano Benlliure Gil como estiletes, fue la inductora de dicha transformación, teniendo presente que estos dos artistas continuaron sus aportaciones a las cofradías penitenciales y a distintas iglesias de la Región de Murcia en los años cuarenta y cincuenta, confirmando, en parte, la dialéctica estética de D'Ors y los pensadores del régimen.

Por ello, dada la influencia de estos últimos y el decaimiento del academicismo sublime tendente a la exaltación de valores insertos en el ideario falangista, se considera preciso que la escultura religiosa siga un camino espiritualista, intimista y de introspección, sin menoscabo de las prácticas más tradicionalistas insertas en la idea de la escultura religiosa barroca española, cuya huella indeleble era difícil de obviar por parte de los diferentes artistas. De ello derivan dos corrientes, la renovadora y la tradicional, pero ambas sustentadas por iniciativas que parten del poder político y eclesiástico con la organización de exposiciones que continuaron la senda abierta por la celebrada en Vitoria en 1939 como fue el caso de las Exposiciones de Estampas de la Pasión, organizadas por la Sección de Bellas Artes y en las que las obras de los grandes imagineros barrocos cohabitaban con las expuestas por los imagineros contemporáneos como Mariano Benlliure, José Capuz, José Planes, Palma Burgos, Jacinto Higuera o Federico Coullaut Valera²¹.

Además, también a nivel estatal se le asignó a la ciudad de Sevilla el cometido de orientar la reconstrucción y nueva hechura de esculturas sacras, encomendando a la recientemente instituida Escuela Superior de Bellas Artes de San Isabel de Hungría el encauzamiento de esta labor mediante el establecimiento en sus planes de estudios de una sección de imaginería policromada advocada en el genio del seiscientos Juan Martínez Montañés²². Con todo lo anterior, se observa cómo desde los altos poderes del Estado se

²¹ (4 de abril de 1942). Los premios de la II Exposición de Estampas de la Pasión. *Diario ABC*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1942/04/04/005.html>. (Fecha de consulta: 22 de febrero de 2020).

²² «Educación Nacional. – Decreto por el que se crea la sección de Imagenaría Polícroma en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, que será titulada Martínez Montañés. Sus enseñanzas serán distribuidas en dos cursos». (2 de enero de 1944). Disposiciones del Boletín Oficial del Estado. *Diario ABC*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1944/01/02/030.html>. (Fecha de consulta: 22 de febrero de 2020).

intenta, en todo momento, que los escultores más prestigiosos se involucraran en la creación religiosa y que jóvenes que deseaban encauzar su camino por la senda del arte, se formaran adecuadamente para poder componer imágenes que poseyeran el nivel artístico preciso para llamar a devoción e impactar a los fieles. Por ende, la historia de la escultura religiosa de posguerra, es la historia del deseo del poder fáctico de dominar la sociedad a través de la emoción, apelando al sentimiento más que a cualquier tipo de racionalidad, aunque dentro de estas circunstancias, las expresiones artísticas, en algunos casos destacados, tendrán una propia entidad y personalidad, y parte de ello se aprecia en buena medida en la Región de Murcia.

VII. 3. La reconstrucción de los iconos perdidos en la Región de Murcia: una dualidad estilística compleja.

El 29 de marzo de 1939 las tropas franquistas entraban en la capital de la Región, conformadas por la IV Brigada de Navarra con el General Alonso Vega al frente. Ese mismo día, a las 11:00 horas de la mañana, Fernando Monerri, cuñado del alcalde republicano Fernando Piñuela, acude al gobernador civil para informarle que en su domicilio de la murciana Plaza Fontes tiene escondida la efigie de la patrona de la ciudad, La Virgen de la Fuensanta. De hecho, en esos momentos, varias mujeres de la alta alcurnia murciana estaban vistiendo y disfrutando la imagen. Posteriormente, la llevan en procesión por la Plaza de la Cruz, Trapería y Santo Domingo, es decir, por las arterias del casco histórico del centro de la urbe²³ (il. 87). Esta celebración casi espontánea es buena muestra de lo que aconteció posteriormente en toda la Región una



Ilustración 87. Improvisada salida en procesión de la Fuensanta el 29 de marzo de 1939.

vez impuestas las tesis de los vencedores y establecida la férrea dictadura franquista.

²³GALIANA ROMERO, Ismael: “Vencedores y vencidos”, en Historia de la Región Murciana Tomo IX. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, 106.

Obviamente, la Iglesia tuvo un papel determinante en la vida política, social y económica de todo el territorio, a cuya cabeza figuraba el ultraconservador obispo de la Diócesis de Cartagena Miguel de los Santos Díaz y Gomara (1885-1949). Nacido en Navarra, en el seno de una familia acomodada, su erudición era tan notable como su querencia al Nuevo Régimen dominante, mostrando siempre una postura intransigente y cerrada, haciendo uso del poder que le otorgaba la dictadura. Había sido nombrado Obispo de Cartagena en el año 1935, pero durante la eclosión de la revolución de 1936 tras el fallido golpe de estado contra la República, tuvo que huir vestido de marinero para salvar su vida. Así, no regresará para ocupar su cátedra hasta el año 1943, procediendo, hasta su muerte, a gobernar la Diócesis con mano de hierro. De este modo, en el momento de la entrada en Murcia de las tropas franquistas se encontraba en Barcelona, ciudad en la que fue nombrado Administrador Apostólico de su Diócesis en 1938, llevando a efecto una labor en pro del franquismo.

Miguel de los Santos Díaz y Gomara (il. 88) se dejó llevar más por una actitud principesca en base a sus escritos eruditos y sus escasísimas visitas pastorales, ubicándose en el vértice de la pirámide de poder y sin apenas contacto directo con sus fieles. Así, el prelado tenía como objetivo primordial que la Iglesia volviera a ser un poder dominante, controlar la escuela y fortalecer la familia tradicional²⁴. Para ello, resultaba primordial la catequización externa, la enseñanza doctrinal a las clases populares, y por tanto era preciso e imprescindible restituir el patrimonio sacro perdido como medio para este fin, de manera que los fieles pudieran estar cerca de sus mitos e iconos ancestrales. De este modo, el obispo Miguel de los Santos Díaz y Gomara es también uno de los grandes inductores de la recuperación de las cofradías penitenciales de Semana Santa como elementos trascendentales para llevar la fe a las calles, haciéndola accesible a todos los creyentes por medio de la toma del espacio público.



Ilustración 88. Miguel de los Santos Díaz y Gomara, obispo de la Diócesis de Cartagena desde 1935 a 1949.

²⁴ PÉREZ PICAZO, María Teresa: “La iglesia murciana durante el franquismo (1939-1962)”, en *Estudios de Historia de la Región Murciana. Colección Cuadernos de Historia, anexos de la revista Hispania*. Madrid, Instituto Jerónimo Zurita (C.S.I.C.), 1983, 368-373.

De este modo, la sociedad queda aglutinada en torno al poder de la Iglesia Católica, que vuelve a recuperar su papel protagonista que había visto amenazado durante el desarrollo de los últimos años en detrimento de otras instituciones de ámbito cultural como era la Universidad, que se transformó en un mero apéndice del poder político, sin apenas relieve científico en sus trabajos y recibiendo escasa ayuda y poca aportación económica por parte del Régimen. Por tanto, pasa a ser un organismo sin peso específico a nivel social, sufriendo el estancamiento del número de alumnos. Así, asistimos a un entramado social plenamente conservador, bajo un manto de asepsia colectiva originada por el miedo a la represión y cuyas manifestaciones públicas únicamente podían desarrollarse para la gloria y exaltación del Régimen establecido.

El panorama artístico tras la Guerra Civil en la Región de Murcia había quedado muy deteriorado. No existía un mercado del arte abierto y como consecuencia de la actitud tradicionalista de la burguesía agraria, no había posibilidad de proyectar una práctica vanguardista. La imagen de devoción era la pieza preponderante en los hogares y tan solo el retrato tenía su lugar en los domicilios de las gentes de clase media-alta. En lo didáctico, la Escuela de Artes y Oficios de la capital, que realizaba una labor muy valiosa en la formación teórica y práctica de los artistas o el Círculo de Bellas Artes, con su nueva biblioteca y las tertulias en las que se platicaba sobre arte y se criticaban las técnicas de las piezas en pro de la calidad de las mismas, eran un recuerdo nostálgico del pasado²⁵. Muchos son los artistas que pasan a formar parte del denominado exilio interior, como es el caso de Luis Garay; otros cumplen condena por auxilio a la rebelión como Victorio Nicolás o Joaquín al haber apoyado la causa republicana, y otros casos, como Pedro Flores, optan por vivir en el extranjero²⁶.

Había un local, con carácter oficial, denominado *Prensa y Propaganda*, abierto en el histórico Paseo del Malecón, donde encontró acomodo la biblioteca del antiguo Círculo de Bellas Artes. Allí había sesiones de modelo en vivo y todos los textos rescatados de la referida biblioteca servían de refugio y punto de encuentro de los artistas. Una vez se clausuró, los intelectuales no cejaron en su empeño de continuar su modo de vida en una capital de provincias abúlica y que tras la guerra había quedado en un estado de asepsia exasperante en muchas cuestiones de interés social y cultural. Por ello,

²⁵ RUIZ ABELLÁN, María Concepción: *Cultura y ocio en una ciudad de retaguardia durante la Guerra Civil (Murcia, 1936-1939)*. Murcia, Real Academia de Alfonso X el Sabio, 1993, 291.

²⁶ PÁEZ BURRUEZO, Martín: “La cultura: una síntesis entre tradición y modernidad (1930-1980). Pintura”, en *Historia de la Región Murciana Tomo X*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, 337.

encontraron un lugar para volver a reunirse, conversar y sentirse apoyados los unos en los otros, se diría que consolados y comprendidos: El Archivo Notarial. En él, literatos, artistas, poetas y apasionados de las artes llevaban a efecto una acción casi terapéutica en un mundo sin visos de prosperar en todo aquello que les inquietaba y apasionaba. Y el personaje que contribuía a la unión de todos y que los protegía volvía a ser Antonio Garrigós Giner, un hombre al que los desastres de la guerra no habían afectado a su amor por la vida y el arte²⁷.

A la larga, este lugar se convirtió en toda una referencia para los artistas, en el espacio donde se podía leer la poesía prohibida por la dictadura, las revistas y libros mal mirados por el régimen, las fotografías de las obras de Picasso o Dalí, de las creaciones de las vanguardias artísticas, todo en torno al calor de una estufa y de la tertulia. Era el ambiente preciso para trascender y poder ir más allá del mundo que se imponía a la fuerza, teniendo acceso, de algún modo, a todo aquello que existía fuera del ámbito del taller y que sobrepasaba el mero aspecto formativo y artesanal. Todo correspondía a un deseo claro y manifiesto de conservar el entusiasmo, la esperanza en un mundo hostil y oscuro en el que la práctica artística a nivel escultórico había quedado encerrada en la imaginaria sacra o bien en el campo del retrato o la figura profana de pequeño tamaño, más accesible económicamente y adaptable al nuevo tipo de vivienda que se iba extendiendo, más reducida y con menos espacio para lo decorativo.

La mirada se centra en la tradición local vigente desde hacía ya dos siglos, basada en unos prototipos determinados enclavados en lo plenamente figurativo, influenciado por los talleres de prestigiosos belenistas que seguían la tradición de la imagen de pequeño formato realizada en materia dúctil, en este caso en barro. En la formación, por ende, continuaba teniendo mucho peso la figura gremial del taller, lo que incidía en el gran conservadurismo que se mostraba en el ámbito escultórico. Y es que lo ofrecido por la naturaleza era la impronta verdadera que debía seguir el arte, lo que dejaba al margen cualquier planteamiento conceptual y libre que estuviera enmarcado en el lenguaje de las vanguardias practicadas en los centros de arte coetáneos de mayor prestigio, y que eran algo así como un mundo alejado e inaccesible para muchos²⁸. De todos modos, la labor de esos talleres fue muy loable y productiva en el plano artístico, debiendo resaltar el del

²⁷ GUTIÉRREZ CORTINES, Cristina: “La cultura: una síntesis entre tradición y modernidad (1930-1980). Escultura profana e imagen sagrada” ... 230.

²⁸ FLORES ARROYUELO, Francisco Javier: “En Murcia en los años de la posguerra”, en *Murcia, un tiempo de posguerra (1939-1956)*, Murcia, 1998, 16.

escultor Anastasio Martínez, lugar en el que artífices como José Planes, Clemente Cantos o Lozano Roca aprendieron a modelar con el barro.

A pesar de las miras estrechas en las que se movía la escultura en Murcia dada la imposición social imperante, los artistas podían acceder a una evolución plenamente artística en cuanto a libertad creativa a través de las becas para estudiar en Roma, París o la Academia de San Fernando en Madrid, además del premio Francisco Salzillo concedido por la Diputación Provincial. Ello permitió a unos pocos participar de las corrientes artísticas más avanzadas que se desarrollaban en las grandes capitales del arte europeo, lo que significó, en algunos casos, su plasmación en el arte religioso, teniendo en cuenta que su propia naturaleza hacía complicada su ruptura con los patrones más tradicionalistas. El advenimiento de nuevas formas y conceptos resultaba, por tanto, muy complicado en una Murcia aplastada por el peso de la tradición dieciochesca edulcorada por los presupuestos finiseculares, con un mercado del arte muy anclado en lo pretérito y casi autosatisfecho, que no presentaba necesidades de cambio alguno.

Pero si hay algo que no se puede frenar es el deseo de cambio, de originalidad sustentada en la necesidad de creación del ser humano, lo que llevó a determinados artífices a la búsqueda de nuevas formas, de otras estéticas alejadas del mero seguidismo manido. Esos artistas valoraron la libertad creativa que surgía de su interior y tenían necesidad de expresar, aún encerrados en un sistema impuesto y sujeto a un lenguaje antiguo, y ello implicaba una actitud beligerante y valiente, de ruptura con lo tradicional, lo que suponía un riesgo ya no con la valoración que pudieran hacer los propios poderes institucionales, gobierno e iglesia, sino con la que pudiera efectuar el público. Y es que, definitivamente, el arte religioso iba dirigido a él, ya que de algún modo satisfacía su demanda y, por ende, necesitaba de su aprobación, cosa compleja en algunos ámbitos geográficos de la Región como era el caso de la ciudad de Murcia, aposentada en los valores de Francisco Salzillo y su escuela.

VII.4. El concepto y la estética de la imagen religiosa en la Región de Murcia, un elemento a sortear por los artistas de posguerra.

La escultura sacra es la gran manifestación de referencia dentro de las artes plásticas del territorio murciano. Obviamente, las causas de su sólido establecimiento son muchas y van desde el clima, las costumbres sociales, formas de creencia, conformación

de las fiestas y hasta los medios y usos de asociación. En la zona levantina existe una conciencia de la vida sujeta a la luz, a un paisaje y un suelo de tonos refulgentes y luminosos, y conforme a ello, la concepción estética de la gente se basa en la forma amable, clara, sin dar excesivo pábulo a los tonos oscuros, de ahí su querencia por las policromías doradas y coloristas de Francisco Salzillo y por la belleza y mesurado equilibrio de su estética²⁹. Es evidente que ello supone un factor determinante y que origina ese seguidismo que ya hemos referido y que tan inculcado está en las ciudades y localidades de la Región de Murcia.

Ello suponía un hándicap importante a la hora de renovar la ingente cantidad de patrimonio escultórico perdido, pues los artistas que deseaban incorporar nuevas formas a la temática religiosa, se veían coartados por esta circunstancia, ya que el pueblo, en este caso, sí tenía voz y voto. Los creyentes debían sentirse identificados con las imágenes, y ya no solo desde el punto de vista más espiritual, sino también en el estético y, por tanto, eran ellos los que aprobaban una obra o bien la llegaban a despreciar con sus comentarios y opiniones. Por tanto, si exceptuamos la ciudad de Cartagena con el advenimiento de José Capuz en los años veinte y treinta, la dialéctica artística a nivel religioso se movía en un patrón de supremo tradicionalismo en el resto de ciudades, incluida Murcia capital, a pesar de los intentos de renovación de Baglietto, los escultores valencianos y la reprobada obra de Antonio Garrigós y Clemente Cantos que ya referimos.

Es la servidumbre al pasado un peso enorme para la recreación de las nuevas imágenes, pues en ellas el artista debía moverse bajo unos parámetros que podían resultar agobiantes a la hora de expresar un quehacer y sentimiento personal, íntimo, pues si bien los escultores murcianos, los verdaderamente autóctonos, habían crecido con Francisco Salzillo, visualizando sus obras e impregnándose de los valores que dominaban en sus bellas formas como son los preceptos naturalistas del maestro dieciochesco, deseaban plasmar su propio sello, su estilo, de manera que sus creaciones resultaran inconfundibles. Era, en suma, una corriente de artistas no demasiado numerosa pero que deseaba dar continuidad a las novedades y cambios introducidos en la escultura religiosa, especialmente en la que formaba parte de los desfiles pasionarios, en las décadas anteriores a la Guerra Civil.

²⁹ ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “Sociedad y religiosidad popular en la Murcia del siglo XVIII: un sentimiento de fe hecho arte” ...471-475.

Por el contrario, otro grupo de artífices enarbolaba la bandera del continuismo tradicionalista, como era el caso del buen imaginero José Sánchez Lozano (il. 89), José Lozano Roca, Juan Carrillo Marco o Gregorio Molera, artífices que deseaban continuar por la senda del barroquismo dieciochesco ya fuera por pleno convencimiento, o quizá por falta de talento artístico para explotar nuevas figuraciones convergentes con presupuestos más novedosos o modernos. Se trataba, por tanto, de dos modos de entender la escultura religiosa totalmente antagónicos: uno, con el propósito de introducir ciertas novedades y formas poco utilizadas en la imaginería sacra pero adaptadas al contexto, y otro, perseverando en una estética quizá demasiado manida y en una vuelta hacia un pasado ya muy explotado en el quehacer escultórico de las tierras murcianas y levantinas. Ambos esquemas son los que a día de hoy pueblan, en gran número, las cofradías del sureste peninsular, conformando un panorama sumamente variado y ecléctico³⁰.

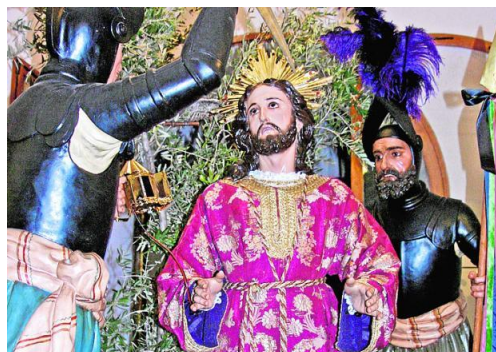


Ilustración 89. *Paso del Prendimiento*. José Sánchez Lozano, 1952. Hermandad del Carmen, Mula (Murcia). El continuismo salzillesco tuvo en este artista su máximo exponente tras la Guerra Civil.

En una sociedad como era la de la región murciana en las décadas de los años cuarenta y cincuenta, provinciana y muy anclada en los valores artísticos de naturaleza barroquizante que pregonaba el nacionalcatolicismo local, lo complejo era salir de las trazas insertas en el XVIII, de ahí, insistimos en ello, el mérito de los escultores que se atrevieron a dar el paso en una sociedad cerrada que tendía a rechazar lo foráneo, lo novedoso, no teniendo en cuenta aspectos como la autonomía del artista y su función social, cuestiones que habían sido promulgadas por las vanguardias. Por ello, era preciso elaborar unas manifestaciones artísticas en el marco de lo religioso que respondieran a un *carácter español* concordante con los valores pretéritos de los siglos del Barroco y entendible por las masas³¹, estilo que había germinado desde tiempos pasados en la sensibilidad de diversas generaciones de murcianos.

Pero al margen del apoyo del régimen, hubo en Murcia un verdadero sentimiento de nostalgia por las imágenes perdidas, por un patrimonio antiguo que pertenecía a la

³⁰ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: "Escultura e identidades... 71.

³¹ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995, 230.

colectividad y que venía a manifestar el carácter de ésta última. Por ello, el deseo de que esos iconos del pasado fueran repuestos se hallaba en la conciencia de la gente, pues la destrucción de las obras de arte religioso había supuesto un verdadero trauma en el imaginario colectivo y había que apresurarse a llenar las hornacinas vacías y reparar las capillas destrozadas. Aunque, como consecuencia de ello, se produjo una apresurada tarea que dio lugar a la fabricación en serie de imágenes de dudosa calidad artística y que inundaron los altares de elementos tendentes a lo *kitsch*, en un proceso que supuso todo un retroceso en cuanto a la entidad de las esculturas de temática religiosa, ya que a los avances originados por artistas de la talla de Capuz o Benlliure, se contraponía un eclecticismo dulzón, pretencioso y cursi con el que los talleres de Madrid, Valencia y Cataluña manchaban la realidad de la posguerra en lo que a imaginería religiosa se refiere, algo similar a lo acaecido entre los años finales del siglo XIX y ya bien entrado el siglo XX, en términos generales, dentro del territorio nacional³².

La corriente tradicional de estilo salzillesco utilizada para la exaltación de la imagen del pasado y considerada por muchos como el modelo más directo y entendible para el espectador en Murcia, también ha sido un campo en el que la mediocridad ha tenido su refugio, incluso en fechas recientes con creaciones de dudosísima calidad artística. De todos modos, dicho movimiento estilístico o modo de hacer imaginería, que en los últimos años ha sido vilipendiado por una parte de la historiografía local tachándolo en su totalidad de manido, cursi, amanerado o afectado, poseyó brillantes artífices, como José Sánchez Lozano, que elaboraron un amplísimo catálogo en el que figuran imágenes de una evidente entidad plástica.

Además, debemos tener presente que los lazos sentimentales de gran parte de la población con las imágenes de su devoción eran muy sólidos, y al verse privados de ellas, necesitaban que los nuevos modelos elaborados fueran una copia exacta de los pretéritos, a fin de que su nostalgia, de algún modo, quedara paliada. Por ello, se exigía en los propios contratos que la nueva efigie reprodujera la anterior de la forma más precisa posible, lo que conformaba un espacio complicado para elaborar conforme a la creatividad personal. El campo artístico para los escultores ya no solo quedaba reducido al tema religioso, sino que el estilo dominante también era otro factor que delimitaba su quehacer, de manera

³² ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “Mariano Benlliure Gil, la expresión del renacer californio”, *Revista Los Coloraos-Archicofradía de la Sangre*, 70 (2018), 54.

que toda iniciativa personal permanecía constreñida y no permitía mostrar las cualidades de los artistas en toda su expresión.

Además, tras la Guerra Civil, es verdad que los altares de culto debían ser repuestos y las imágenes colocadas en sus hornacinas, pero hay un sector determinante en la conformación de nuevas imágenes, las cofradías penitenciales de Semana Santa. Ellas habían perdido una gran parte del patrimonio escultórico que sacaban a la calle en los días señalados para celebrar el rito anual de la pasión, muerte y resurrección de Cristo, suponían una tradición con plena consolidación en España ya desde el siglo XVI, un instrumento que desde la Contrarreforma había mostrado su capacidad catequética y pedagógica³³, y que además habían sorteado las etapas más duras sobreviviendo a acontecimientos históricos adversos para sus intereses. Por consiguiente, en pleno nacionalcatolicismo franquista, la recuperación de su esplendor anterior a la Guerra Civil era una prioridad absoluta para las instituciones dominantes de la dictadura.

Ello conllevó la efervescencia de un fenómeno similar al acaecido en plena etapa contrarreformista en contestación a la iconoclasia protestante, pues era preciso volver a dar testimonio del significado y la simbología que las tallas religiosas poseían y eran capaces de trasladar al pueblo, además, representaban la vuelta al orden, a la catolicidad, al equilibrio de índole teleológico que daba sentido al fin perseguido por la religión, en suma, la presencia de las esculturas pasionarias en la calle suponían un factor determinante para la consecución de los objetivos de la Iglesia. Y la celebración de la Semana Santa, sus procesiones, poseían unos valores ancestrales que iban más allá del mero marco religioso, entremezclándose con tradiciones muy pretéritas y de origen antiquísimo, con fiestas estacionales e inclusive con ritos y prácticas paganas, de ahí su tremenda acogida que se extiende de modo transversal a través de todas las clases sociales, dejando a un lado, incluso, los propios ideales políticos y hasta propiamente religiosos. Y es que lejos de cualquier connotación de este tipo, la Semana Santa representa un lapsus temporal y una vuelta al pasado, a los orígenes, a las raíces de las personas, a lo que permanece inalterable y no está sujeto a los caprichos del presente y lo cotidiano³⁴.

³³ LUQUE TERUEL, Andrés: "Orígenes y evolución de la Semana Santa", en *Passio Hispalensis* Tomo I. Sevilla, Ediciones Tartessos, 2012, 39.

³⁴ GUTIÉRREZ CORTINES, Cristina: "La cultura: una síntesis entre tradición y modernidad (1930-1980). Escultura profana e imagen sagrada" ... 296.

La Semana Santa adquiere unos valores trascendentales para el sujeto, pues con carácter periódico, anual, lo trasladan al pasado, a las vivencias más profundas de su ser, al recuerdo de la presencia del padre o la madre desaparecidos, a sus años más idealizados, felices, al encuentro con los viejos amigos, con aquellos que la vida ha llevado lejos, pero vuelven a su origen en esos días para experimentar la viveza y felicidad del tiempo lejano. La Semana Santa es un espacio de pertenencia, de grupo, tendente a expresar la riqueza de los valores de la colectividad, patrimonio del pueblo que expresa su modo de sentir y de vivir. Por ende, su vivencia es una experiencia de índole tradicional en el que es preciso mantener lo típico, lo propio de la tierra y de sus gentes. Ello viene a ser un elemento que también incide de forma trascendente en el estilo y la expresión de la escultura pasionaria que, a fin de cuentas, da sentido al desfile teatral o catequesis plástica que se pone en la calle. Es decir, la pervivencia de la tradición en este campo es también determinante.

Además, en muchos casos la forma de encargo o los gastos para sufragar las obras tenían grandes similitudes con el modo que se utilizaba en el siglo XVIII, pues el apoyo económico de particulares fue fundamental, utilizándose el método de las colectas, rifas y donaciones. La Iglesia organizó las iniciativas, instruyó los oportunos expedientes para comenzar las restauraciones y reposiciones de obras, articulando todas las gestiones respecto a la recuperación patrimonial, pero el verdadero esfuerzo vino por parte de las personas devotas o creyentes³⁵, tal y como veremos a la hora de exponer cada pieza o creación escultórica de modo particular. Por ello, a pesar de que se ha escrito mucho sobre la labor de los escultores dedicados a la realización de imágenes sacras en cuanto a que era una labor fundamentada en la servidumbre que debían mostrar los artistas respecto a los modelos impuestos, así como una actividad realizada por el mero hecho de poder subsistir y salir adelante en una sociedad que no dejaba casi ningún resquicio para ellos, el hecho de tallar estas esculturas implicaba, en caso de gustar al público, la adquisición de un evidente prestigio social, de ahí, que en muchos casos, los artistas tuvieran miedo a lo novedoso, a la introducción de pautas más contemporáneas.

A pesar de ello, las motivaciones de varios de ellos transitaron por otros caminos más distantes a lo tradicionalista, a lo vernáculamente barroco. Partieron de la misma base, sí, pero elaboraron una plástica escultórica que en el campo de lo religioso no se había configurado hasta ese momento por estas tierras. Mucho tuvo que ver la labor de

³⁵ Ídem. 311.

José Capuz Mamano y la introducción de sus modernas formas en la Semana Santa de Cartagena, así como la labor de artífices como Antonio Garrigós, a pesar del vilipendio experimentado en su momento en la ciudad de Murcia. Su quehacer abrió los ojos a una generación de artistas que vio en ese modo de proceder la manera de introducir su impronta, su sello, en un campo delimitado pero que les dejó espacio y lugar para ser, aunque fuera en parte, ellos mismos.

Y ello supuso toda una novedad en el campo artístico religioso ya no sólo a nivel regional, sino nacional, pues en otras ciudades como Sevilla o Valladolid, donde las celebraciones penitenciales de Semana Santa poseen un arraigo ancestral, los postulados estéticos seguidos tras la Guerra Civil no varían respecto a los modelos barrocos implantados desde el siglo XVII, perviviendo las formas de las grandilocuentes efigies de la época dorada de la imaginería española, pero sin alcanzar la altura y entidad artística de estas originales esculturas³⁶. De hecho, autores de la entidad de Luis Ortega Bru (il. 90), tal vez el mejor escultor de obra religiosa de toda Andalucía en el siglo XX, no se han visto reconocidos hasta épocas recientes, una vez se ha estudiado y valorado su obra con verdadera profundidad histórica.



Ilustración 90. *Ntro. Padre Jesús en su Soberano Poder ante Caifás*. Luis Ortega Bru, 1976. Hermandad de San Gonzalo, Sevilla. Los preceptos contemporáneos tienen en este autor uno de sus más grandes intérpretes en la escultura religiosa del siglo XX.

Así pues, el proceso de renovación estética de la escultura religiosa en la Región de Murcia es un factor novedoso y casi único en el panorama de la imaginería sacra a nivel nacional, suponiendo un hecho artístico que puede calificarse de innovador y que viene a desmontar distintos mitos y creencias respecto al inmovilismo que en muchos casos se ha predicado y justificado dentro de la forma en la escultura religiosa, siendo posible la introducción de nuevos tipos que sin desviarse de los preceptos precisos para su entendimiento, así como para el cumplimiento de sus fines, muestran cómo es posible introducir nuevos postulados en la dinámica creativa de este tipo de manifestaciones artísticas.

³⁶ GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: “Evolución de la imaginería en Sevilla: Del Siglo XVII al XX. Los pasos de misterio II”, *Colección Arte y Artesanos de la Semana Santa de Sevilla*, 5, Sevilla, Grupo el Correo de Andalucía, 2000, 25-28.

CAPÍTULO VIII

**MARIANO BENLLIURE GIL Y JOSÉ CAPUZ
MAMANO: DOS ARTÍFICES NO
AUTÓCTONOS EN LA RECONSTRUCCIÓN
DEL IMAGINARIO RELIGIOSO EN LA
REGIÓN DE MURCIA.**

CAPÍTULO VIII

MARIANO BENLLIURE GIL Y JOSÉ CAPUZ MAMANO: DOS ARTÍFICES NO AUTÓCTONOS EN LA RECONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO RELIGIOSO EN LA REGIÓN DE MURCIA.

Al concluir la Guerra Civil la ciudad de Cartagena era una urbe desolada, absolutamente destrozada por los 117 bombardeos con los que la aviación franquista había martilleado de manera inmisericorde. Buena parte de los edificios eran meros montones de escombros, el pavimento de las calles se encontraba absolutamente levantado, el puerto casi aniquilado, la industria derruida y la población diezmada por las múltiples víctimas de ambos bandos, además de una situación sanitaria o de salud difícilmente calificable. A pesar de todo, el Nuevo Estado no consideró preciso, en una decisión arbitraria e injusta, declarar Cartagena como *zona asolada*, no recibiendo ninguna ayuda o soporte económico de parte de la institución gubernamental denominada *Regiones Devastadas*¹, con lo cual, la década de los años cuarenta fue una etapa durísima impregnada de dolor, hambre, insalubridad y sufrimiento.

Pero en un ambiente de catastrofismo, surgió la solidaridad de los habitantes de la ciudad en un periodo en el que las viudas y los huérfanos de los fusilados por los comités revolucionarios se vieron obligados a compartir su vida con las familias de los encarcelados y exiliados por la dictadura franquista. A pesar de ello, todos hicieron causa común para levantar una urbe en ruinas, soportando la escasez de alimentos, las epidemias e incluso las catástrofes naturales como las inundaciones de octubre de 1942, noviembre de 1948 y octubre de 1950. Así, la gente superó su apatía y desmoralización ante las circunstancias, oponiéndose a un destino feroz y trabajando para recuperar la habitabilidad de Cartagena, desarrollándose todo tipo de iniciativas y suscripciones populares como la donación, por parte de los que podían permitírselo, de pingües cantidades de dinero, haciendo posible con el devenir de los años empresas tan importantes como la desecación del Almarjal, la reconstrucción de los muelles comerciales del puerto, la erradicación del paludismo y la traída de agua potable².

¹ SOLER CANTÓ, Juan: Op. Cit. 286.

² Ídem. 284.

En cuanto a la reconstrucción patrimonial se refiere, los métodos fueron los mismos en una sociedad que deseaba recuperar, en la medida de lo posible, *la normalidad*. Y es que las pérdidas habían sido cuantiosas, prácticamente insustituibles, generando un profundo dolor anímico en buena parte de la ciudadanía, que se sentía ansiosa por reconstruir aquello que había desaparecido bajo los terribles efectos de la Guerra Civil. La Cartagena rica en lo artístico, orgullosa de ello y apegada a esos bienes que, en el caso de la escultura religiosa, le ponían en contacto con su rica historia, se había visto más que mermada ante la destrucción acaecida y resultaba prioritario recuperar todo eso para, a su vez, recuperar la autoestima y el optimismo ante un futuro que no se presentaba, precisamente, muy diáfano. De ahí la empresa reconstructiva de los años iniciales de posguerra, fundamentalmente en el bienio 1940-1942, en el que se emprende una campaña notable de rehechura de imágenes y vestiduras de las mismas, fundamentalmente en lo que respecta al ámbito de las cofradías de Semana Santa.

Es un proceso en el que se tiende a actuar con la mayor prontitud y rapidez posible a fin de paliar los efectos de la devastación artística y, a su vez, mostrar el triunfo de la religión y la devoción popular que volvían a renacer de sus cenizas. Ello supone también una demostración de la recobrada fuerza de *la Iglesia Triunfante*, verdadero poder fáctico dentro del engranaje del *Nuevo Estado*, que con verdadero énfasis defendió las manifestaciones públicas de fe, entre las cuales, las procesiones de Semana Santa destacaban sobremanera por su ornato, pompa y suntuosidad. Las cofradías y sus cortejos penitenciales suponían un elemento de cohesión social, un modo de tomar las calles de modo pacífico, suponiendo, a su vez, un instrumento de gran utilidad para que la Iglesia saliera victoriosa en su lucha contra Falange por el poder político dentro del nuevo aparato estatal³.

En Cartagena retorna lo que se denominó *la noble competición* entre las dos cofradías señeras, californios y marrajos, lo que redundó en el deseo por adquirir las mejores obras posibles frente a la institución rival y, por tanto, en la búsqueda de la calidad artística como seña de identidad⁴. Aunque esta cuestión resultaba difícilmente probable dada la penuria económica de las propias cofradías, la disposición de muchos

³ BAISOTI, Pablo Alberto: *Fiesta, política y religión, España (1939-1943)*. Madrid, Editorial Y, 2017, 382.

⁴ «Nuestras cofradías, en una noble competición, procuran que las imágenes que sustituyan a las que destruyeron los iconoclastas, sean verdaderas obras de arte...». (26 de marzo de 1941). La Virgen del Primer Dolor y nuestras procesiones. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1941/194103/19410326/El%20Noticiero%2019410326-001.pdf#view=FitH> (Fecha de consulta: 25 de febrero de 2020).

de los mayordomos dispuestos a trabajar en las tareas de reconstrucción, así como las iniciativas económicas adoptadas con el propósito de contar con la participación y ayuda de la ciudadanía que lo deseaba⁵, hizo posible la salida de las procesiones ya en fecha tan temprana como 1940. Pero, obviamente, nada hubiera sido posible sin contar con la colaboración de las máximas jerarquías civiles y militares de la dictadura, cuyos donativos no tardaron en concederse dada la premura con la que deseaban actuar a fin de que los desfiles pasionarios salieran a la calle, aprovechando el tirón popular de éstos en su propio beneficio y proyección social⁶.

La trascendencia que vuelven a adquirir los desfiles penitenciales y las celebraciones pasionarias, origina que en los años iniciales del franquismo se cree una nueva Hermandad que en principio nació en el seno de la Cofradía Marraja en 1941 para luego independizarse y ser autónoma: la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Resucitado. En el año 1943 realizaron su procesión a modo de ensayo, solicitando al Obispo de la Diócesis de Cartagena su definitivo establecimiento al objeto de celebrar anualmente la procesión del Domingo de Resurrección. Fue establecida canónicamente el 31 de diciembre de 1943, saliendo por vez primera en la Semana Santa de 1945, ubicándose su capilla de cultos en la reconstruida Iglesia del Carmen. La institución, en el plano escultórico, deseó contar con algunos de los imagineros contemporáneos más importantes, lo que fructificó con la creación de su titular por parte del escultor Juan

⁵ «... una vez terminada la guerra civil, y liberada esta plaza, los supervivientes nos reunimos en el despacho del Mayordomo don Francisco Linares Buforn, donde se acordó reconstruir la Cofradía (...) Sin contar con recursos de ninguna clase se procedió a la reedificación, se eligió Hermano Mayor al veterano don Juan Moreno Rebollo, y en reciente reunión se acordó la emisión de un empréstito reintegrable para aportar recursos, que dio un resultado excelente; se emitieron láminas de 500 y 100 pesetas que fue cubierto, no solamente por Cofrades, sino por infinidad de particulares que dado su entusiasmo y amor a estas tradicionales procesiones se afanaban por adquirir». RODRÍGUEZ CÁNOVAS (30 de marzo de 1942). Pontificia, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Paso del Prendimiento. *El Noticiero*. Recuperado <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1942/194203/19420330/El%20Noticiero%2019420330-003.pdf#view=FitH> (Fecha de consulta: 25 de febrero de 2020).

⁶ «En la tarde de ayer el Sr. Coronel del Regimiento de Infantería número 34 y el Sr. Teniente Coronel primer Jefe del Regimiento de Artillería de Costa número 3, hicieron, en nombre de la guarnición y por iniciativa del General Gobernador una visita oficial a la Cofradía California, donde fueron recibidos por el Hermano Mayor, Mayordomo, Consiliarios y gran número de Cofrades. Visitaron detenidamente los "pasos", imágenes y otras varias cosas, quedando altamente satisfechos de todo y ofreciendo al Hermano Mayor un donativo para las procesiones». (28 de febrero de 1940). De procesiones. Visita de cortesía. *Hoja Oficial de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/HOJA%20OFICIAL%20DE%20CARTAGENA/1940/194002/19400228/Hoja%20oficial%20de%20Cartagena%2019400228-001.pdf#view=FitH> (Fecha de consulta: 25 de febrero de 2020).

González Moreno⁷, al que seguiría la interesante obra de Federico Coullaut Valera a en la segunda mitad de los años cuarenta.

De todos modos, a pesar del entusiasmo recobrado tras la Guerra Civil y del interés de los poderes fácticos del Estado por revitalizar lo máximo posible la Semana Santa, en lo que respecta a la faceta escultórica, en un principio, las obras de peso específico en cuanto a calidad artística tardaron unos pocos años en arribar a Cartagena, pues dada la rapidez con que se procedió a la rehabilitación del engranaje procesionista en la ciudad, los encargos fueron realizados a imagineros de poco prestigio a fin de reducir costes y poder sacar las procesiones ya desde el mismo año 1940, aunque no tardarán mucho en llegar a Cartagena las primeras esculturas salidas de los talleres de algunos de los más prestigiosos artistas, como fue el caso de Mariano Benlliure Gil.

VIII.1. Mariano Benlliure Gil, artífice de la recuperación escultórica de la Cofradía California de Cartagena.

Nada más concluir la Guerra Civil, Marino Benlliure Gil es un artista venerable de 76 años que regresa a Madrid tras un periplo por Francia y Portugal que le aleja de los horrores del conflicto, procurando recuperarse de las múltiples dolencias, tanto psíquicas, producidas por la muerte de su hermano José en 1937, como físicas, dado su delicado estado de salud. Al volver, aunque lo hace muy mermado de fuerzas, conserva las suficientes como para reabrir su taller en la capital de España y, con el apoyo de sus oficiales, continuar trabajando a fin de poder subsistir dada la situación económica por la que atravesaba. Además, tras una larga vida, en un momento en el que dada su avanzada edad había visto morir a muchos de sus grandes amigos y seres queridos, su único deseo era morir trabajando en su obrador⁸.

Pero tras el periodo bélico, la clientela señorial, aquella que había tenido un papel preponderante en la carrera de Mariano Benlliure durante toda su vida, casi desaparece como consecuencia de la escasez en que se halla inmersa la sociedad española. De esta

⁷ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *La Cofradía de Nuestro Padre Jesús Resucitado de Cartagena, 75 años de historia*. Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Resucitado, 2018, 23-58.

⁸«...ojalá pueda continuar lo que me queda de vida ayudando a todos y ese sería el mejor final de mi vida, porque todo ello depende de mi trabajo que es lo que más amo». Archivo del Museo Municipal Mariano Benlliure de Crevillente (AMMMBC), Documento digitalizado en CD, número D-000153-01. “Carta de Mariano Benlliure a su secretario José Tallaví”, 16 de agosto de 1937.

manera, la salida más natural dadas las circunstancias imperantes era la de cubrir la amplia demanda de imágenes sacras que existían en todo el país, principalmente por parte de las cofradías de Semana Santa. Así, inicia una febril actividad gracias a los múltiples encargos que recibe desde muchos puntos de la península, contando con la colaboración de sus ayudantes Mariano Rubio y Juan García Talens. Dada la premura de tiempo con la que se trabajaba en el taller, Benlliure se acoge a unos modelos *tipo* que gustaban a los comitentes, trasladando a la obra final cierta afectación y algo más de amaneramiento que no se hallaba presente en las magnas efigies de *Redención* y el *Nazareno del Paso*, si bien, eran estereotipos que agradaban al público y se adaptaban al sentimiento popular y a los preceptos de la ideología dominante.

De este modo, antes de entrar en contacto con la Cofradía California de Cartagena, es importante reseñar su *Cristo de la Expiración*, escultura tallada para la Archicofradía de dicha advocación sita en la ciudad de Málaga, cuyo propósito era realizar, de una vez por todas, una talla que fuera poseedora de gran valor estético y cuya entidad artística no ofreciera duda, teniendo en cuenta que existía ya una extendida serie de imágenes que habían precedido al nuevo encargo y que, por diversas circunstancias, ninguna de ellas se había establecido de modo definitivo⁹. Así, tras entrar en contacto con varios escultores, concretamente con Juan Cristóbal, con el que existía un acuerdo apalabrado por una talla ya realizada, José Ortells y José Capuz Mamano, el Hermano Mayor de la Archicofradía, Enrique Navarro Torres, pensaba que la obra debía ser realizada por *la vieja gloria* de la escultura española, Mariano Benlliure Gil, procediendo a visitarlo en su taller de Madrid en el mes de mayo de 1939.

Así, el artífice valenciano se prestaba inmediatamente a realizar la escultura, procediendo a ofrecerla en condiciones muy ventajosas desde el punto de vista económico, tal era la precariedad en la cual se encontraba un escultor de su prestigio en plena posguerra y que demuestra cual era la situación general de los artistas en ese preciso momento¹⁰. De este modo, puede afirmarse que, debido a esta circunstancia, la

⁹ «...un *Cristo de la Expiración* que sea una verdadera obra de arte, pero ha de ser así, cosa mediana no, decididos a que sea una cosa definitiva». Archivo de la Archicofradía de la Expiración de Málaga (AAEM), “Carta remitida por el Hermano Mayor Enrique Navarro Torres a José Luis Estrada”, sin fechar. Fotocopia remitida vía email el día 10 de abril de 2018 por cortesía de Rafael Jiménez Hermoso, archivero de la Archicofradía de la Expiración.

¹⁰ «Como durante estos años los ingresos han sido escasísimos y gracias a Dios, a mi constante amor al trabajo he podido vivir, en cambio los gastos han aumentado en una manera grande y muchos de ellos impuestos por las circunstancias durante el periodo rojo, me veo ahora en situación difícil, sobre todo por tener que hacer obras de reparación en el estudio y casa para tenerlo en condiciones de poder trabajar con

Archicofradía de la Expiración podía disponer de su nueva efigie titular a un módico precio tratándose su autor de una de las figuras más importantes de la historia reciente del arte español, cuestión que entusiasmó a Enrique Navarro Torres y al resto de la Junta de Gobierno de la institución pasionaria¹¹.

Por consiguiente, Benlliure comenzó a trabajar en el encargo muy pronto, de hecho, en el mes de octubre de 1939, en respuesta a una comunicación previa del Hermano Mayor, ponía en conocimiento de este que se hallaba plenamente inmerso en la talla de la efigie, incidiendo en el más mínimo detalle de la conformación anatómica y expresiva de la imagen¹². Esta cuestión, pone en duda las aseveraciones realizadas recientemente por la bisnieta del artista en las cuales ponía de manifiesto que todas las tallas salidas del taller de Benlliure tras la Guerra Civil eran obra de sus ayudantes, pues en la comunicación epistolar sobre el Cristo de la Expiración de Málaga, el artista detalla con precisión todo su trabajo¹³.

En enero de 1940 comunicaba a Enrique Navarro Torres que la imagen estaba totalmente tallada en madera a falta de la policromía y que en breve podrían pasar por su estudio, si lo deseaban, para ver la talla¹⁴. Una vez terminada la escultura en su totalidad,

toda la comodidad posible por lo que me atrevo, a ser posible, me indiquen cuanto podrán recaudar y si por el momento facilitarme alguna cantidad para poder en parte atender algunos gastos que me veo precisado a cumplir». AAEM, “Carta manuscrita remitida por Mariano Benlliure Gil al Hermano Mayor Enrique Navarro Torres”, 1 de junio de 1939. Fotocopia remitida vía email el día 10 de abril de 2018 por cortesía de Rafael Jiménez Hermoso, archivero de la Archicofradía de la Expiración.

¹¹ «...pues Málaga entera tan entusiasmada con la obra del resurgir esplendoroso de su Semana Santa, ha de hacerse eco de esta suprema aspiración de nuestra Cofradía tan acertadamente acogida y tan benévolamente hecha suya por Vd. y pues que la labor ha comenzado, mostrándonos Vd. de esta manera su identificación con el sentir procesionista del pueblo de Málaga, reuniré a mis Hermanos y haré público su gesto gallardo, para que toda la Málaga católica pueda aplaudirlo y muy en breve en visita personal que le haré en compañía de algunos directivos, concretaremos precio y forma de pago de su Inmortal Obra, ya que así habrá que empezar a llamar una Obra iniciada tan espontánea como patrióticamente por quien hoy ocupa tan alto sitio en el Arte de la Escultura». AAEM, “Carta remitida por el Hermano Mayor Enrique Navarro Torres a Mariano Benlliure Gil”, 15 de junio de 1939. Fotocopia remitida vía email el día 10 de abril de 2018 por cortesía de Rafael Jiménez Hermoso, archivero de la Archicofradía de la Expiración.

¹² «Actualmente estoy tallando el Santísimo Cristo a todo su tamaño en madera y oportunamente les avisaré con el mayor gusto a fin de que puedan venir y ver algo, porque actualmente no se pueden dar idea ya que sólo estoy ocupadísimo con los brazos y manos que tienen mucho detalle y como recordarán por las del Nazareno están hechas directamente del natural». AAEM, “Carta remitida por Mariano Benlliure Gil al Hermano Mayor Enrique Navarro Torres”, 27 de octubre de 1939. Fotocopia remitida vía email el día 10 de abril de 2018 por cortesía de Rafael Jiménez Hermoso, archivero de la Archicofradía de la Expiración.

¹³ ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia: “El quehacer artístico de Mariano Benlliure”, en *Mariano Benlliure, el dominio de la materia*. Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico, Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid, 2013, 81.

¹⁴ «Lleva estas líneas un saludo cariñoso para todos esos buenísimos amigos y para Málaga la Bella, y además un adelanto -que para ustedes supone una alegría, y para mí también- el que sobre el día 20 de los corrientes podrán ver en este su estudio, la imagen de Nuestro Señor Jesucristo de la Expiración tallado en madera y solamente a falta de la policromía pues el trabajo de acoplarlo no me permitirá dejarlo terminado sobre todo porque como recibí las dimensiones de la cruz hace unos días solamente y es mucho el trabajo

fue expuesta en el taller de Mariano Benlliure en Madrid para su visionado por el público los días 28, 29 de febrero y 1 de marzo de 1940, acudiendo lo más granado del mundo cultural de la capital¹⁵. Así pues, la escultura viajó a Málaga para, a su vez, ser expuesta en la sede de la Real Academia de San Telmo, lugar al que acudieron todos los poderes y fuerzas vivas de la urbe para presenciar la obra del afamado escultor valenciano, siendo bendecida el día 10 de marzo, último domingo de Cuaresma, por el Obispo Balbino Santo Olivera en la Catedral malagueña¹⁶. Diez días después, concretamente el 20 de marzo de 1940, Miércoles Santo, a las 23:00 horas, el Cristo de la Expiración hizo su primer recorrido penitencial desde el popular barrio del Perchel que tan castigado había sido durante los infaustos años de la Guerra Civil.

Cuestión distinta serán otras imágenes firmadas por Mariano Benlliure en el transcurso de los siete años que van desde la conclusión de esta efigie hasta su muerte en noviembre de 1947, pero, en este caso concreto, la calidad es incuestionable e insistimos, la talla es obra plena del escultor valenciano. Sin duda que debió recibir la ayuda de los oficiales que trabajaban con él en su estudio, pero la entidad artística del Cristo de la Expiración es muy alta como para decir que es mera obra de taller. La escultura (ils. 91 y 92) ofrece una serie de valores que colindan con la más absoluta contemporaneidad, con una configuración que tiende al expresionismo en su semblante, dejando de lado el concepto de equilibrio y medida mostrado en el Nazareno del Paso. El sentido dramático se pone de manifiesto en un gesto que muestra la plena agonía de Cristo, el instante antes de morir, conformado en base a unos perfiles



Ilustración 91. Cristo de la Expiración. Mariano Benlliure Gil, 1940, Cofradía de la Expiración, Málaga. Imagen dedicada por el propio artista (Archivo de la institución).

de ella y sobre todo ajustarlo son la verdadera causa de ello». AAEM, “Carta remitida por Mariano Benlliure Gil al Hermano Mayor Enrique Navarro Torres”, 8 de enero de 1940. Fotocopia remitida vía email el día 10 de abril de 2018 por cortesía de Rafael Jiménez Hermoso, archivero de la Archicofradía de la Expiración.

¹⁵ Disponemos de la relación de firmas de las personalidades que acudieron al estudio de Mariano Benlliure los días 28, 29 de febrero y 1 de marzo de 1940. Fotocopia remitida vía email el día 10 de abril de 2018 por cortesía de Rafael Jiménez Hermoso, archivero de la Archicofradía de la Expiración.

¹⁶ JURADO GUERRERO, Juan: “Cristo de la Expiración, cincuenta años de devoción popular”, *Viacrucis*, 5 (1990), 16-18.

repletos de patetismo que confieren al rostro *un aura fantasmagórica y, desde luego, ultraterrena*¹⁷.

La faz expirante del Nazareno evoca un sentimiento de profundo ascetismo y espiritualidad en base a sus explícitos rasgos que ahondan en el sufrimiento: nariz afilada, ojos exoftálmicos, labios gruesos con boca exhalante y pómulos salientes, todo enmarcado por unos cabellos de mechones húmedos y de tono cobrizo. Benlliure configura una testa que engloba una emoción incuestionable. El canon corpóreo es alargado, casi ascensional y manierista, bajo pautas emocionales rayanas con la espiritualidad de las grandes creaciones de la estatuaría hispana antigua, pero bajo una composición que tiende, en su conformación formal, a acentuar las curvas y determinados efectos, sin precisar ni detallar determinadas partes de la anatomía, de manera que Benlliure hace uso del esbozo a fin de expresar un lenguaje moderno y poco recurrente a lo anecdótico y detallista, pues es la emoción religiosa basada en la esencialidad la razón de ser de la efigie.



Ilustración 92. Cristo de la Expiración (detalle). Mariano Benlliure Gil, 1940. Cofradía de la Expiración, Málaga.

VIII.2. La Cofradía California de Cartagena a la estela de Málaga.

Como ya referimos, el patrimonio de la Cofradía California fue casi arrasado en su totalidad, incluyendo vestuarios, enseres y archivos. A las pérdidas materiales se les unía la ingente cantidad de mayordomos de la entidad que habían sido asesinados durante el desarrollo de la Guerra Civil, hasta un total de cincuenta y tres personas, cuyo funeral colectivo fue celebrado con gran fastuosidad el día 10 de junio de 1939 en la iglesia castrense de Santo Domingo tras el acuerdo adoptado en el Cabildo de Mesa celebrado el

¹⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *El Alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga, Real y Excm. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura (Zamarrilla), 1996, 358.

día 14 de mayo de 1939¹⁸. Pero a pesar de todos los atenuantes en contra, el grueso de mayordomos que había sobrevivido al conflicto bélico, encabezados por el Hermano Mayor Juan Moreno Rebollo, acordó llevar a efecto todas las gestiones y esfuerzos humanamente posibles para restituir el patrimonio desaparecido y volver a situar a la Cofradía California a la altura que merecía dentro de la sociedad cartagenera¹⁹.

Todos los medios al alcance eran adecuados a la hora de intentar restablecer la situación anterior a 1936, deseo que con el devenir de los años fue posible gracias al clima social generado en Cartagena con la acción del movimiento nacionalcatólico, que puso todo de su parte para que la propia sociedad cartagenera se concienciara de la necesidad de ayudar, en la medida de lo posible, a hacer realidad los propósitos de las instituciones de carácter religioso. De hecho, se llegaron a publicar solicitudes a través de los medios de comunicación para que cualquier objeto perteneciente a la Cofradía California que estuviera en manos particulares le fuera devuelto, so pena de acudir a los tribunales de justicia²⁰. Así pues, fue tal el apoyo económico y político recibido, que la entidad pasionaria había renovado casi todo su aparato escénico procesional en apenas ocho años, incluyendo su patrimonio escultórico de la Magna Procesión de Miércoles Santo (*Samaritana, Cena, Oración en el Huerto, Prendimiento, San Pedro, San Juan y Virgen del Primer Dolor*, excepto *Santiago*).

De todos modos, dada la premura con la cual se procedió desde el principio, la Cofradía California actuó con precipitación en algunas de sus decisiones, especialmente en lo que respecta a la elaboración de las imágenes, concretando encargos que poco

¹⁸ «Abre la sesión el Mayordomo más antiguo de los reunidos D. Juan Cervantes. Son sus primeras palabras dedicadas a recordar con verdadero sentimiento la pérdida de todos los compañeros Mayordomos, Consiliarios y demás hermanos de nuestra Cofradía asesinados y fallecidos durante la expresada dominación roja, rezándose en memoria de los mismos una oración con el mayor fervor y sentimiento y formándose una comisión para la realización de los funerales». Archivo Cofradía California de Cartagena (ACCC), Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947, Folio 1: “Cabildo de Mesa”, 14 de mayo de 1939.

¹⁹ «Juan Moreno abre la sesión y refiere que actualmente son muchas las gestiones y trabajos que se realizan para la completa restauración de los perjuicios sufridos durante la dominación marxista». ACCC, Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947, Folio 2: “Cabildo de Mesa”, 20 de julio de 1939.

²⁰ «Toda aquella persona que tenga en su poder objetos pertenecientes a esta Cofradía o sepa el paradero de los mismos, se servirá en el plazo de cinco días a partir de la fecha a entregarlo en el local de esta Cofradía, sito en la iglesia de Santa María, significando se procederá judicialmente contra el que se le encuentre algún objeto propiedad de esta Cofradía en su domicilio». (28 de julio de 1939). Cofradía California, aviso importante. *Diario Cartagena Nueva*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/Cartagena%20Nueva/1939/193907/19390728/Cartagena%20Nueva%2019390728-001.pdf#search=%22cofradia%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).

tiempo después hubo de relevar como consecuencia de falta de entidad artística. Este fue el caso de las imágenes del paso titular, el grupo del *Prendimiento* concertado con el imaginero ciezano Manuel Juan Carrillo Marco el día 13 de octubre de 1939²¹ y que pocos meses después, el 11 de marzo de 1940, llegó a Cartagena²², saliendo en procesión el Miércoles Santo día 20 de dicho mes en curso, aunque dos años después fue sustituido por la talla actual de Mariano Benlliure.

Precisamente, el encargo establecido con Carrillo respondía a una de las dos corrientes de opinión imperantes en el seno de los directivos de la Cofradía, es decir, la de reponer las imágenes ateniéndose lo más fielmente posible a los modelos salzillescos, como era el caso de las imágenes del imaginero ciezano, o, por el contrario, proceder conforme a la postura defendida por un grupo de cofrades que abogaban por una renovación estética que respondiera a nuevos postulados estilísticos, pues consideraban la imposibilidad de evocar fielmente las imágenes de Francisco Salzillo y era conveniente crear unas tallas de renovada plástica que no supusieran un mero sucedáneo. Y respondiendo a ambas posturas, hay dos artistas que configuraron la estética escultórica en la Cofradía California acabada la Guerra Civil: uno, José Sánchez Lozano, continuador de la plástica dieciochesca de Francisco Salzillo, con la extraordinaria imagen de *San Pedro* como obra de partida²³ y, por otra parte, el propio Mariano Benlliure Gil.

Con relación al artista valenciano, el 25 de marzo de 1941 se produce un acontecimiento que marca el devenir de la relación entre Benlliure y la Cofradía California: la visita que realiza el artista a Cartagena para la entrega y bendición del Cristo de la Fe, realizado por encargo de la denominada “Comisión pro-imágenes en los frentes

²¹ «Sayones de talla completa y Cristo de devanadera, tallada la cabeza y manos, brazos movibles y pies para vestir, con una altura de 1'70, debiendo imitarse lo más posible a la fotografía (del grupo de Salzillo). Dicha obra será puesta en el local de la Cofradía en Santa María de Gracia el día 28 de febrero de 1940. El precio convenido para la ejecución total de dicha obra, es el de 7.500 pesetas...». ACCC, correspondencia entre la Cofradía y Manuel Juan Carrillo Marco para la realización del *Prendimiento*: “Contrato suscrito en Cieza entre D. Juan Moreno Rebollo, Hermano Mayor de la Cofradía y D. Juan Manuel Carrillo Marco, escultor”, 13 de octubre de 1939.

²² «Ayer llegaron a nuestra ciudad dos de las nuevas imágenes que han de ser estrenadas en la procesión de loa Californios el Martes y Miércoles Santos. Una de las imágenes es la de San Pedro, obra del escultor murciano Sánchez Lozano, y la otra es el grupo del *Prendimiento*». (12 de marzo de 1940). De procesiones. *Hoja Oficial de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/HOJA%20OFICIAL%20DE%20CARTAGENA/1940/194003/19400312/Hoja%20oficial%20de%20Cartagena%2019400312001.pdf#search=%22prendimiento%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).

²³ ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “José Sánchez Lozano, hacedor y restaurador de nuestra Semana Santa”, en MARÍN TORRES, María Teresa. (ed.): *Sánchez Lozano, bocetos. Colección Rosique Moya*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 2019, 28-33.

de combate”, donada por esta institución y colocada en la Capilla de la Marina Mercante de la iglesia del Carmen, en honor de los “marinos caídos en la cruzada”²⁴, resultando una fuente de inspiración meditativa para algunos de los más afamados representantes de la cultura local²⁵. La imagen (il. 93) sigue el modelo utilizado en el Panteón de los Duques de Denia en la iglesia sacramental de San Isidro, en Madrid, que también sirve de modelo para la realización del Cristo de Difuntos y Ánimas de la localidad de Crevillente (Alicante). En este crucificado se refuerza el clasicismo, ajustando la esencia barroca con las excelencias del modelado y la potencia de su anatomía inscrita en los postulados del realismo, una talla que recuerda a la obra pictórica del Cristo Crucificado de Velázquez del Museo del Prado²⁶.

Los medios de comunicación se hicieron eco de la visita del escultor, que pudo contemplar las obras de José Capuz Mamano para la Cofradía Marraja, expresando su admiración por las imágenes de la Piedad y el Cristo Yacente. A su vez, también manifestó una opinión muy favorable ante los Cuatro Santos de Cartagena, obra de Francisco



Ilustración 93. *Cristo de la Fe*. Mariano Benlliure Gil, 1941. El autor con el Comandante General y Almirante Cristóbal González Aller el día de la bendición de la imagen.

Salzillo, especialmente por la imagen de Santa Florentina²⁷, cuya policromía y estofado

²⁴ «El eminente escultor, gloria de España, Don Mariano Benlliure ha llegado a esta ciudad para la inauguración de un notable Cristo de la Fe, que será colocado y puesto al culto en la Capilla de la Marina en la iglesia del Carmen, donada por la Comisión Pro-Imágenes en los Frentes de Combate, en honor de los Marinos caídos en la Cruzada. El Ayuntamiento ha acordado declararle huésped de honor». (25 de marzo de 1941). Don Mariano Benlliure. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1941/194103/19410325/El%20Noticiero%2019410325-001.pdf#search=%22cristo%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).

²⁵ «El recinto sagrado de la Iglesia del Carmen ha dado vuelos a esta meditación. El Cristo de la Fe -la magnífica imagen tallada por Benlliure-, muestra el derrumbamiento trágico del cuerpo de Jesús después de su martirio: cuando ya estaba a las puertas de su reino ideal, que no era de este mundo. Acaso, hace unos instantes, este cuerpo todavía señalara la vida, aunque fuese con los estremecimientos precursores del tránsito; y el rostro se levantara al cielo y hubiera en sus ojos destellos de luz, no obstante nublarse ya por la agonía... Ahora no. Ahora todo está consumado y el Señor ha rendido el espíritu en los brazos del Padre». RODRÍGUEZ CÁNOVAS, F. (8 de abril de 1941). Ante el Cristo de la Fe. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1941/194104/19410408/El%20Noticiero%2019410408-001.pdf#search=%22virgen%20primer%20dolor%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 8 de marzo de 2020).

²⁶ BELDA NAVARRO, Cristóbal y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: “Imagen Sacra: la retórica de la Pasión” ... 815.

²⁷ «Este mañana acompañado del Hermano Mayor de la Cofradía Marraja, estuvo el señor Benlliure visitando las esculturas de Capuz que figuran en la procesión del Viernes Santo, haciendo grandes elogios

tal vez se encuentren entre lo más granado del arte escultórico del sureste peninsular. En esos días fue cuando el Hermano Mayor Californio en ese momento, José de la Figuera y Calín, Marqués de Fuente el Sol, elegido como tal en el año 1940, entró en contacto directo con Benlliure, nombrándolo Mayordomo Honorario de la Cofradía y creando lazos afectivos con él²⁸. De esta forma, el patrocinio del artista valenciano por parte del propio José de la Figuera, manifestaba un gran propósito de ambición pues, dada la rivalidad con la Cofradía Marraja, el Marqués de Fuente el Sol deseaba que, para sustituir las señeras y anheladas imágenes de Francisco Salzillo tan arraigadas en el ánimo colectivo, dicha labor quedara en manos de un artista célebre y de gran prestigio ya no regional, sino a nivel nacional. Y ese no fue otro que Mariano Benlliure Gil.

En el año 1941 el artista tenía casi ochenta años, lo que podía despertar ciertas reservas en parte de los cofrades californios a la hora de fiar la recuperación de los iconos perdidos, pero como contrapartida, hacía bien poco que había elaborado una de las mejores esculturas religiosas contemporáneas de Andalucía, el referido Cristo de la Expiración de Málaga, y a su vez, en Cartagena eran testigos directos de lo que todavía era capaz de hacer al presenciar la majestuosa efigie del Cristo de la Fe. Además, su estilo se adaptaba plenamente a los ideales imperantes en la sociedad de posguerra al moverse bajo unos parámetros figurativos de raigambre clásica, pero con determinados recursos plásticos y estéticos asociados a los valores de la escultura contemporánea. Una manifestación escultórica de índole personal que pone énfasis en las expresiones graves, alejada del obsoleto mundo academicista, anteponiendo un ideal ecléctico de halo romántico, pero sin desligarse de los preceptos realistas tan proyectados en su quehacer artístico, como lo demuestra su ímpetu a la hora de incidir en el estudio de las anatomías.

Obviamente, a una edad tan avanzada, Mariano Benlliure necesitaba de la ayuda inestimable de su afamado taller, en el que la labor de Mariano Rubio y Juan García Talens resultaba de vital importancia. Ellos realizaban los modelos a escala y las tallas a

de la Piedad y del Cristo Yacente. También admiró las imágenes de los Cuatro Santos, elogiando la escultura de Santa Florentina por su expresión y maestría». (26 de marzo de 1941). La estancia de Benlliure. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1941/194103/19410326/El%20Noticiero%2019410326-001.pdf#search=%22benlliure%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).

²⁸ «La Cofradía California le hizo entrega al Sr. Benlliure de la medalla y el título de Mayordomo honorario de dicha Cofradía». (27 de marzo de 1941). De la estancia de Benlliure en Cartagena. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1941/194103/19410327/El%20Noticiero%2019410327-001.pdf#view=FitH> (Fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).

partir de los bocetos originales elaborados por el maestro valenciano, cuestión que es argumentada por distintos especialistas para aseverar que su producción imaginera resulta dispar en lo que respecta a efectos cualitativos, debiendo adjudicarse esta evidente irregularidad a la participación del propio taller²⁹. Y respecto a ello, debemos insistir más en los datos facilitados por la historiadora Lucrecia Enseñat Benlliure, bisnieta del artista, que pone de relieve esta circunstancia cuando Leopoldina Benlliure Tuero y Mercedes Álvarez, hija y nuera de Benlliure, suscriben un contrato con García Talens, una vez muerto el maestro, para la realización del Cristo Yacente para la localidad de Crevillente (Alicante), demostrando la recreación en madera de los modelos en escayola³⁰.

De todos modos, este procedimiento no era una cuestión exclusiva en el taller de Benlliure, pues se da con cierta frecuencia en el estudio de grandes artífices con un volumen de trabajo muy desarrollado, y cuya intervención, en muchos casos, se circunscribía a realizar el modelo original en barro o escayola y luego, una vez desbastada la imagen en madera por sus oficiales o ayudantes, dar los últimos retoques con su gubia. De hecho, a pesar de la avanzada edad y sus problemas físicos, Mariano Benlliure conservaba una gran vitalidad y un enorme prestigio en todos los ambientes artísticos de España, hecho que no era muy bien acogido por algunos de los escultores más jóvenes que él. Era el caso de José Ortells López, artífice que había estado en conversaciones con la Cofradía California de agosto a octubre de 1939 para la realización del titular³¹, y que disgustado por no ser él el elegido, hablaba en términos despectivos sobre el arte religioso de Benlliure, poniendo de relieve su frustración³².

²⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio.: “Mariano Benlliure y la renovación de la escultura religiosa contemporánea en España” ... 227-246.

³⁰ «La ejecución total en madera policromada de la imagen de Cristo yacente (...) con destino a las Cofradías de Crevillent, original de D. Mariano Benlliure, en el precio de doce mil pesetas (...) después de que en nuestra presencia y bajo nuestra responsabilidad, Don José Tallaví actual secretario de mi hermano y mío y que lo fue de nuestro padre Mariano Benlliure y Gil, autor de la obra Cristo yacente, coloca por nuestra orden la copia de la firma en la misma, tal como en vida lo realizaba también por su mandato». Transcripción de Lucrecia Enseñat Benlliure de un documento firmado con fecha 9 de febrero de 1948, tres meses después de la muerte del escultor y liquidado el 16 de marzo de 1949. El original se encuentra en el Archivo de la Fundación Mariano Benlliure (AFMM) y la transcripción fue remitida por Lucrecia Enseñat Benlliure vía email el día 18 de febrero de 2018.

³¹ Desde el 31 de agosto de 1939 hasta el 14 de octubre del mismo año, José Ortells López y la Cofradía California se había comunicado por carta hasta en nueve ocasiones, negociando las condiciones de la posible contratación del paso del Prendimiento, según consta en el A.C.C.C.

³²«Vive de lo que fue empleando en los antiguos modelos, para crear obras de arte a los ochenta y chocheando...». AAEM, “Carta remitida por José Ortells López a Francisco Gómez de Mercado”, 28 de mayo de 1941. Fotocopia remitida vía email el día 10 de abril de 2018 por cortesía de Rafael Jiménez Hermoso, archivero de la Archicofradía de la Expiración.

Lo cierto es que los modelos plasmados por Mariano Benlliure en *Redención* para Zamora y en *el Nazareno del Paso* y *el Cristo de la Expiración* para Málaga, suponen todo un polo de atracción para los comitentes de otras cofradías de la Península, pues el artífice valenciano se convierte en uno de los portavoces de la modernidad dentro del sabor añejo de la escultura sacra, elaborando unos modelos de amplia carga espiritual, transmisores de una especie de nobleza de raigambre sobrenatural lograda a partir de una sosegada emoción gestual de conformación fisonómica levemente expresionista. Las proporciones angulosas y estilizadas con las que conformaba una expresión casi contemplativa, están insertas en una dialéctica colindante con los preceptos contemporáneos, y ello, en un artista surgido del romanticismo decimonónico, muestra a las claras su capacidad de adaptación al medio circundante.

Así, podemos considerar que la elección de la Cofradía California era acertada y se correspondía con los objetivos que la mayoría de los responsables de la misma, con el Marqués de Fuente el Sol a la cabeza, propugnaban. Es cierto que Benlliure es visto por parte de la historiografía del arte como un escultor conservador, predilecto de la burguesía española y servidor de la alta sociedad, con lo cual, tras la Guerra Civil, también continuó siendo el artista más valorado por el régimen surgido del conflicto bélico, y ello pudo granjearle cierto trato de favor³³. Pero su estilo minucioso en el detalle, el aire mediterráneo de su plástica escultórica y su afinidad con lo grandilocuente, cuestión esta última que se adaptaba de lleno a los ideales del nacionalcatolicismo, le hacían el escultor adecuado para los fines que se perseguían, entre ellos los de adaptarse al carácter de la obra salzillesca³⁴, aún presentado una configuración formal distinta. De este modo, comenzó una relación no demasiado alargada en el tiempo, dada la avanzada edad de Benlliure, pero sí muy prolífica y determinante en la *reconfiguración* estética del cortejo californio de Miércoles Santo.

Así pues, ya en el mes de mayo de 1941, tras las conversaciones sostenidas entre el artista valenciano y José de la Figuera y Calín, la Cofradía California posee información precisa, por medio de dos fotografías del boceto en barro, de cómo iba a ser la fisonomía del nuevo *Cristo del Prendimiento*³⁵. Por consiguiente, la obra avanzaba a un ritmo muy

³³ GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa: *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. Madrid, UNED, 1989.

³⁴ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel: "La Escultura": *Historia del Arte Valenciano*, Volumen V. Valencia, Biblioteca Valenciana, 1989, 87-107.

³⁵ «El dinamismo de los Californios es asombroso, su actividad inagotable; no contentos con el esfuerzo que este año acaban de realizar han conseguido del eximio artista don Mariano Benlliure la ejecución de un

rápido a pesar del ingente trabajo que poseía, tal y como confirmó el artista en los medios de comunicación locales en el otoño de ese mismo año, dejando claro que a pesar de ser de vestir estaba siendo tallada por completo, con toda su anatomía, tal y como a él le gustaba³⁶. Y ya en el mes de enero de 1942, la escultura estaba totalmente terminada tal y como comunicó por carta el propio Mariano Benlliure³⁷, remitiendo, poco más de mes y medio después, una fotografía de la obra concluida a fin de paliar el nerviosismo que padecían los cofrades habida cuenta de la premura de tiempo existente, pues la imagen iba a desfilar en la Semana Santa de ese año, si bien, por las críticas recibidas en la prensa, la espera había merecido la pena³⁸.

La escultura llegó a Cartagena el día 17 de marzo de 1942, siendo bendecida en la iglesia de Santo Domingo por encontrarse la Capilla California en plena reconstrucción en la iglesia de Santa María de Gracia, oficiándose con posterioridad un miserere con todo el boato exigido en la liturgia preconiliar, siendo expuesta la imagen en la sala capitular ubicada en la sede de la propia Cofradía California³⁹. En esta efigie Benlliure

Cristo, el de su Titular en el paso del Prendimiento, obra que ha de llamar la atención por su admirable talla, como de manos de quien viene. Ha habido ya ocasión de ver dos fotografías que el artista ha enviado, de la maqueta en barro, que son una verdadera obra de arte y que ha causado una verdadera revolución entre los cofrades». (30 de mayo de 1941). De procesiones. Un Cristo de Benlliure para los Californios. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1941/194105/19410530/El%20Noticiero%2019410530-001.pdf#search=%22benlliure%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 1 de marzo de 2020).

³⁶ «Tallaví: ¿Cuántos encargos tenemos? Benlliure: Aparte de un Prendimiento que es un encargo de los Californios de Cartagena, y que no está aquí porque se lo ha llevado el carpintero para poner la peana, ya ve usted... dos Cristos, dos Dolorosas, una Caída, una Piedad... Todo entre manos. Tallaví: El Nazareno que ha hecho para Cartagena es para vestir, pero el maestro ha querido hacerlo completo. Benlliure: Sí, me parece mal que cuando le quiten la ropa aparezcan esos tres o cuatro palos que les ponen a las imágenes para vestir. Y además siempre será una obra completa». JIMÉNEZ, Manuel. (17 de noviembre de 1941). Los que quedan y lo que queda del XX, Benlliure. Las nuevas imágenes de los Californios. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1941/194111/19411117/El%20Noticiero%2019411117-007.pdf#search=%22benlliure%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 1 de marzo de 2020).

³⁷ «Por carta que ha recibido el Sr. Hermano Mayor del eximio artista D. Mariano Benlliure, participa este que la obra que fue encomendada, o sea la del titular de In Cofradía, "CRISTO EN EL PASO DEL PRENDIMIENTO", ya está ultimada y que dentro del presente mes piensa hacer entrega de la misma a los cofrades». (15 de enero de 1942). De procesiones. El Cristo de Benlliure. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1942/194201/19420115/El%20Noticiero%2019420115-002.pdf#search=%22benlliure%22&view=FitH>

³⁸ «Magnífica imagen de Cristo, obra del gran escultor Benlliure, que en la procesión del Miércoles Santo de este año se mostrará por primera vez a la admiración de todos. La Cofradía California ha enriquecido con esta imagen su caudal artístico-religioso, pues su Cristo titular, prodigio de los cinceles y buriles de Benlliure, no puede llegar a más en lo que a concepción humana se refiere ni es posible dar a la misma más expresión défica de la que tiene». (2 de marzo de 1942). El Cristo de Benlliure. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1942/194203/19420302/El%20Noticiero%2019420302-001.pdf#search=%22benlliure%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 1 de marzo de 2020).

³⁹ «La Cofradía California invita a todos los fieles de Cartagena, a la solemne bendición por el Sr. Arcipreste don Tomás Collado, en nombre del Excmo. Prelado, de su nueva imagen de Jesús en el Paso del Prendimiento. Mañana martes día 17 a las 7 y media en Parroquia de Santa María (iglesia de Santo

traslada el modelo cristológico utilizado en recientes obras, siguiendo unos patrones fisionómicos muy similares, si bien, el titular californio presenta un modelado más blando, aunque posee el mismo carácter melancólico. La obra marcó tendencia en el ánimo del propio artista al elaborar un modelo similar en el año 1944, concretamente *el Divino Cautivo* para el Colegio de San José de Calasancio de Madrid⁴⁰, aunque en este último la mirada queda dirigida más al frente, sin recurrir al efecto piadoso de dirigir sus ojos al cielo como en el titular californio, mostrando una actitud más decidida potenciada por la envolvente túnica, tallada en su totalidad, y la composición helicoidal.

El Cristo para Cartagena (il. 94), ideado para salir en el trono acompañado por dos sayones en el momento de apresarlo en el Huerto de Getsemaní, posee una anatomía bien trabajada y, ante todo, lo que Benlliure consigue es conectar con la psicología piadosa y devota predominante en los creyentes de posguerra. Y es que una de las cuestiones de mayor trascendencia en una escultura religiosa, es que tenga la aceptación de los espectadores, pues es a ellos a quién va destinada la obra con un fin catequético y casi instructivo, cuestión que se consiguió con la talla elaborada para la Cofradía California, ya que desde un principio contó con el beneplácito de crítica y público⁴¹, teniendo en cuenta



Ilustración 94. *Cristo del Prendimiento*, titular de la Cofradía California. Mariano Benlliure Gil, 1942. Cartagena (Murcia).

Domingo) se celebrará el siguiente acto religioso: 1º Bendición de la Imagen. 2º Rosario y Santo Dios. 3º Invocación a la Sagrada Imagen por el Sr. Arcipreste. 4º Plegaria al Señor. 5º Solemne Miserere. 6º Responso por los Caídos y Hermanos Difuntos». (16 de marzo de 1942). De Procesiones. *El Noticiero*. Recuperado

de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/EI%20Noticiero/1942/194203/19420316/EI%20Noticiero%2019420316-003.pdf#search=%22prendimiento%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 1 de marzo de 2020).

⁴⁰ «El Reverendo Padre Francisco Toral Escolapio, Rector de Colegio Calasancio de Madrid y D. José Tallaví, como secretario particular del Insigne escultor D. Mariano Benlliure y Gil, convienen en que el precio de la imagen en talla policromada original del ilustre y laureado artista titulada “El Divino Cautivo” sea como una cosa excepcional, el de TREINTA MIL PESETAS, de las cuales sólo se harán efectivas VEINTE MIL, ya que las otras DIEZ MIL que constituyen la tercera parte de dicho importe, lo cede voluntariamente a favor de la obra, como antiguo alumno calasancio, donde aprendió las primeras letras y los caminos del trabajo y del bien, unido al gran cariño de admiración y profunda devoción por lo que representa la imagen, en la que puso dichos sentimientos y su alma artística al realizarla». AMMMBC, Documento digitalizado en CD, número D-000230-01. “Acta firmada por Francisco Toral, Rector del Colegio Calasancio (Madrid) y José Tallaví (Madrid)”, 3 de agosto de 1944.

⁴¹ «El Cristo titular, obra del eximio Benlliure, es escultura prodigiosa en que no se sabe que admirar más, si la serena expresión de divinidad que posee o la perfecta representación anatómica de un cuerpo injuriado que presenta el momento que ha llegado, y en muda invocación se ofrece al Padre Eterno para su pronta inmolación». Plazas, J.L. (30 de marzo de 1942). Miércoles Santo Cartagenero. *El Noticiero*. Recuperado <https://archivo.cartagena.es/pandora/cgibin/Pandora.exe?xslt=ejemplar;publication=EI%20Noticiero;day=>

concretamente una imagen de *la Magdalena*⁴⁴ de rodillas al pie de la Cruz, y un monumental grupo del *Ecce Homo*⁴⁵ (il. 95).

Como consecuencia de ello, el Hermano Mayor se dirigió a Benlliure por carta con fecha 20 de febrero de 1945 para reafirmar al escultor en su postura respecto al grupo del *Ósculo*, que no era otra que hacer realidad su presencia en la Magna Procesión de Miércoles Santo, a ser posible en la Semana Santa de 1946⁴⁶. Gracias a esta comunicación se reanudaron sólidamente las conversaciones, y ya en abril, se traslada a los mayordomos la confirmación definitiva de la nueva hechura del conjunto escultórico⁴⁷, desarrollándose una comunicación bastante fluida a partir de ese instante, por medio de la cual, Benlliure comunicó su deseo de acudir a presenciar la procesión de Miércoles Santo de ese año, cosa que finalmente llevó a efecto⁴⁸. De hecho, pocos días después de finalizar la Semana Santa de 1945, el secretario del artista, José Tallaví, se pone en contacto con el Hermano Mayor Californio a fin de establecer las condiciones de hechura de las cuatro imágenes, Cristo, Judas, San Pedro y un soldado romano, teniendo en cuenta que la figura del sayón Malco, obra de Salzillo, se había salvado de la destrucción del 25 de julio de 1936, por lo que el resto de imágenes de nueva creación debían adaptarse a las proporciones de esta última escultura⁴⁹.

⁴⁴ «Recibí su atenta carta y le contesté para tenerle al corriente de la marcha de su encargo, la imagen de la Magdalena para el paso del Crucificado. He mandado hacer un bocetillo al maestro que con el mayor gusto y creo que acertado lo ejecutó y dadas mis seguridades se ha puesto a modelar a todo tamaño la figura». AMMMBC, Documento digitalizado en CD, número D-000533-01, “Carta remitida por José Tallaví (Madrid) a José M. Magro (Crevillente) confirmando la ejecución de la Magdalena”, 22 de mayo de 1944.

⁴⁵ «...sobre tu opinión respecto a los pasos de Pamplona, me parece muy bien, escríbeles en mi nombre, y como espero estarán conformes, haré en cuanto vaya a Madrid, cuanto antes mejor, los bocetos en detalle para mandarles fotografías y Talens, puede empezar a preparar a todo su tamaño toda la obra; ¡¡¡figúrate si pondré en la obra toda mi cultura y la devoción a lo que representa!!!». AMMMBC, Documento digitalizado en CD, número D-000225-01 y D-000225-02, “Carta remitida por Mariano Benlliure (Besalú) a José Tallaví (Madrid), 30 de julio de 1944.

⁴⁶ RUIZ MANTECA, Rafael: *El Beso de Judas en la Semana Santa de Cartagena*. Cartagena, Agrupación del Ósculo y Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2004, 59.

⁴⁷ «Se acuerda citar en breve a Cabildo general extraordinario para dar cuenta de las gestiones para la construcción de las imágenes y tercio del Ósculo en el año próximo». ACCC, Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947, Folio 59: “Cabildo de Pleno de Mesa”, 4 de abril de 1945.

⁴⁸ «Le escribo según quedamos durante su amable visita al maestro de la forma en que vamos a realizar el viaje a Cartagena y que es de la siguiente manera: saldremos de Madrid el martes 27 para Crevillente en donde haremos noche por ser el sitio donde nos esperan y tenerlo todo dispuesto. Al día siguiente, Miércoles Santo, saldremos por la mañana para Cartagena y allí estaremos todo el día y con el fin de ver las procesiones con toda tranquilidad dormiremos aquella noche en dicha ciudad, saliendo ya el jueves para Crevillente». ACCC, “Carta de José Tallaví (Madrid) al Hermano Mayor José de la Figuera y Calín (Cartagena)”, 13 de marzo de 1945. Documento cuya copia fue facilitada por el Archivero de la Cofradía California Rafael Manuel del Baño Zapata.

⁴⁹ «Respecto al envío del sayón, lo encuentro acertado porque así las dimensiones eran proporcionadas y no resulte como los dos que acompañan al Jesús del Prendimiento que desentonan tantísimo (...) Como ya

La culminación de todo el proceso se dio el día 28 de febrero de 1946, cuando las esculturas llegaron a Cartagena en ferrocarril procedente de Madrid, siendo expuestas en los locales que la Cofradía California tenía en la Calle Mayor⁵⁰. En un principio, la obra (il. 96) no gustó tanto como *el Cristo del Prendimiento*, pues no terminaba de convencer a los cofrades y público en general el posicionamiento de las manos de la figura de Cristo, caídas hacia abajo, con el cual, al año siguiente Benlliure realizó las modificaciones oportunas en su estudio de Madrid. A nuestro juicio, las imágenes no alcanzan el nivel artístico de otras creaciones surgidas del obrador del escultor valenciano, percibiéndose una mayor intervención del taller, tal vez por el excesivo número de encargos al que hacía frente en el año precedente con vista a la celebración de la Semana Santa de 1946⁵¹.

Con todo, Mariano Benlliure continuaba, dentro de la composición, el punto de vista frontal del desaparecido conjunto obra de Francisco Salzillo, si bien, en su deseo de apartarse del mismo y así poder distinguirse aportando su propia dialéctica plástica, el artista valenciano coloca a Judas un poco más apartado de la figura de Cristo, de forma que ya no se encuentra besándolo, y Jesús, en lugar de mirar de manera esquiva y desconfiada al discípulo traidor, observa la acción que está llevando a cabo San Pedro, mostrando cierto gesto de desaprobación y tristeza cuando



Ilustración 96. Grupo del Beso de Judas (Ósculo). Mariano Benlliure Gil, 1946. Cofradía California, Cartagena (Murcia).

le anticipé sabe el precio que la obra tendría haciendo las cabezas, manos y pies y un armazón sencillísimo, no de palos que sabe el maestro es refractario a ello, pero desde luego que de sensación de la figura, y este precio es a pesar de que las cosas son cada vez más caras el de SETENTA MIL PESETAS». ACCC, “Carta de José Tallaví (Madrid) al Hermano Mayor José de la Figuera y Calín (Cartagena)”, 16 de abril de 1945. Documento cuya copia fue facilitada por el Archivero de la Cofradía California Rafael Manuel del Baño Zapata.

⁵⁰ «Anoche fueron traídas a ésta, desde Madrid, las magníficas imágenes que enriquecen el tesoro artístico de la Cofradía California. El laureado maestro don Mariano Benlliure ha conseguido unas de sus mejores obras, esculpiendo el grupo del Ósculo, cuyas cinco imágenes superan unas a las otras, sin menoscabo de la del San Evangelista, que es otra gran obra. Estas maravillosas esculturas están siendo visitadas en el local de la Cofradía de la calle Mayor y los comentarios del numeroso público que las visita son de elogios hacia el indiscutible Benlliure». (1 de marzo de 1946). Nuevas imágenes. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1946/194603/19460301/El%20Noticiero%2019460301-001.pdf#search=%22benlliure%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 5 de marzo de 2020).

⁵¹ «...enseguida se dedicará a retocar unos detalles de la estatua para, a fines de mes, empezar a modelar los distintos bocetos de pasos que tiene comprometidos para la próxima Semana Santa y sólo para Crevillente son hasta ahora cuatro y una imagen de Nuestra Señora de los Desamparados». ACCC, “Carta de José Tallaví (Madrid) al Hermano Mayor José de la Figuera y Calín (Cartagena)”, 16 de abril de 1945. Documento cuya copia fue facilitada por el Archivero de la Cofradía California Rafael Manuel del Baño Zapata.

contempla a este último descargar su espada contra el sayón Malco. Por ello, es un conjunto en el que el sentido dramático es el protagonista, dejando a un lado la plasmación de la dualidad belleza-fealdad, lealtad-traición, tal y como había desarrollado Salzillo tanto en el grupo de Murcia como en el realizado después para la Cofradía California.

Contemporánea al grupo del Ósculo es la efigie de *San Juan* (il. 97), quizá la mejor escultura de las realizadas por Benlliure para la Cofradía y de las más destacadas del catálogo de su producción desde el final de la Guerra Civil hasta su muerte. La imagen, de vestir, fue encargada de manera definitiva al artista valenciano tras recibir el Hermano Mayor el beneplácito del Cabildo de Mesa celebrado el día 2 de junio de 1945⁵², firmándose el oportuno contrato el día 8 del citado mes⁵³, llegando a Cartagena en el mismo tren que el propio conjunto del *Ósculo* el último día de febrero del siguiente año. La cabeza es plenamente italianizante, evocando, de alguna forma, los años que el artista pasó en el país transalpino, donde llegó en 1881 y cuyo taller mantuvo casi veinte años simultaneándolo con el de Madrid desde 1896 hasta 1900⁵⁴.



Ilustración 97. San Juan. Mariano Benlliure Gil, 1946. Cofradía California, Cartagena (Murcia).

La huella que dejaron en Mariano Benlliure artífices de gran entidad clásica en el ámbito renacentista como Donatello o Jacopo della Quercia, se manifiesta en la conformación de la fisonomía de San Juan. No hay duda, a pesar de la magnificencia que poseía la desaparecida obra de Francisco Salzillo, que la imagen del artista valenciano es digna heredera. Sus rasgos y gráficas se alejan de los postulados ya un tanto amanerados y demasiado afectados de representar a *San Juan* como un imberbe adolescente. Se trata

⁵² «Da cuenta el Sr. Hermano Mayor de sus gestiones realizadas con el escultor D. Mariano Benlliure de Madrid para llegar a un acuerdo en la construcción del grupo escultórico del Ósculo, dando lectura a las condiciones y demás detalles de las imágenes. Y en cuanto al precio, a pesar de que el valor de dicho grupo e incluida la cabeza de San Juan (espera conseguir también pies y manos) es de cien mil pesetas, la Cofradía sólo pagará de ellas 63.500 pesetas, pues el resto no debe preocupar a nuestra Cofradía». ACCC, Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947, Folio 63: “Cabildo de Mesa”, 2 de junio de 1945.

⁵³ «Además, D. Mariano Benlliure realizará un busto sencillo (cabeza y cuello) de San Juan Evangelista en talla policromada y de una forma parecida a la fotografía que se le entrega, pero sin que sea copia exacta...». ACCC, “Contrato de hechura del grupo del Ósculo y la figura de San Juan Evangelista formalizado entre Mariano Benlliure Gil y José de la Figuera y Calín”, 8 de junio de 1945. Copia facilitada por Luis Francisco Linares Ferrando, mayordomo de la Cofradía California.

⁵⁴RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *Mariano Benlliure. Grandes genios del arte de la Comunitat Valenciana*. Zaragoza, Aneto Publicaciones, 2011, 9.

de una escultura con un carácter más fuerte, de mirada y actitud decidida, a lo que contribuye la acción de disminuir el volumen de su pelo y elaborar unas manos firmes, mediante las cuales, con la diestra señala con gran pujanza el camino que sigue su maestro y, con la siniestra, sujeta la palma como árbol del Paraíso y promesa de salvación. La talla recibió los más elogiosos comentarios por parte de los medios de comunicación y el público que la visitó sin solución de continuidad durante los días que estuvo expuesta, confirmando las previsiones más optimistas en lo que se refería a su encaje en la procesión de Miércoles Santo⁵⁵.

Como nota anecdótica, la efigie de *San Juan* de la Cofradía California, conocido en Cartagena como *Juan Zebedeo Salomé*, está emparentado al arma de Artillería, desde cuyo parque militar desfila todos los años en Martes Santo desde 1942, y en el que, como nota curiosa, figura en nómina como empleado fijo auxiliar administrativo. Algo similar ocurre con otro apóstol californio, *San Pedro*, que en el Arsenal Militar posee una plaza como obrero de la Real Maestranza con el nombre de *Pedro Marina Cartagena*⁵⁶. Ello viene a mostrar la implicación de las fuerzas vivas y los poderes más significativos de la ciudad respecto a los desfiles pasionarios de Semana Santa, sin duda, la fiesta más importante de las desarrolladas en la urbe durante todo el año al encontrarse representadas todas las clases y estamentos sociales sin distinción.

Otra imagen a restituir era *la Virgen del Primer Dolor*, la denominada *madre de los californios*. La primigenia, también tallada por Francisco Salzillo, despertaba gran fervor y piedad en el ámbito popular no solo dentro de la Cofradía California, sino en toda la ciudad, tratándose de un destacado símbolo devocional, un verdadero icono religioso. Era de aquellas imágenes que más sentimiento de pérdida habían despertado en el imaginario colectivo de Cartagena. Por este motivo, para el artista que se atreviera a rehacer la obra ello suponía un reto de inmenso calado, pues en todo momento estaría expuesto a las inevitables comparaciones con la escultura desaparecida. Tras distintos

⁵⁵ «... este año una de las agrupaciones que más quiere distinguirse es la de San Juan Evangelista, de la Cofradía California. Sus reformas son algo fantásticas por la elevada suma que importan las mismas; como iniciación de ellas es la nueva imagen, obra del famoso maestro Benlliure, expuesta en el local de la Cofradía y que casi toda Cartagena ha desfilado por el mismo para contemplar obra tan destacada del viejo escultor, orgullo de la imaginería española». (8 de marzo de 1946). De Procesiones. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/EI%20Noticiero/1946/194603/19460308/EI%20Noticiero%2019460308-004.pdf#search=%22benlliure%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 8 de marzo de 2020).

⁵⁶HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías y FERRÁNDIZ ARAÚJO, Carlos: *La pasión cartagenera, Mariano Benlliure y José Capuz...* 36.

hechos como fue la salida en 1940 de una imagen de *María Magdalena* reconvertida en *Dolorosa* utilizando algunas de las vestimentas primitivas salvadas de la destrucción⁵⁷, o el desfilarse de una bella talla realizada por José Sánchez Lozano y que era propiedad del Marqués de Fuente el Sol durante los años 1941 y 1942⁵⁸, a finales de éste último se decide acometer la obra definitiva.

En un principio pareció imponerse la idea continuista y hacer el encargo al propio Sánchez Lozano, artista con el que se concertó un acuerdo teniendo en cuenta su conocimiento de la primitiva *Virgen del Primer Dolor*, de la que había sido un devoto entusiasta según sus propios comentarios. Pero, finalmente, la opinión del Hermano Mayor José de la Figuera y Calín, que había llevado a efecto gestiones en Madrid con el prestigioso escultor Enrique Pérez Comendador, se impone a la otra corriente más tradicionalista, y se acuerda la realización de la imagen por parte de este último artista. El 4 de abril de 1943 la talla llegó a Cartagena en tren procedente de Madrid, y al día siguiente es bendecida con enorme magnificencia conforme a las convenciones sociales del momento⁵⁹. Pero la imagen, desde el mismo momento en el



Ilustración 98. *Virgen de la Esperanza*. Enrique Pérez Comendador, 1943. Cofradía California, Cartagena (Murcia).

⁵⁷ «Esta obra tan soberbia y de un valor indiscutible, ha sido bárbaramente profanada y destruida por la vandálica barbarie marxista, que desconociendo su valor artístico la destruyó y de la que no ha sido encontrado vestigio alguno de ella. Únicamente ha sido hallado su manto y túnica, que, aunque algo deteriorados han sido hábilmente restaurados; actualmente dispone la Cofradía de otra Imagen, como ya saben los lectores, que sustituirá a la perdida». (17 de febrero de 1940). De Procesiones, datos históricos de la Cofradía California. *Hoja Oficial de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/HOJA%20OFICIAL%20DE%20CARTAGENA/1940/194002/19400217/Hoja%20oficial%20de%20Cartagena%2019400217001.pdf#search=%22virgen%20primer%20dolor%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 6 de marzo de 2020).

⁵⁸ «La Virgen del Primer Dolor, obra del escultor Sánchez Lozano, está expuesta a la adoración del público en el templo de Santo Domingo, y en la procesión californiana de Miércoles Santo figurará dicha imagen por vez primera». (26 de marzo de 1941). La Virgen del Primer Dolor y nuestras procesiones: *El Noticiero*. Recuperado <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1941/194103/19410326/El%20Noticiero%2019410326-001.pdf#search=%22virgen%20primer%20dolor%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 6 de marzo de 2020).

⁵⁹ «Ayer tarde, en la iglesia parroquial de Santa María de Gracia (Santo Domingo) tuvo lugar la solemne bendición de la nueva imagen de la Santísima Virgen del Primer Dolor que la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el paso del Prendimiento figura en las magníficas procesiones del Miércoles Santo, y es una de las obras del eminente escultor señor Pérez Comendador (...) La bendición de la nueva Imagen de los Californios fue hecha por el señor Arcipreste de la Ciudad, don Tomás Collados, asistido del clero parroquial; seguidamente por el orfeón de la Caridad fue cantada una salve en honor de Nuestra Señora la Virgen del Primer Dolor, que desde hoy viene a engrandecer el valor artístico de nuestras incomparables procesiones de Semana Santa». (6 de abril de 1943). Triduo y bendición de la Virgen de los Californios. *El Noticiero*. Recuperado de

que fue desembalada por el mayordomo guardalmacén y fue convenientemente vestida por la propia esposa del Hermano Mayor, a fin de que presentara el necesario decoro, no gustó del todo. Tal vez los rasgos duros y algo más rígidos de la talla no respondieron a los anhelos de los cofrades, que tenían muy presente la imagen de Francisco Salzillo, quedando la obra de Pérez Comendador relegada a salir en la procesión del silencio en la noche de Jueves Santo bajo la advocación de *Virgen de la Esperanza* (il. 98).

Así, en el año 1945 el propio José de la Figuera y Calín propuso la realización de la imagen a Mariano Benlliure, proposición que es aceptada por el artista⁶⁰, firmándose el contrato de hechura el día 12 de junio del año referido entre Joaquín Maestre Zapata, vicepresidente de la agrupación de *la Virgen del Primer Dolor*, y el propio escultor valenciano, que se compromete a realizar la efigie para ser procesionada en la Semana Santa de 1946⁶¹. En ese momento, Benlliure y su taller trabajaban en la elaboración del magnífico grupo de *las Tres Marías y San Juan* (il. 99) para la Semana Santa de Crevillente, obra que, en un principio, allá por 1932, iba a ser destinada a la Cofradía de

Nuestro Padre Jesús Nazareno de Zamora para desfilarse tras *Redención* y servir como elemento narrativo, pero las circunstancias sociales y políticas de aquel momento lo impidieron. De hecho, ocho años después, en plena posguerra del año 1940, desde la ciudad castellana todavía se hacían



Ilustración 99. *Las Tres Marías y San Juan*. Mariano Benlliure Gil, 1946. Crevillente (Alicante).

llamamientos para que el grupo fuera finalizado y adquirido por la citada institución pasionaria a fin de engrandecer los ya prestigiosos desfiles de la pequeña urbe de

<https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1943/194304/19430406/El%20Noticiero%2019430406-004.pdf#search=%22virgen%20primer%20dolor%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 8 de marzo de 2020).

⁶⁰ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: *Los Californios y su Virgen del Primer Dolor (1929-1979)*. Cartagena, Agrupación de la Santísima Virgen, Cofradía California, 1979, 48-49.

⁶¹ «Mariano Benlliure se compromete a realizar una imagen de la Virgen del primer dolor para dicha Agrupación, imagen de las llamadas de vestir (cabeza, manos y pies) igual a la fotografía en barro de la imagen de D. Mariano Benlliure, cuya foto firmada obra en poder de esta Cofradía (...) Esta obra, dado que es para la próxima semana santa de 1946, será entregada en el estudio a primeros de marzo de dicho año...». ACCC, «Contrato de hechura para la realización de la imagen de la Virgen del Primer Dolor» 12 de junio de 1945. Copia facilitada por el archivero de la Cofradía Rafael Manuel Del Baño Zapata.

Castilla⁶², pero, desafortunadamente para ellos dada la enjundia plástica del conjunto, el mismo acabó en tierras alicantinas.

Y fue de esa escena pasionaria, como era deseo de José de la Figuera y Calín, de donde se entresacó el modelo definitivo de *la Virgen del Primer Dolor* (il. 100) para la Cofradía California, que llegaría a Cartagena el día 11 de abril de 1946, víspera de Viernes de Dolores, para salir en procesión seis días después. A pesar de las loas recibidas en la prensa local antes de su llegada a la ciudad por los comentarios de personas que habían acudido al taller de Mariano Benlliure en Madrid⁶³, la resolución que el artista había dado a la boca no gustó a los cofrades, con lo cual, posteriormente, sería retocada por José Sánchez Lozano, quedando la imagen de un modo más acorde con los deseos de la Cofradía. A pesar de ello, el artista valenciano consiguió con este modelo la renovación total de la clásica dolorosa levantina, modelando el rostro a base de penetrantes



Ilustración 100. *Virgen del Primer Dolor*. Mariano Benlliure Gil, 1946. Cofradía California, Cartagena (Murcia).

planos angulosos, siendo inspirando, según el imaginario colectivo, por el rostro de Juana de Oteiza, esposa de Jesús de Ussía, matrimonio amigo del artista⁶⁴.

El proyecto de reconstrucción de la escenografía pasionaria californiana, basada en la relación de la Cofradía con Benlliure, debía tener su punto álgido con la hechura de *la Santa Cena*, pero el volumen del grupo, un total de trece figuras, y la avanzada edad del artista, no permitieron su realización, elaborando tan solo la figura del Cristo que

⁶² «En el taller de don Mariano se encuentra el grupo escultórico, sencillamente maravilloso, de las Tres Marías y San Juan siguiendo a Jesús. La labor personal del artista está casi terminada, pues además del boceto tiene hecho el estudio de las cuatro figuras a mitad de su tamaño y parte de ellas a su tamaño definitivo. No olvidemos que, sin este, nuestro paso Redención quedaría incompleto; y sépase también que hay alguna ciudad que pretende adquirirlo para enriquecer sus procesiones. Sin embargo, don Mariano sigue esperando que Zamora se decida; y Zamora representada en este caso por esa digna Junta debe decidirse y comprometerle el nuevo grupo antes de que otra ciudad lo haga». V.V. (25 de septiembre de 1940). Una visita a Don Mariano Benlliure. *El Heraldo de Zamora, Diario de la tarde*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000116752&posicion=1&presentacion=pagina (Fecha de consulta: 8 de marzo de 2020).

⁶³ «Por referencias de personas que han visitado los talleres del señor Benlliure y han podido admirar las bellezas de las nuevas Imágenes, podemos asegurar que la Cofradía ha enriquecido su tesoro artístico en sumo grado, poseyendo obras admirables y de firma que han de pasar a la posteridad con imperecedero recuerdo». (22 de febrero de 1946). Los Californios se preparan. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/EI%20Noticiero/1946/194602/19460222/EI%20Noticiero%2019460222-002.pdf#search=%22benlliure%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 8 de marzo de 2020).

⁶⁴ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ELÍAS: *Los Californios y su Virgen del Primer Dolor (1929-1979)* ... 50.

actualmente desfila en la procesión de Domingo de Ramos en el paso de *la Entrada de Jesús en Jerusalén*. La imagen muestra claros signos de mano de taller, no correspondiéndose a la entidad de otras tallas elaboradas por Benlliure para la misma Cofradía California. De este modo, una vez fallecido el artífice valenciano, su discípulo Juan García Talens elaboraría el conjunto completo en el año 1948, grupo escultórico que no posee el nivel en el modelado de las imágenes que tanto este imaginero como Mariano Rubio se encargaban de desbastar y pasar a madera cuando su maestro aún vivía.

Pero la prolífica relación no terminó aquí, pues culminó con la escultura del *Cristo de la Flagelación*, una curiosa historia la de una talla que, en principio, no iba destinada a la Cofradía California, si bien, desde el 16 de abril de 1943 la institución había decidido solicitar permiso al Obispado de Cartagena para incluir en la Magna Procesión de Miércoles Santo la escena del azotamiento de Cristo, recibiendo el beneplácito del Obispo Miguel de los Santos el día 28 de abril de 1943⁶⁵. A pesar de ello, la situación económica de la Cofradía resultaba muy complicada como consecuencia de los grandes costes que suponía la renovación de todo el patrimonio escultórico perdido y que era prioritario reponer al tratarse de iconos anteriores a la Guerra Civil, aunque existía el claro convencimiento del Hermano Mayor en llevar adelante el proyecto, contando con el apoyo de varios Mayordomos⁶⁶.

Así, el propio José de la Figuera y Calín, llegado el día 6 de noviembre de 1946, informa que, con ocasión de una reciente visita realizada al estudio de Mariano Benlliure para evaluar el desarrollo de un trabajo encargado por su *madre política*, pudo presenciar una escultura de un *Cristo Flagelado* que había comenzado a ser tallada en madera. Se produce el ofrecimiento por parte del taller del artista y los Mayordomos acuerdan llevar a efecto las gestiones precisas a fin de que fuera adquirida por la propia Cofradía California, teniendo presente que la imagen también había sido ofrecida a José Manuel Magro Espinosa, empresario natural de Crevillente pero que residía en Madrid⁶⁷. De este

⁶⁵ BOTÍ ESPINOSA, María Victoria: *Flagelación, cincuenta aniversario (1946-1996)*. Cartagena, Agrupación del Santísimo Cristo de la Flagelación, Cofradía California, 1996, 46.

⁶⁶ «Por el Hermano Mayor se da conocimiento al Cabildo del proyecto de trono e imagen de la Flagelación y con tal motivo se entabla la discusión entre los señores Mayordomos opinando que dada la actual situación económica de esta cofradía según se ha visto las cuentas, debe aplazarse y además que resultaría demasiado extensa ya nuestra Procesión del Miércoles Santo; otro, que debe llevarse a efecto para celebrar nuestro Segundo Centenario y que esta discusión debe aplazarse para resolverla en el Cabildo que a continuación debe celebrarse de Pleno...». ACCC, Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947, Folio 79: “Cabildo de Mesa”, 12 de junio de 1946.

⁶⁷ «El Sr. Hermano Mayor manifiesta que había visto en los estudios de D. Mariano Benlliure con ocasión de ir a ver un trabajo encargado por su madre política, que estaba empezada una Flagelación y al preguntar

modo, las negociaciones fueron llevadas con la máxima celeridad posible a fin de adquirir la imagen de pleno derecho, cuestión que culminó en un breve plazo de tiempo, llegando al acuerdo entre los Mayordomos californios que *el Cristo de la Flagelación* saliera en procesión el Miércoles Santo en lugar del Jueves Santo⁶⁸.

La imagen ya estaba finalizada a principios del año 1947 y su importe había sido satisfecho en su totalidad gracias a la solidaridad de los cofrades californios y a distintos actos desarrollados en beneficio del proyecto⁶⁹. A finales del mes de marzo de 1947 la expectación en la ciudad iba en aumento ante la última obra encargada al ya muy avejentado maestro de la escultura española, cuyos últimos meses de vida iban proyectándose en el tiempo sin remedio, anunciándose la llegada de la efigie para el día de la Patrona de Cartagena, Viernes de Dolores, siendo expuesta en los locales de la Cofradía California⁷⁰. Sin embargo, ciertos problemas retrasaron su venida al día siguiente, Sábado de Pasión⁷¹, bendiciéndose la escultura el Domingo de Ramos, levantando los más encendidos elogios por parte de los medios de comunicación locales⁷².

le manifestaron que había sido ordenada por D. Mariano Benlliure y que si no era adquirida por la Cofradía sería cedida al Sr. Magro; en vista de ello, se acuerda hacer gestiones para su adquisición y si se conseguía, hacer figurar en principio esta imagen en la procesión del silencio si de aquí a aquella fecha no surgía algo que variase este acuerdo». ACCC, Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947, Folio 89: "Cabildo de Mesa", 6 de noviembre de 1946.

⁶⁸ «...se trata de la salida de la Flagelación y el Sr. Derqui propone sacarla el Miércoles Santo en lugar del Jueves Santo, y así se acuerda y se nombra al Sr. Derqui ayudado del personal que designe para que se haga cargo de la organización del tercio y confección del trono». ACCC, Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947, Folio 94: "Cabildo de Mesa", 14 de diciembre de 1946.

⁶⁹ «El Sr. Alesson manifiesta que la imagen de la Flagelación estaba hecha por el Sr. Benlliure y pagados los plazos de su importe, y ante la imposibilidad por falta de tiempo de hacer las trece imágenes del trono de la Cena, se había conseguido que dicho escultor hiciese la del Cristo de dicho trono». ACCC, Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947, Folio 94: "Cabildo de Pleno de Mesa", 10 de febrero de 1947.

⁷⁰ «Para recoger y ser traída a esta la imagen de la Flagelación ha salido para Madrid una comisión de Californios. Dicha imagen es obra del laureado Benlliure, y es deseo que sea expuesta en el local de la Cofradía el próximo Viernes de Dolores». (24 de marzo de 1947). De Procesiones. *El Noticiero*. Recuperado de https://archivo.cartagena.es/pandora/cgi-bin/Pandora.exe?xslt=ejemplar;publication=El%20Noticiero;day=24;month=03;year=1947;page=001;id=0000122334;collection=pages:url_high=pages/El%20Noticiero/1947/194703/19470324/El%20Noticiero%2019470324-001.pdf;lang=es;encoding=utf-8 (Fecha de consulta: 9 de marzo de 2020).

⁷¹ «A últimas horas de hoy se espera lleguen las imágenes que Benlliure ha hecho este año a los Californios. Se trata de la Flagelación y de la imagen del Señor que preside la Santa Cena; con esta son ya doce las imágenes que del laureado Benlliure poseen los Californios». (29 de marzo de 1947). Mañana, con la procesión de la Entrada de Cristo en Jerusalén, se inicia la Semana Santa cartagenera. *El Noticiero*. Recuperado de https://archivo.cartagena.es/pandora/cgi-bin/Pandora.exe?xslt=ejemplar;publication=El%20Noticiero;day=29;month=03;year=1947;page=001;id=0000122350;collection=pages:url_high=pages/El%20Noticiero/1947/194703/19470329/El%20Noticiero%2019470329-001.pdf;lang=es;encoding=utf-8 (Fecha de consulta: 9 de marzo de 2020).

⁷² «La otra imagen, la de Nuestro Padre Jesús Flagelado, con la que la Cofradía del Prendimiento conmemora el II Centenario de su fundación canónica. Es un cuerpo perfecto -sacado fielmente en contextura y dimensionado del estampado en la Sábana Santa de Turingia- verdadera lección anatómica se

Sin duda, en la efigie no es motivo prioritario representar el drama y el sufrimiento, no poseyendo notas de superflua teatralidad.

Es una talla (il. 101) de Cristo siendo flagelado que se halla inmersa en la quietud y el sosiego, en un intento de resaltar la divinidad más que el lado humano de Jesús, primando una anatomía poderosa, muy musculada, haciendo referencia a la fisonomía del héroe antiguo de carácter mitológico. La escultura, de la que existe el modelo en escayola modelado por Benlliure en el Museo dedicado a su figura en Crevillente⁷³, muestra un carácter más mayestático que dinámico, más hierático que vivaz, sin revelar demasiado dolor, más bien transmitiendo cierta introspección meditativa, en un modo de representación de Cristo atado a la columna ya utilizado en los modelos levantinos desde hacía tiempo⁷⁴. Y fue con esta obra con la que Benlliure terminó por configurar el discurso expositivo de las representaciones escultóricas de la Magna Procesión de Miércoles Santo, alejado del lenguaje dieciochesco que mostraban las grandes obras de Francisco Salzillo Alcaraz con anterioridad a la Guerra Civil, pero mostrando la esencia del arte mediterráneo, su carácter inserto en la claridad y el realismo depurado en sus formas.



Ilustración 101. *Flagelación*. Mariano Benlliure Gil, 1947. Cofradía California, Cartagena (Murcia).

Cierto es que con el devenir de los años la Cofradía California incorporó otras imágenes y conjuntos escultóricos de artistas del nivel de Federico Coullaut Valera, José Sánchez Lozano y José Antonio Hernández Navarro, pero el carácter de los cortejos penitenciales fue configurado por la prestigiosa figura de Mariano Benlliure Gil, verdadero intérprete de la expresión pasionaria de la prestigiosa institución cartagenera, que tras ser arrasada material y emocionalmente en la infausta jornada del 25 de julio de

une la expresión de un rostro en el que se junta el dolor humano por el humillante castigo sufrido y el perdón Divino hacia aquellos que lo habían azotado». (31 de marzo de 1947). La Semana Santa Cartagenera, las nuevas imágenes californias. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1947/194703/19470331/El%20Noticiero%2019470331-001.pdf#search=%22benlliure%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 9 de marzo de 2020).

⁷³ Con número de inventario E-53, y cuyas medidas son 45'5x95'5x31'5. Museo Municipal Mariano Benlliure de Crevillente.

⁷⁴ NAVARRO SORIANO, Isidora: "Francisco Salzillo y el Cristo Amarrado a la Columna del Convento de Santa Ana del Monte de Jumilla", en *Fides Populi, la fe del pueblo*. Jumilla, Cajamurcia y Ayuntamiento de Jumilla, 2006, 33.

1936, supo reconstruir su patrimonio y experimentar casi una refundación a fin de recuperar el prestigio y la magnificencia forjados en más de dos siglos y que los asaltantes de Santa María de Gracia eliminaron en pocas horas. Y la figura clave de todo ello, Mariano Benlliure, sólo sobrevivió unos meses a su última obra para la Cofradía California, pues el domingo día 9 de noviembre de 1947, tras terminar la noche anterior el modelado en escayola de la última obra que estaba realizando, La Entrada de Jesús en Jerusalén para la localidad de Crevillente, murió en su casa de Madrid a la edad de ochenta y cinco años⁷⁵.

Su funeral, en su ciudad natal de Valencia, congregó a una multitud de personas de todas las clases sociales que querían agradecerle su aportación a la historia del arte de nuestro país⁷⁶. Y es que Benlliure fue un artista que marcó una época, símbolo de un tiempo marcado por el final del clasicismo y el inicio de las vanguardias, abstrayéndose de ambas tendencias en base a un *impresionismo escultórico*⁷⁷ que, con unas evidentes notas de realismo detallista, configuró una escultura de raigambre mediterránea, de gran claridad matérica, manifestación de un naturalismo clásico que deseaba captar de la realidad sus matices más efímeros, pero siempre bajo los postulados insertos en la belleza y el equilibrio, lo sutil y lo digno de ser representado artísticamente. La persecución por prender lo instantáneo, los valores de los sentimientos, generando una renovación dentro de la escultura de ámbito religioso que ha marcado de forma determinante a otros artistas que siguieron su estela.

⁷⁵ «D. Mariano terminó el sábado el modelado del último grupo escultórico que ha salido de su prodigiosa inspiración: un paso para Crevillente, representativo de la Entrada de Jesús en Jerusalén. El Salvador va montado sobre la borriquilla y le acompañan dos apóstoles, una mujer y un niño. El insigne artista se mostró muy contento por haber ultimado su obra, y después de estar un rato en el gran salón donde tiene expuestas bastantes esculturas suyas, se despidió de ellas enviándoles besos con la mano, como acostumbraba a hacerlo todas las noches». SARTHOU CARRERES, Carlos. (11 de noviembre de 1947). Duelo nacional por la desaparición del gran artista. *Diario Las Provincias*. Documento H-22, Hemeroteca del Archivo del Museo Municipal Mariano Benlliure de Crevillente.

⁷⁶ «Esta mañana, a las 10:30 horas, ha tenido lugar el entierro del genial escultor valenciano D. Mariano Benlliure, cuyo cadáver había sido depositado en el salón de actos del Ayuntamiento, convertido en capilla ardiente. Desde las nueve y media, la Plaza del Caudillo registró la concurrencia de una inmensa multitud, ansiosa de tributar al paso de los restos del glorioso artista, el testimonio de su profunda admiración». (12 de noviembre de 1947). Entierro de Benlliure, imponente manifestación de duelo. *Jornada, diario de la tarde*. Documento H-10, Hemeroteca del Archivo del Museo Municipal Mariano Benlliure de Crevillente.

⁷⁷ CAMÓN AZNAR, José. (11 de noviembre de 1947). El Arte de Mariano Benlliure. *Diario ABC de Madrid*. Documento H-45, Hemeroteca del Archivo del Museo Municipal Mariano Benlliure de Crevillente.

VIII.3. Las nuevas perspectivas de José Capuz Mamano.

Finalizada la Guerra Civil, José Capuz Mamano es otro de los artistas que retorna a su trabajo creativo. En su taller de la Calle de Ayala, en Madrid, regresa a laborar conforme a sus necesidades vitales, de mero sostenimiento, debiendo adaptarse a las nuevas circunstancias sociales para poder subsistir. Con sus actividades en la Real Academia de San Fernando, su cátedra y su taller, poco a poco, va recuperando el pulso de su actividad de antes del conflicto armado, adentrándose en su *glorioso crepúsculo vespertino*⁷⁸. Son años en los que muchas cosas han quedado atrás, tiempos complicados para un hombre de ideología de izquierdas y que debe aprender a vivir bajo los dictados de un régimen en las antípodas de su doctrina política, de hecho, perteneció a *la Asociación de Amigos de la Unión Soviética*, una corporación encargada de estrechar lazos entre España y el gigante del Este de Europa⁷⁹. Y ya en el ocaso de la Guerra Civil, formó parte del Consejo Asesor de *la Alianza de Intelectuales Antifascistas* en Valencia⁸⁰.

Así, se dedica por entero a su trabajo, refugiándose en él y contribuyendo a mantener vivo el arte escultórico español, elaborando obras enmarcadas fundamentalmente en el ámbito retratístico, si bien, como no podía ser de otro modo, gran parte de su producción también está enmarcada dentro de la esfera de la escultura religiosa, elemento vertebrador y eje primordial de las expresiones plásticas coetáneas. Pero Capuz sigue su línea, un camino alejado del academicismo y del minucioso naturalismo, para continuar por la senda del eclecticismo mediterráneo que lo mantiene bajo el aura del primitivismo, el gusto por lo oriental, la severidad del cuatrocentismo y la inclusión en los postulados vanguardistas, todo un compendio de estéticas figurativas que le impulsan a no seguir ninguna escuela o artista determinado, un verso suelto dentro de la plástica escultórica del siglo XX hispano⁸¹.

⁷⁸ DICENTA DE VERA, Fernando: *Op. Cit.* 37.

⁷⁹ (19 de abril de 1933). Se anuncia una propaganda soviética en España. *Región: diario de la mañana*. Recuperado https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000254184&posicion=8&presentacion=pagina (Fecha de consulta: 10 de marzo de 2020).

⁸⁰ «La Alianza de Intelectuales Antifascistas se ha reunirlo en asamblea, aprobándose sus estatutos. Ha sido nombrado el Consejo asesor, compuesto por Jacinto Benavente, Andrés Ovejero y José Capuz. El Comité directivo lo forman Antonio Moral, Julio Just Jesús Cabedo Torrén. Se constituirán diversas Secciones, funcionando una Comisión de Relaciones con el Extranjero un Círculo de Estudios». (30 de enero de 1939). Noticias de Valencia. *El Heraldo de Madrid*. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0034283548&page=4&search=%22Jos%C3%A9+Capuz%22&lang=es> (Fecha de consulta: 12 de marzo de 2020).

⁸¹ BONET SALAMANCA, Antonio: *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*. Madrid, Pasos de Arte y Cultura e Instituto de Estudios Madrileños, 2009, 63.

De este modo, tras la labor realizada por Capuz para la Cofradía Marraja de Cartagena con anterioridad a la Guerra Civil, la propia institución de la ciudad portuaria quiso contar con su quehacer a fin de recuperar el patrimonio perdido, teniendo en cuenta que la destrucción no le afectó tanto como a su homónima Cofradía California, aunque llegaron a perder las dos imágenes de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* y *la Soledad*, ambas de Capuz, el *San Juan* de Francisco Salzillo y el grupo de *la Agonía*. De todos modos, antes de llevar a efecto los encargos para Cartagena, el artista valenciano afincado en Madrid fue reclamado por otra entidad pasionaria de gran prestigio en la Región de Murcia: la Hermandad de Labradores o Paso Azul de la ciudad de Lorca, que había perdido a su titular, *Nuestra Señora de los Dolores* (il. 102), en los nefastos días del verano de 1936.



Ilustración 102. Primitiva imagen de la Virgen de los Dolores, destruida en 1936. Cofradía del Paso Azul, Lorca (Murcia).

De esta manera, en la posguerra, comienzan las gestiones para realizar una nueva escultura que, de algún modo, pudiera paliar la gran sensación de pérdida que poseían los miembros de esta institución tras la desaparición de la venerada efigie. Al parecer, contactan con Mariano Benlliure, pero la enorme carga de trabajo que posee el taller de este artista, tal y como hemos referido anteriormente, impedía que pudiera hacerse a cargo de la elaboración de la obra. Según algunas fuentes, fue el propio Benlliure el que sugirió a la Hermandad lorquina el nombre de su paisano José Capuz como posible autor de la imagen, insistiéndoles varias veces al respecto⁸². Y es que, a pesar de las obras realizadas antes de la Guerra Civil para Cartagena, pocos en Lorca conocían, en ese momento, la obra de Capuz, si bien, tras algunas indagaciones realizadas por personas de la política lorquina afines a la Hermandad de Labradores, comprobaron la calidad de las creaciones del artífice valenciano.

Ya en el otoño de 1940 se estaban ultimando las gestiones entre el escultor y el mayordomo del Paso Azul Joaquín Gimeno Castellar, y el día 29 de octubre el presidente

⁸² BASTIDA GIL, Joaquín: “La gubia adelantada de Capuz”, *Revista Azul*, 27 (2017), 62-65.

de la Hermandad, Marcos Cayuela Navarro, informa del curso de las mismas, acordándose abrir un proceso de suscripción a fin de reunir la cantidad necesaria para hacer frente a la realización de la imagen⁸³. De este modo, son muchos los fieles que proceden a remitir sus aportaciones y algunos de ellos lo hacen con cantidades importantes, conformando una sustancial nómina de mecenas que colaboran en la realización de uno de los grandes iconos devocionales de la ciudad de Lorca⁸⁴. De esta manera, el día 23 de mayo de 1941 se conforma y rubrica el contrato de hechura de la imagen con las firmas de José Capuz Mamano y Joaquín Gimeno Castellar, estableciéndose distintas condiciones como el precio de la obra, quince mil pesetas, el tiempo de realización, cuatro meses y el hecho de que a pesar de que se trataba de una talla de vestir, sería esculpida completamente⁸⁵.



Ilustración 103. *Virgen de los Dolores*. José Capuz Mamano, 1942. Cofradía del Paso Azul, Lorca (Murcia).

Por consiguiente, en Junta General Extraordinaria celebrada el día 19 de marzo de 1942, el propio Joaquín Gimeno comunica que *la Virgen de los Dolores* (ils. 103 y 104) estará finalizada, según la información que le transmitió el propio artista, el día 22 de marzo, fecha en la que una comisión se trasladaría a Madrid para hacerse a cargo de la imagen y llevarla a Lorca⁸⁶. Si bien, como se aprecia por las fechas, Capuz se retrasó en

⁸³ «Por la presidencia se dio cuenta a la General, de las gestiones realizadas para adquirir la nueva imagen de la Virgen de los Dolores, titular de esta Hermandad. Hicieron uso de la palabra varios cofrades, para proponer la forma de reunir los fondos necesarios, acordándose abrir una suscripción, como, asimismo el facultar a la Directiva, para que se haga cargo de los mismos. También se propuso el nombramiento de una Comisión Organizadora de Festejos para recaudar fondos con el mismo fin...». Archivo Cofradía del Paso Azul de Lorca (ACPAL), “Transcripción de la Junta General Extraordinaria de la Hermandad de Labradores (Paso Azul)”, 29 de octubre de 1940. Facilitada por el Archivero de la Hermandad Andrés González Hernández.

⁸⁴ «Muy Sr. Mío: Con esta fecha envío 100,00 ptas. en giro postal nº 4281, rogándole las ingrese en la suscripción abierta para adquirir la Imagen de Nuestra Señora de los Dolores». ACPAL, “Comunicación remitida por José María Sanz-Pastor, ingeniero de montes, a Joaquín Gimeno Castellar, directivo de la Hermandad de Labradores (Paso Azul)”, 29 de abril de 1941. Facilitada por el Archivero de la Hermandad Andrés González Hernández.

⁸⁵ ACPAL, “Contrato de hechura de la imagen de la Virgen de los Dolores, titular de la Hermandad de Labradores (Paso Azul)”, 23 de mayo de 1941. Facilitado por el Archivero de la Hermandad Andrés González Hernández.

⁸⁶ «Seguidamente por la presidencia, se da cuenta de que la nueva Imagen estará en breve terminada, obra que realiza el señor Capuz. Concede la palabra al señor Gimeno, el cual da lectura a diferentes cartas, por las cuales se da a conocer que la obra en cuestión, será terminada el día 22 del actual, fecha en que se ha de trasladar a Madrid una comisión para hacerse entrega de la misma». ACPAL, “Transcripción de la Junta General Extraordinaria de la Hermandad de Labradores (Paso Azul)”, 19 de marzo de 1942. Facilitada por el Archivero de la Hermandad Andrés González Hernández.

la entrega de la escultura por un periodo de seis meses, algo que hizo que la entidad pasionaria lorquina se viera muy apurada para sacar a su titular en esa Semana Santa, aunque finalmente pudo hacerlo, noticia que fue recogida por la prensa regional dado el prestigio y fama de la Hermandad de Labradores en todo el sureste peninsular, informando de los suntuosos actos que iban a celebrarse por la llegada de la imagen a la ciudad⁸⁷.

José Capuz podía verse muy condicionado por el peso devocional que poseía la efigie anterior de claro carácter barroquizante, de hecho, al parecer, fueron varias las fotografías que le remitieron a su taller a fin de adaptarse al modelo precedente. Pero respondiendo a su concepto del arte, el escultor valenciano procedió a no dejarse influir por ningún tipo de circunstancia y ser él mismo, aplicando a la efigie su idea de la escultura, basada en la simplificación de la forma que, poéticamente, remite a una reflexión interior sin dejar que los elementos accesorios puedan distraer la atención de lo que es verdaderamente importante. La esencialidad es por ende el santo y seña de la obra de Capuz, y en *la Virgen*



Ilustración 104. *Virgen de los Dolores*. José Capuz Mamanó, 1942. Imagen sin vestiduras., Cofradía del Paso Azul, Lorca (Murcia).

de los Dolores para la Hermandad de Labradores de Lorca da buena prueba de ello, elaborando un tipo de dolorosa muy personal cuya conformación fisionómica tiene como objeto el encauzar al espectador por el camino de la contemplación y la oración interior.

El desterramiento del lenguaje y la forma barroca es todo un hecho, teniendo en cuenta que las vestimentas de la imagen responden al perfil de la dolorosa levantina, cuestión que podía resultar ciertamente contradictoria y provocar disensión entre la forma escultórica y la forma decorativa de la imagen. Pero Capuz sabe sortear este obstáculo que, ciertamente, se presentaba como algo complejo. Y es que el carácter místico e

⁸⁷ «Con motivo de la próxima llegada de la nueva imagen que, para la Hermandad de Labradores, "Paso Azul", ha tallado el gran escultor don José Capuz, esta Hermandad, en unión de la Asociación de Nuestra Señora de los Dolores, ha organizado solemnes actos religiosos, que tendrán lugar en los días 27 y 28 del corriente, en la iglesia de San Francisco. Es muy grato registrar este hecho por la doble significación que tiene: el de ver restablecido el culto a tan venerada imagen de los Dolores, y el que significa la incorporación de una obra de arte al tesoro artístico lorquino, tan menguado por las destrucciones que con furor satánico llevaron a cabo los marxistas». (26 de marzo de 1942). Nueva imagen para Lorca. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000327995&page=2&search= (Fecha de consulta: 14 de marzo de 2020).

introspectivo con el que dota a la imagen, de mirada baja y manos recogidas sobre el pecho, desprende una fuerza exuberante gracias a la suntuosidad de los ropajes, en un equilibrio muy definido entre clasicismo depurado y profusa fastuosidad para atraer la atención del espectador levantino, que entiende la imagen de *la Virgen Dolorosa* ataviada de vestiduras de tonos cálidos como preludio de la resurrección, conceptualización teológica de ámbito popular muy arraigada en el imaginario colectivo.

También resulta de sumo interés el hecho de que la efigie sea totalmente de talla aun estando concebida como imagen vestidera. El porqué de esta decisión por parte del artista entra dentro del terreno de lo especulativo, pues no existe ningún documento o declaración que aclare esta circunstancia, si bien, debemos considerar las reticencias del escultor a elaborar imágenes que no fueran labradas en su totalidad, aunque este afán lo dejó de lado cuando poco después elaborara las imágenes de *la Soledad*, *San Juan* y *Nuestro Padre Jesús Nazareno* para la Cofradía Marraja de Cartagena. Lo cierto es que Capuz utiliza todos los resortes estéticos y formales, incluso los opuestos, para conformar una imagen cuya nota destacada es el eclecticismo en beneficio de un fin: la demostración de un modo expresivo tendente a la manifestación devota basada en lo silente y lo meditativo por encima de lo declamatorio o expresionista.

Otra obra realizada por Capuz, esta vez otra imagen de la Virgen, pero de iconografía gloriosa en el ámbito mariano, es *la Virgen del Rosario* (il. 105), patrona de la localidad de Alhama de Murcia. La primitiva talla, procedente de Nápoles, era una escultura de devanadera de autor desconocido, restaurada por Francisco Sánchez Araciel en 1906, lamentablemente perdida en los sucesos del verano de 1936 junto a varias obras de este mismo artista y de Roque López, artífices que habían conformado con su quehacer un interesante patrimonio escultórico en esta población cercana a la Sierra de Espuña. Por ello, tal y como hemos ido refiriendo, se hacía imprescindible, para muchos habitantes, la recuperación de esta imagen que habían sentido como algo propio, un bien colectivo que estaba presente en sus vidas. Y es que la iconografía de *la Virgen del Rosario* se hizo popular tras la victoria de los ejércitos de España, la Santa Sede y Venecia frente a los turcos en la batalla de Lepanto



Ilustración 105. *Virgen del Rosario*, patrona de Alhama de Murcia. José Capuz Mamano, 1942.

el 7 de octubre de 1571. La tradición cuenta como el Papa Pio V conoció por revelación este triunfo, mientras en las iglesias de Roma se celebraba el rezo del Rosario para que la Santa Alianza obtuviera el triunfo, lo que favoreció la popularidad de esta advocación especialmente en el Mediterráneo⁸⁸

La efigie fue costeada en su totalidad por Lorenzo Rubio Sánchez, empresario alhameño afincado en Cuba y poseedor de una importante fortuna que, una vez finalizada la Guerra Civil, encomendó a su yerno Baldomero Andreo Munuera, también de Alhama, pero residente en Cartagena, la realización de todas las gestiones necesarias para hacer realidad este proyecto. De este modo, el día 25 de abril de 1940, José Capuz comunica por carta manuscrita dirigida al propio Baldomero Andreo que acepta el encargo por un precio que oscilaría entre veinte y veintidós mil pesetas⁸⁹. Por ello, Lorenzo Rubio remite desde el país cubano un tronco de madera de cedro con las medidas precisas para elaborar una talla que mide casi 1´80 metros de altura y en la que Capuz continua siendo fiel a sus postulados estéticos alejados del convencionalismo utilizado en muchos casos en la escultura religiosa, de manera que la simplificación formal sigue siendo la tónica dominante en las facciones de la imagen, tanto en la figura de la Virgen como en la del Niño Jesús que lleva en sus brazos mostrando el Rosario.

La obra estuvo finalizada el 11 de agosto de 1942 a falta de ser policromada y, finalmente, fue bendecida y coronada el día 4 de octubre de ese año, ceremonia que presidió el vicario capitular de la diócesis Antonio Álvarez Caparrós, tras la entrega de la talla por parte de los hijos de Lorenzo Rubio en el jardín de su finca, celebrándose una multitudinaria procesión en honor de la imagen⁹⁰. Con ello, vuelve a apreciarse el modo

⁸⁸ MONTOYA ZAMBUDIO, Ángel: *Devociones marianas de la Región de Murcia*. La Unión, Asociación Belenista de Cartagena- La Unión, 2001.

⁸⁹ «Respecto a la imagen de la Virgen del Rosario, que para la Iglesia Parroquial de Alhama de Murcia desean ejecutar, tengo mucho gusto en comunicarle, que podría encargarme de realizar la obra, cuyo precio oscilaría aproximadamente entre pesetas veinte y veintidós mil ejecutada está a tamaño natural y en madera tallada y policromada». “Carta de José Capuz a Baldomero Andreo”, en BAÑOS SERRANO, José: “La obra del escultor José Capuz en Alhama de Murcia: La Virgen del Rosario”, *Revista Ecos del Nazareno*, 34 (2013), 20-25.

⁹⁰ «En la mañana del domingo, en el jardín de los señores Rubio Sánchez, donantes de la imagen, se celebró la ceremonia de bendecir e imponer la corona a la nueva efigie, haciendo ofrenda de esta, en nombre de sus padres, Don Lorenzo Rubio Arias, que pronunció unas sentidas palabras sobre la ceremonia que se celebraba. Seguidamente el muy ilustre señor Vicario procedió a la bendición de la imagen y colocar sobre las sienes la corona, pronunciando a continuación una bella plática. La imagen, colocada sobre un rico trono de flores naturales, fue trasladada a la iglesia parroquial, acompañada por el pueblo en masa, que de esta manera rindió tributo de veneración a su patrona». (6 de octubre de 1942). Alhama celebra la fiesta de su patrona. Bendición de una imagen de Nuestra Señora del Rosario, obra de Capuz. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000329502&page=7&search= (Fecha de consulta: 15 de marzo de 2020).

de proceder ante la reconstrucción del patrimonio perdido mediante las aportaciones de la población o la de un único mecenas, además de la consolidación de la ideología del Régimen cuyo nacionalcatolicismo era la base de su ideario político. Además, la nueva escultura respondió al gusto popular a pesar de su alejamiento de los postulados más barroquizantes y de la tradición dieciochesca de su predecesora, cumpliendo los mismos axiomas estéticos que la Virgen de los Dolores de Lorca en cuanto a su mezcla de primitivismo tardogótico y clasicismo mediterráneo.

VIII.4. La modernidad de Capuz en el ámbito más tradicional.

El proceso de reconstrucción llevado a efecto tras la Guerra Civil alcanzó a todas las poblaciones de la Región de Murcia dado el nivel de destrucción especialmente importante en algunas de ellas. En el ámbito de la renovación de la escultura religiosa va a tener un papel importante la localidad de Cieza, población situada en la Vega Alta del Río Segura y cuyo modelo artístico estaba enmarcado dentro del lenguaje tradicionalista dieciochesco. Así pues, su necesidad de impulsar las tradiciones seriamente amenazadas durante la etapa del conflicto bélico y el hecho de transitar por la senda marcada por los poderes políticos dominantes, hizo que desde un principio se llevaran a cabo planteamientos y estudios encaminados a conocer a los escultores más afamados y estudiar la viabilidad de diferentes encargos.

Así, la empresa local *Guirao Hermanos* tuvo como objetivo hacerse presente en un medio tan expansivo socialmente como eran las procesiones de Semana Santa en ese momento, cuestión que ya venían realizando distintas familias de alto poder adquisitivo de Cieza. Por este motivo, deciden encargar un grupo escultórico a algún artista de prestigio nacional, decisión que es tomada en una junta de accionistas celebrada a finales de 1941, conformando una comisión encargada de realizar las gestiones oportunas para tal fin, y cuya máxima responsabilidad recayó en Salvador Guirao Ortega, miembro de la familia que poseía ciertas actitudes artísticas en el ámbito pictórico. Así pues, por medio del contacto que estableció con determinados industriales cartageneros, pudo conocer la obra que José Capuz Mamano había realizado para la Cofradía Marraja, y en el mismo mes de enero de 1942 entró en contacto con el escultor, si bien, en un principio, resultó complicado convencer al artista valenciano dado el numeroso volumen de encargos que

poseía, aunque la capacidad persuasiva del propio Salvador Guirao hace que en el mes de febrero de 1942 el artista acepte el encargo de realizar una *Virgen de la Piedad*⁹¹.

Por consiguiente, el escultor comienza a elaborar su proyecto dado que se trataba de una efigie de gran tamaño completamente tallada y compleja en su realización, de manera que en carta con fecha 5 de mayo de 1942, confirma que el precio de la escultura ascenderá a 32.000 pesetas. Pasadas dos semanas, concretamente el día 19 de mayo de 1942, la empresa *Guirao Hermanos* se dirige al artista para darle su aprobación respecto a la cuantía a abonar, aunque proceden a darle varias indicaciones de lo que debería ser la obra para que se adaptara, en la medida de lo posible, a los gustos del público ciezano⁹². Y ciertamente, parece que, aun optando por el buen hacer de José Capuz, dada la insistencia en sugerir determinados aspectos relacionados con la futura imagen, los comitentes poseían ciertas reservas en cuanto al camino que iba a emprender el artista a la hora de configurar la escultura, siendo conscientes de la libertad absoluta con la que gustaba de trabajar el escultor valenciano.

El día 26 de mayo de 1942, Capuz responde a la carta de *Guirao Hermanos* comunicando su plena disposición a seguir las indicaciones sugeridas, confirmando que ya está trabajando sobre el modelo que mostró a Salvador Guirao, variando su conformación sobre el proyecto inicial⁹³. Ya en pleno otoño, el 6 de noviembre de 1942, en una nueva carta dirigida al artífice levantino, se le indica el deseo de que remita a Cieza las medidas que va a poseer la imagen a fin de construir el trono cuyo proyecto estaba en ciernes, instándole a enviar la información a la mayor brevedad posible, pues hay que tener en cuenta que la Semana Santa del año 1943, siendo lo más tardía posible, pues se

⁹¹ MARTÍNEZ ALCÁZAR, Javier: “La Virgen de la Piedad de José Capuz”, *Revista Andelma*, 12 (2006), 4-5.

⁹² «La ejecución por Vd. de dicho grupo, deberá hacerse en base a lo hablado con n/D. Salvador, es decir, que, aunque tome Vd. como base para la ejecución de nuestro encargo el modelo en escayola visto en su estudio, el grupo que haga para nosotros deberá estar totalmente cambiado, dándole un TAMAÑO ALGO MÁS QUE EL NATURAL, tratando de darle el mayor efecto posible ya que se trata de una imagen para exhibirla en procesiones. No creemos sea necesario recordarle que deseamos nos haga un desnudo muy perfecto y bonito y una Virgen muy bella, llena de sentimiento y piedad, así como su manto y ropas plenos de realismo y naturalidad. Le repetimos que no nos consideramos con conocimientos para darle a Vd. consejos sobre todo esto, lo que hacemos únicamente en nuestro afán de obtener algo que guste aquí y que llame plenamente la atención». “Carta de la empresa Guirao Hermanos dirigida a José Capuz Mamano”, 19 de mayo de 1942. Fotocopia facilitada por José María Cámara Salmerón.

⁹³ «Me es grato manifestar a Vds. Mi conformidad a cuanto me dicen y he de tener muy en cuenta las indicaciones que me hacen respecto a los detalles de la obra, esperando que quedarán complacidos. Conforme manifesté a D. Salvador Guirao he comenzado ya a trabajar sobre el modelo que quedará completamente cambiado con vista a un mayor efecto dado el fin a que se ha de destinar la Piedad». “Carta de José Capuz Mamano dirigida a la empresa Guirao Hermanos”, 26 de mayo de 1942. Fotocopia facilitada por José María Cámara Salmerón.

celebró del 18 al 25 de abril, quedaba cerca⁹⁴. Además, la presión sobre el artista continuaba, pues volvían a solicitarle que pusiera todo su empeño en realizar una obra de calidad indiscutible.

Pero José Capuz era de esos artistas a los que gustaba trabajar a su ritmo y sin presiones, por lo que el 25 de noviembre de 1942 remite carta excusándose amablemente de no responder antes al haberse encontrado enfermo, confirmando que continuaba trabajando en el encargo *con todo el cariño* pero que todavía no podía remitir el diseño al no ser las dimensiones definitivas, si bien, remitiría las medidas solicitadas a la mayor brevedad⁹⁵. Pero la familia Guirao, llegado el nuevo año, se ve en la tesitura de volver a presionar al artista dado que éste no había cumplido con su promesa realizada en noviembre, con lo cual, el 19 de enero de 1943, se insta a Capuz con carácter urgente para que cumpla con lo establecido en cuanto a la remisión tanto de las medidas del plinto de *la Piedad* como del boceto del trono que se había comprometido a esbozar, denotándose cierta intranquilidad por parte de los comitentes dada la cercanía de las procesiones de Semana Santa⁹⁶.

El escultor tardó poco tiempo en contestar, pues el día 22 de enero de 1943 remitió correspondencia a la familia Guirao adjuntando el croquis o esbozo de cómo podría ser el trono de *la Piedad*, las medidas de su plinto y el posible emplazamiento de las luces en el trono, insistiendo en la terminación de la escultura antes de los desfiles pasionarios⁹⁷.

⁹⁴ «Mientras tanto, y como el tiempo pasa, sería conveniente nos enviase Vd. el ligero diseño con medidas que nos tiene prometido para la construcción del trono que ha de servir a la Piedad que nos está esculpiendo, a fin de que con tiempo suficiente comencemos su construcción. Esperamos sus noticias sobre esta particular lo más pronto posible. Suponemos que continúa Vd. activamente trabajando en nuestro encargo, recomendándole una vez más se supere cuanto pueda en la ejecución del mismo». “Carta de la empresa Guirao Hermanos dirigida a José Capuz Mamano”, 6 de noviembre de 1942. Fotocopia facilitada por José María Cámara Salmerón.

⁹⁵ «Como Vds. suponen, continúo trabajando en su encargo con todo cariño y si bien la obra se encuentra adelantada, no lo suficiente para poder enviarles el diseño pues todavía las dimensiones no son definitivas. Como el tiempo de que disponemos es todavía suficiente, en el momento estén las referidas medidas ajustadas definitivamente, con mucho gusto se las enviaré para tenerlas presentes en la construcción del trono...». “Carta de José Capuz Mamano dirigida a la empresa Guirao Hermanos”, 24 de noviembre de 1942. Fotocopia facilitada por José María Cámara Salmerón.

⁹⁶ «...nos permitimos nuevamente para rogarle nos envíe, con toda urgencia, las medidas del plinto del grupo escultórico de la PIEDAD que nos está haciendo, así como el ligero diseño que tiene prometida a Salvador para la construcción del trono destinado a dicha imagen. Le agradeceremos nos envíe urgentemente ambas cosas, y sobre todo le insistimos que se moleste un rato en bosquejarnos el trono que según su refinado gusto deberemos construir». “Carta de la empresa Guirao Hermanos dirigida a José Capuz Mamano”, 19 de enero de 1943. Fotocopia facilitada por José María Cámara Salmerón.

⁹⁷ «...tengo mucho gusto en acompañarles un croquis que pueda servir de guía para la construcción del trono de la Piedad. Las medidas del plinto de la referida Piedad son 1'12 x 0'95 metros. También encontrarán indicado en el mismo croquis el posible emplazamiento de las luces como Vds. me piden. Por mi parte, sigo adelantando la obra que estará terminada con tiempo suficiente para que tengan todo

En verdad, da la impresión, por el desarrollo de los acontecimientos y el análisis de la información contenida en la correspondencia sostenida entre *Guirao Hermanos* y José Capuz, que el artista esperó hasta los últimos cuatro meses para sentir mínimamente la presión y responder con prontitud a las demandas que se le hacían. De hecho, el día 1 de marzo de 1943, el escultor comunica que la escultura estaba casi ultimada e instaba a establecer un diálogo con los comitentes a fin de analizar el tratamiento policromo adecuado⁹⁸.

Poco tiempo después, el día 22 de marzo de 1943, Capuz transmite que la obra se halla totalmente terminada en talla y comenzaría ya a patinar y policromar la efigie, insistiendo en intercambiar opiniones respecto a la aplicación de los distintos colores sobre la imagen⁹⁹. Casi ultimada la escultura por completo restaba trasladarla a Cieza ya a las puertas de la Semana Santa, lo que motivó que los comitentes se pusieran de acuerdo con la Cofradía Marraja que, a su vez, iba a recibir dos imágenes del propio José Capuz, *la Soledad* y *San Juan*, para que en el mismo camión propiedad del Ministerio de Marina fuera trasladada la propia escultura de *la Piedad* (ils. 106 y 107) para Cieza, cuestión que le fue comunicada al artista instándole a transmitir el día concreto de la finalización de la pieza¹⁰⁰. De este

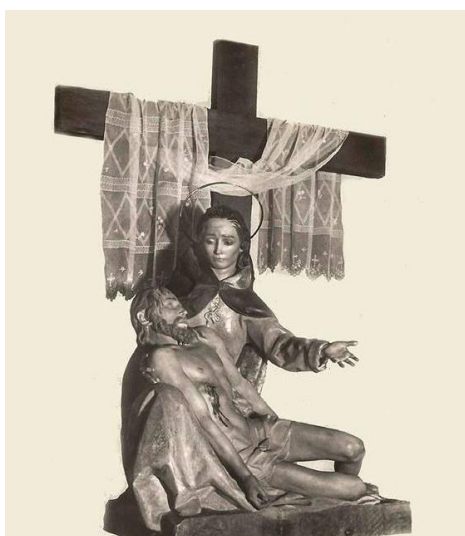


Ilustración 106. *Virgen de la Piedad* a su llegada a Cieza. José Capuz Mamano, 1943. Cofradía del Cristo de la Agonía, Cieza (Murcia).

dispuesto en la próxima Semana Santa». «Carta de José Capuz Mamano dirigida a la empresa Guirao Hermanos», 22 de enero de 1943. Fotocopia facilitada por José María Cámara Salmerón.

⁹⁸ «...tengo mucho gusto en manifestarles que la Piedad se encuentra ya muy adelantado, es decir, definitivamente vencida, pueden pues, tener la seguridad de que estará terminada con tiempo suficiente para figurar en la próxima Semana Santa. En cuanto al policromado, me agradecería mucho poder cambiar impresiones personalmente con Vds. antes de que llegue el momento de hacerlo». «Carta de José Capuz Mamano dirigida a la empresa Guirao Hermanos», 1 de marzo de 1943. Fotocopia facilitada por José María Cámara Salmerón.

⁹⁹ «...tengo mucho gusto en comunicarles, que la Piedad se encuentra ya completamente terminada de talla, por consiguiente, procedo seguidamente a patinar y policromar la madera. Si encuentran Vds. ocasión (...) me agradecería mucho poder cambiar impresiones con relación al procedimiento de policromía». «Carta de José Capuz Mamano dirigida a la empresa Guirao Hermanos», 22 de marzo de 1943. Fotocopia facilitada por José María Cámara Salmerón.

¹⁰⁰ «Nos hemos entendido ya con la Cofradía Marraja de Cartagena, para aprovechar el camión o mejor dicho furgoneta que han de mandar a esa, para traer la PIEDAD, y en tal circunstancia será preciso que n/imagen esté terminada al mismo tiempo que las de Cartagena para nos desperdiciar este medio de transporte». «Carta de la empresa Guirao Hermanos dirigida a José Capuz Mamano», 10 de abril de 1943. Fotocopia facilitada por José María Cámara Salmerón.

modo, José Capuz remitió el 11 de abril de 1943 un mensaje urgente por telégrafo trasladando que la escultura estaba totalmente finalizada¹⁰¹ y ese mismo día, la imagen, ya adentrada la noche, llegó a Cieza y fue depositada en la casa que Salvador Guirao poseía en esta localidad¹⁰².

Ciertamente, la llegada de la escultura había levantado mucha expectación en la ciudad al tratarse de una iconografía de gran raigambre dentro de las representaciones penitenciales en el ámbito artístico hispano, y más, siendo desarrollada por un artífice de la fama que en ese momento poseía José Capuz, un escultor completo en toda la extensión de la palabra, que en ese instante se hallaba en plena madurez creativa y había optado casi definitivamente por el sendero de la imaginería religiosa¹⁰³. Y en base a ello, hay que referir que el escultor, a pesar de las muchas indicaciones recibidas por parte de los comitentes, no se dejó influir en demasía por las mismas, elaborando una creación personalísima que lleva al extremo la esencialidad de su quehacer plástico, conformando una pieza singular en la cual el drama y la soledad no dejan lugar a ningún otro elemento extemporáneo.

La Virgen se halla sentada al pie de la Cruz con la pierna derecha adelantada, que le sirve de sostén para mantener el cuerpo inerte de Cristo, ayudándose de su mano diestra y extendiendo su siniestra en un gesto de consternación, siendo la única licencia que el artista utiliza en su composición a la hora de mostrar la emoción expansiva, que se proyecta hacia fuera, pues el resto de la escultura trasciende hacia el interior, se cierra en sí misma con una imagen de Jesús de anatomía totalmente rígida, cadavérica, incrustada en el cuerpo de su madre. Todo su cuerpo traza una



Ilustración 107. *Virgen de la Piedad*. José Capuz Mamano, 1943. Cofradía del Cristo de la Agonía, Cieza (Murcia).

¹⁰¹ «Piedad terminada a su disposición, desconozco llegada de camión Cartagena». Mensaje telegráfico dirigido por José Capuz Mamano a Guirao Hermanos”, 11 de abril de 1943. Fotocopia facilitada por José María Cámara Salmerón.

¹⁰²MARTÍNEZ ALCÁZAR, Javier: *Op. Cit.* 4-5.

¹⁰³ «Entre las novedades que ofrecerá la Semana Santa de este año, se encuentra la incorporación a nuestras procesiones del grupo escultórico que por encargo de los hermanos Guirao Ortega, ultima el eminente imaginero Don José Capuz. De las referencias que tenemos el artista se ha superado esculpiendo un grupo representando el dolor de la Virgen Santísima sosteniendo al pie de la Cruz el cuerpo de su Divino Hijo muerto». (1 de abril de 1943). Especial Semana Santa. *Boletín Parroquial Mariposas*. Archivo particular de Antonio Marín Oliver, Cieza.

diagonal paralela al brazo izquierdo de la Virgen, originando la tensión precisa en el marco compositivo a fin de mostrar la apariencia inerte de la muerte. El conjunto queda inscrito en una pirámide clásica, una figura geométrica muy utilizada por Capuz con la que tal vez pretendiera representar la idea de lo sagrado remitiéndose al significado simbólico que dicha figura posee en el universo teológico de las formas. El equilibrio compositivo, conformado en base a la estructuración piramidal, se enfrenta a la contraposición que genera el artista entre la madre y el hijo; aquella, con un atuendo medieval y rasgos juveniles, mientras que éste último muestra una apariencia más acorde con la madurez, en un juego dual que ya desde Miguel Ángel Buonarrotti es utilizado por muchos artistas a la hora de componer esta iconografía de *la Piedad*.

En verdad, Capuz no se deja llevar por ningún tipo de idealización o belleza estereotipada, muestra una composición en la que únicamente el ascetismo sobresale por encima de cualquier otro precepto. El mensaje es el sentido trágico y dramático de la muerte, la desolación, que se acentúa con la gama polícroma que utiliza, compuesta de colores fríos. Una sobriedad que le lleva, prácticamente, a la *apolicromía*¹⁰⁴. La talla desfiló por vez primera el día 22 de abril de 1943, Jueves Santo, en la procesión del Silencio organizada por la Cofradía de la Agonía de Cristo, tal y como era el deseo de la familia Guirao desde el mismo instante en el que encargaron la obra a Capuz¹⁰⁵. Con el tiempo, la imagen se incorporó al desfile penitencial del Santo Entierro en la noche de Viernes Santo, y si en un principio fue puesta al culto en el convento de San Joaquín, finalmente, desde el año 1989, pasa a la Basílica de la Asunción en la misma capilla que el resto de imágenes que posee la Cofradía de la Agonía.

Es importante reseñar la impresión que causó al pueblo de Cieza la nueva obra escultórica, y es que a pesar de que se trataba de un estilo y modo de hacer totalmente novedoso para los habitantes de esta localidad, la imagen de Capuz causó una grata impresión y fue muy bien valorada por todos, cuestión trascendental si tenemos en cuenta que la escultura religiosa es algo en lo que el juicio de los fieles, de los espectadores, alcanza un nivel de importancia y trascendencia muy elevado¹⁰⁶. Y así se le comunica al

¹⁰⁴ RUIZ LUCAS, Ana María: “José Capuz: la fuerza de la expresión”, *Revista El Anda* (1994), 57-58.

¹⁰⁵ «Una casa de Cieza tiene el propósito de que, por uno de los mejores imagineros de España, sea tallado un grupo escultórico representando a la Virgen con Cristo muerto en sus brazos que se denominará la Piedad (...) es su deseo que sea procesionado por la Cofradía». “Transcripción del acta de la Junta General de la Cofradía de la Agonía celebrada en el año 1942”. Fotocopia facilitada por Antonio Marín Oliver.

¹⁰⁶ «El orden, compostura y devoción han sido edificantes especialmente en la procesión del Santo Entierro y en la del Silencio. Las nuevas imágenes han resultado muy del agrado del público. La Virgen de la Piedad

escultor, que agradeció los elogios vertidos por los comitentes y por la población de la localidad, solicitando a sus clientes fotografías del desfile penitencial dada la imposibilidad que tuvo a la hora de trasladarse a Cieza¹⁰⁷.

Al parecer, en el otoño de 1943 se presentaron ciertos desperfectos en la imagen, quizá por haber sido policromada con demasiada rapidez dada la premura de las fechas de entrega y la celebración de la Semana Santa, si bien, tras remitir la escultura al taller de José Capuz, la obra ya no volvió a presentar más problemas¹⁰⁸. Sea como fuere, lo cierto es que la imagen, con el devenir de los años, se ha asentado como uno de los símbolos devocionales de Cieza y, hoy por hoy, goza de gran predicamento como lo demuestra el amplio programa de actividades celebrado en el año 2018 con motivo del setenta y cinco aniversario de su llegada a la localidad.

VIII.5. El reencuentro de José Capuz con la Cofradía Marraja.

Tras los destrozos ocasionados en la Guerra Civil y el trauma social que supuso en una parte de la población el hecho de no sacar las procesiones a la calle durante el periodo bélico, la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Cartagena o Cofradía Marraja, optó, al igual que su homónima California, por poner sus desfiles en la calle lo más rápidamente posible, con lo cual, esa circunstancia llevó a encargar las imágenes desaparecidas a un imaginero mediocre como fue el caso de José Alfonso Rigal, porque el objetivo principal para rehacer su propia obra, José Capuz, no era posible de contratar hasta pasado un tiempo¹⁰⁹. Por ello, la Cofradía no tardaría demasiado para ponerse en contacto con el escultor valenciano a fin de que, a la mayor brevedad posible, teniendo

del Sr. Capuz es una obra como suya de arte sublime». (2 de mayo de 1943). *Boletín Parroquial Mariposas*. Archivo particular de Antonio Marín Oliver, Cieza.

¹⁰⁷ «Es para mí una gran alegría que la obra que con tanto cariño he realizado les haya agradado (...) Si Vds. han sacado alguna foto del paso durante la procesión le agradecería mucho que me enviase alguna copia». “Carta de José Capuz Mamano dirigida a Salvador Guirao”, 26 de abril de 1943. Fotocopia facilitada por José María Cámara Salmerón.

¹⁰⁸ «Puede Vd. suponer el disgusto que para mí supone las noticias que da respecto a la Piedad y que yo en ningún caso podía esperar. Si como Vd. me dice los desperfectos alcanza hasta el punto de haber desdibujado las figuras, pienso que no existe más solución que por el procedimiento que crea más oportuno, me envíe la obra a mi estudio de Madrid ya que solo aquí cuento con los elementos necesarios para restaurarla y es también aquí donde podré dedicarle el tiempo necesario». “Carta de José Capuz Mamano dirigida a Salvador Guirao”, 18 de octubre de 1943. Fotocopia facilitada por José María Cámara Salmerón.

¹⁰⁹ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: “El escultor José Alfonso Rigal”, *Revista literaria Lignum Crucis*, 4 (2018), 84-86.

en cuenta su amplio número de compromisos, pudiera hacerse a cargo de reconstruir la imagerie marraja desaparecida.

Así, ya en la primavera de 1941, se iniciaron los contactos entre la institución cartagenera por parte de su Comisario General, que en ese momento era Juan Muñoz Delgado, y el propio escultor, iniciativa que fue muy bien acogida por éste último, poniéndose a disposición de la Cofradía Marraja para hacer la nueva imagen de *la Soledad*¹¹⁰. Dichos contactos establecidos gracias a una numerosa correspondencia, dejaron patente las dificultades que se dan entre patronos y artistas a la hora de desarrollar un encargo, problemas que pueden derivarse del acuerdo a la hora de establecer un precio o de cuestiones relacionadas con la representación adecuada de la iconografía en concreto, aspecto éste en el que cada parte manifestaba su parecer y forzaba a la otra a aceptar determinadas posiciones. Lo cierto es que la Cofradía Marraja volvía a recuperar al artista que era el verdadero pilar de sus representaciones escultóricas gracias a su notable obra realizada antes de la Guerra Civil lo que, por otra parte, suponía cerrar un periodo tan complicado y sus profundas heridas.

Y mucho era el deseo de la entidad pasionaria cartagenera por recobrar la situación anterior al conflicto bélico en cuanto a la entidad de su escultura, pues tras la Semana Santa de 1941, el propio Juan Muñoz Delgado comunicaba a José Capuz su descontento por haber celebrado la procesión del Santo Entierro con una imagen de *la Soledad* que para nada respondía a los criterios artísticos demandados en cuanto a calidad escultórica se refiere¹¹¹, teniendo en cuenta que el precio solicitado por el artista en su anterior comunicación, debió de parecer excesivo. Sin embargo, este último aspecto se debió a un malentendido, pues Capuz creía que debía tallar una imagen de vestir con cabeza, manos, pies y devanadera, si bien, la Cofradía demandaba tan solo una mascarilla al haber conservado manos y pies, lo que motivó que el escultor dejara a la institución cartagenera el hecho de fijar la cantidad económica¹¹². De todos modos, había una cuestión clara, y

¹¹⁰ «Es para mí un gran honor el que Vd. se acuerde nuevamente de mí y tendría una gran alegría en poder cooperar con mi modesto trabajo a superar, si es posible, el esplendor de las fiestas de la gran Semana Santa de Cartagena (...) La imagen de la Soledad podría hacerla nuevamente para la Semana Santa de 1942, si el encargo es inmediato para poderlo intercalar con el mucho trabajo que tengo pendiente». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 25 de marzo de 1941.

¹¹¹ «La nota desagradable de tenerlas que cerrar con una mala imagen de la Soledad y así tendremos que continuar a menos que haya un error de concepto en su carta de Vd. por haber olvidado como era la imagen». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz Mamano”, 19 de abril de 1941.

¹¹² «Interpreté (...) que la obra debía realizarse completa, es decir, cabeza, manos y figura con pies para vestir. Al aclararme que existen las manos supongo que también se conservará la figura y que sólo será preciso hacer la cabeza (...) Como se trata de una obra que ya realicé, y teniendo en cuenta las circunstancias

es que la entidad marraja no deseaba que la nueva imagen se separara en demasía de la estética de la anterior, también elaborada por Capuz.

Con todo ello se asiste, por tanto, a un momento trascendental en la historia de la institución y de las propias celebraciones populares de la Semana Santa en Cartagena, pues tras el traumático periodo guerracivilista, era preciso recuperar la tradición y hacerlo con las máximas garantías posibles, lo que conllevaba el hecho de contar con algunos de los mejores imagineros de la época. Como hemos desarrollado anteriormente, la Cofradía California tuvo a bien contratar a Benlliure para la restitución de su gran cortejo de Miércoles Santo, y la Cofradía Marraja, observando los movimientos de su homónima, emprendió una rápida y efectiva acción para contar con otro de los grandes artistas a nivel nacional, aquel que ya había configurado el discurso estético de sus desfiles con anterioridad a la Guerra Civil, José Capuz. Con ello, la ancestral rivalidad entre las dos instituciones volvía a la palestra y, objetivamente, era algo que beneficiaba a la suntuosidad y boato de los desfiles dada la carrera de ambas cofradías por superarse una a la otra.

Además, para incidir aún más en esta competencia, se planteaban, frente a frente, dos concepciones artísticas totalmente distintas, dos lenguajes estéticos diferentes que conformarían unos discursos estilísticos específicos en cada una de las dos entidades pasionarias de la ciudad, cuestión que el mismo Juan Muñoz Delgado transmitió a José Capuz por carta¹¹³. También, en la misma comunicación, se le hacía saber al artista que la Cofradía Marraja no podía ser la que pusiera precio a la obra, especificando, ya sin rodeos, que deseaban contar con la nueva imagen de *la Soledad* para la próxima Semana Santa, además de referir la necesidad de contar con un nuevo titular y restaurar el Descendimiento que había sido algo dañado durante la Guerra Civil¹¹⁴. Pero el retraso en

en que ha desaparecido, tendría mucho gusto en restaurarla, por ello y puesto que el trabajo material tiene menos importancia, me va usted a permitir que no fije precio pues estaré perfectamente de acuerdo con la cantidad que fije la Cofradía». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 28 de abril de 1941.

¹¹³ «Los de la acera de enfrente han encargado la imagen de Jesús en el Prendimiento a Benlliure. Este estuvo en Cartagena a la entrega de un Cristo a una iglesia y cuando tenga el gusto de verle ya comentaremos la visita que hizo a las imágenes de Vd. a las que desde luego reconoció de mano maestra, pero como sabe Vd. lo que es la vida provinciana, los ricos están locos de ver que, contra pronóstico, volvemos a contar con Vd.». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz Mamano”, 24 de octubre de 1941.

¹¹⁴ «En cuanto al precio, no puede quedar a nuestro arbitrio (...) somos gente modesta pero que cumplimos nuestros compromisos y que tenemos la ilusión de que nos vuelva a hacer lo que nos destrozaron los rojos. Necesitamos el trabajo listo para los primeros días de marzo y desde luego contamos con que vendría Vd. el próximo Viernes Santo (...) Para otro año necesitamos el titular, Jesús en la Calle de la Amargura y restaurar el Descendimiento que perdió un brazo del Cristo y las manos de San Juan». *Ídem*.

recibir el encargo en firme y los compromisos adquiridos por Capuz con anterioridad, obligaron a posponer la realización de la obra¹¹⁵, lo que supuso un gran descontento y frustración para la propia Cofradía, que veía como un año más debía sacar en su procesión del Santo Entierro la mediocre imagen de Rigal, pasando, por ello, a encargar en firme las manos y cabeza de la nueva *Soledad* e incidiendo en que debía parecerse lo más posible a la anterior¹¹⁶.

Así pues, a fin de evitar más atrasos o malentendidos, y ante la indecisión del escultor a la hora de poner precio al encargo, Juan Muñoz Delgado, una vez pasada la Semana Santa de 1942, dirige una comunicación a Capuz indicando, como dato orientativo, el precio que se le pagó en 1925 por realizar la imagen anterior, comunicando, además, la intención de la Cofradía Marraja de seguir encargándole otras tallas, como *San Juan Evangelista*, a fin de configurar de modo definitivo el discurso iconográfico y estético de la procesión de Viernes Santo¹¹⁷. Ello demostraba la intención que poseía la Cofradía Marraja, que lejos de recurrir a la figura de José Capuz como algo circunstancial como consecuencia de una urgencia, lo hacía con la idea de configurar un nuevo proyecto a largo plazo tal y como efectuó antes de la Guerra Civil, insistiendo sobremanera en la unificación del discurso estético.

Por ello, la imagen de *San Juan Evangelista* que vendría a sustituir a la primitiva de Francisco Salzillo, se afrontó con decisión desde el principio, no surgiendo los mismos problemas que durante el año 1941 se habían dado con la efigie de *la Soledad*, con lo cual, en fechas aún muy cercanas a la finalización de la Semana Santa de 1942, el artista comunicó a la Cofradía que en base al estudio llevado a efecto y teniendo en cuenta las

¹¹⁵ «Con la mayor sinceridad tengo que expresarle mi sentimiento de no poder corresponder a sus deseos de encargarme para la fecha que me propone de la restauración de la imagen de la Soledad. Es materialmente imposible que en el tiempo que resta pueda realizar el trabajo, teniendo en cuenta que tengo encargos hechos con gran antelación». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 1 de diciembre de 1941.

¹¹⁶ «Su carta ha producido consternación en estos cofrades que ya se habían hecho a la idea de ver una nueva Soledad en la procesión del año próximo. Para que no vuelva a ocurrirnos lo pasado, le encargamos a Vd. en firme la cabeza y manos de la imagen para que nos lo haga en cuanto pueda y al menos podamos verla pronto en nuestra capilla. Don José Ramos llevará un retrato de la antigua a la que deseáramos se pareciera la nueva». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz Mamano”, 12 de diciembre de 1941.

¹¹⁷ «En fuerza de buscar hemos encontrado el dato de lo que nos costó la cabeza y manos de la Soledad. Esta surgió a la sombra del grupo de La Piedad y nos cobró Vd. por ella solamente dos mil quinientas pesetas. Ya comprendo que ahora es distinto, aunque también vendrá a la sombra de otra imagen que ahora diré; puede Vd. fijarle precio y lo importante para nosotros es que esté lista a fin de año. Deseamos además un San Juan Evangelista; teníamos un Salzillo que nos quemaron, y soñamos con un reemplazo digno. Este San Juan sólo consta de busto (hombros y cabeza) y manos». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz Mamano”, 6 de abril de 1942.

dificultades a la hora de encontrar materiales de calidad dada la compleja época que atravesaban, el precio de la imagen del apóstol sería de diez mil pesetas, mientras que el de la Soledad ascendería a seis mil, cifras que en realidad no eran altas teniendo en cuenta el deseo de Capuz de proceder a completar la procesión de Viernes Santo y su decidida pretensión de tener finalizadas ambas tallas para el siguiente año¹¹⁸. Y como no podía ser menos, la Cofradía Marraja recibió la noticia con gran entusiasmo como el propio Juan Muñoz Delgado transmitió a José Capuz el día 22 de abril de 1942, insistiendo en el deseo de la institución cartagenera por contar con ambas efigies a final de año, eso sí, con las oportunas sugerencias respecto a la imagen de *San Juan Evangelista*, de manera que se seguía insistiendo al artista por la continuidad en el modo de expresión de la antigua imagen¹¹⁹.

De este modo, el escultor se veía casi en la obligación de cumplir con determinados preceptos que también le imponían las circunstancias de la propia configuración del trono cartagenero y su particular idiosincrasia, pues conforme a ello, las imágenes debían ser plasmadas a tamaño natural, adaptándose a su vez a las limitaciones que le imponían las imágenes de vestir, dado que el campo de acción para desarrollar su trabajo y dotar a las esculturas de la suficiente expresividad y carácter se ceñía a la cabeza y las manos. Para colmo, se le presionaba con el objetivo de copiarse a sí mismo, en el caso de *la Soledad*, y seguir los pasos del mito salzillesco en el modelo de *San Juan Evangelista*, inconvenientes con los que tuvo que luchar durante todo ese año de 1942 y ante los que en alguna ocasión dio la impresión que podía ceder¹²⁰.

¹¹⁸ «Desgraciadamente las condiciones de trabajo actuales son muy difíciles, tanto en lo que directamente se refiere a los materiales que deben emplearse como a la mano de obra que de modo auxiliar interviene (...) En definitiva, el precio tope para el San Juan Evangelista, tallado y policromado en madera (para vestir) sería de 10.000 ptas. y para la Virgen de la Soledad, como caso excepcional someto a su aprobación la cifra de 6.000 ptas. Por las razones que ya le expongo anteriormente estos precios se los indico de modo confidencial, ya que por los trabajos que actualmente realizo he pasado presupuestos más elevados, rogándole los mantenga en secreto». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 16 de abril de 1942.

¹¹⁹ «Conforme con cuanto me dice puede Vd. empezar a trabajar en la Soledad y en el San Juan, y desearíamos tener aquí ambas imágenes a mediados de diciembre para poder celebrar la fiesta del segundo (...) Aparte remito a Vd. un retrato del antiguo San Juan obra de Salzillo, para que vea cómo deben de ir las manos (...) La Soledad la desearíamos igual a la anterior, debe copiarse a sí mismo para que resulte tan bonita y emocionante como la otra». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz Mamano”, 22 de abril de 1942.

¹²⁰ «... espero, para comenzar los trabajos seguidamente, las fotos que me ofrece del San Juan y tomo en cuenta respecto a la Soledad lo que me dice del tamaño. Las dos imágenes estarán a su disposición en mi estudio de Madrid para la fecha que me indica, o sea, diciembre de 1942». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 5 de mayo de 1942.

Pasado el tiempo, ya casi en la primavera de 1943, la sociedad cartagenera y los medios de comunicación andaban expectantes ante las numerosas novedades que presentarían las procesiones marrajas de la madrugada y la noche de Viernes Santo¹²¹, pues las obras, debido al trabajo acumulado por José Capuz, no serían entregadas hasta bien entrado el mes de abril. Así, ambas imágenes, a pesar de la amenaza de lluvia, salieron a desfilar por Cartagena y provocaron los elogios de la prensa local, de forma que los cortejos marrajos, con las nuevas incorporaciones en materia de escultura, habían experimentado un crecimiento exponencial en cuanto a calidad artística y atractivo estético¹²² dada la proverbial originalidad que mostraba el artista valenciano dentro de su producción escultórica religiosa. Y en verdad, en la Soledad es donde, especialmente, el artista adopta un camino personal bajo unas pautas dialécticas alejadas del lenguaje clásico en este tipo de iconografía.

La imagen anterior a la Guerra Civil representaba el esquema compositivo tradicional, con las manos juntas, en actitud meditabunda ante el dolor, interiorizando el mismo con su rostro mirando hacia abajo. En la nueva representación, a pesar de las sugerencias recibidas por parte de los comitentes, plasma un posicionamiento con las manos abiertas en un gesto declamatorio que, junto a una expresión de dolor muy personal, configura un modelo más dramático¹²³. Es decir, Capuz ni siquiera se plantea el hecho de copiarse a sí mismo, sino que huye del estereotipo más espiritual para adentrarse en un camino más emocional, plasmando una imagen que sirve casi como excepción dentro de su producción escultórica religiosa, pues sus representaciones tienden casi siempre a la introspección tendente a la abstracción mística.

¹²¹ «Este año los cofrades Marrajos van a enriquecer sus procesiones con nuevas imágenes que vendrán a sustituir aquellas destruidas por la barbarie roja. Las del Viernes Santo este año podríamos denominarlas Las Procesiones de las nuevas imágenes ya que en ellas se estrenarán las imágenes de San Juan y de la Soledad del gran imaginero Capuz; la Dolorosa, obra del escultor Sánchez Lozano, y la de la Agonía, del escultor catalán Flotans». (16 de marzo de 1943). De Procesiones. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1943/194303/19430316/El%20Noticiero%2019430316-003.pdf#search=%22cofradia%20marraja%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 21 de marzo de 2020).

¹²² «... y tras estos «San Juan» el broche procesional, el árbol genealógico de lo bello, de la disciplina, de lo majestuoso, y el trono blanco de luz y flor resalta la nueva imagen de Capuz, su paso deja estela y al final «La Soledad», elegancia, y coronando el ramillete de flor y luz la nueva imagen de Capuz, la madre reflejo de dolor y sufrir...». (24 de abril de 1943). Semana Santa Cartagenera. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1943/194304/19430424/El%20Noticiero%2019430424-001.pdf#search=%22soledad%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 21 de marzo de 2020).

¹²³ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: “Volver a Capuz. Transcripción de la conferencia del profesor Elías Hernández Albaladejo”. *Revista Ecos del Nazareno*, 36 (2015), 19-27.

En cuanto a *San Juan Evangelista* se pone de manifiesto el deseo de José Capuz de trasladar los valores figurativos del clasicismo romano a la escultura religiosa, desarrollando plenamente la trasposición de los elementos paganos al mundo cristiano, cuestión preponderante desde el inicio de las representaciones cristianas primitivas en el ámbito artístico. Y respecto a esta circunstancia que se da en la imagen del apóstol, los investigadores locales han indagado sobre cuál podría ser el modelo original de la talla en madera realizada para los marrajos. Así, las pesquisas llevaron a identificar un vaciado en yeso perteneciente al catálogo del Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando marcado con el número setenta y llamado *busto del joven bárbaro* (il. 108), vaciado que corresponde a un mármol romano del siglo II d.C que se conserva en el almacén del Museo del Prado¹²⁴.



Ilustración 108. *Busto del joven bárbaro*. Museo del Prado, Madrid.

En realidad, respecto a la talla en sí (il. 109), podemos referir que en este caso concreto el artista no lleva a efecto un ejercicio de abstracción respecto al modelo compositivo establecido, pues se limita a sacar de puntos un vaciado preexistente, lo cual, podría ser considerado como una mera imitación que impide a la talla en madera alcanzar la catalogación de obra de arte como consecuencia de su no originalidad. Ello pudo estar propiciado por la falta de tiempo material de Capuz para elaborar una pieza de raigambre personal, íntima, aunque es cierto que lo que sí plasma es su capacidad técnica para el labrado de la madera, dotando de gran viveza al vaciado en yeso y plasmando una expresión de contenido dramatismo en la línea de lo manifestado por la escultura clásica antigua. Además, poseyó la valentía de llevar a efecto una obra muy equidistante de la imagen de Francisco Salzillo que venía a sustituir, teniendo en cuenta las presiones recibidas por parte de la Cofradía Marraja a fin de que se adaptara en la medida de lo posible a la escultura dieciochesca.



Ilustración 109. *San Juan*. José Capuz Mamano, 1943. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

¹²⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: "El San Juan de Capuz, una imagen procesional del siglo II". *Revista Ecos del Nazareno*, 36 (2015), 28-33.

Por ello, se debe tener presente el hecho de conformar una imagen de vestir con los valores solemnes de la esculturas antiguas del panteón romano, cuestión en la que quizá estribe su aceptación en Cartagena, ciudad histórica de la Hispania del Imperio de Roma.

Tras esculpir las imágenes de *la Soledad y San Juan Evangelista*, José Capuz recibió el encargo de realizar la talla del titular de la Cofradía Marraja, la efigie de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, de manera que sustituyera rápidamente a la efigie temporal de José Rigal y que tanto desagrado originaba en los cofrades. Ante este encargo el artista mostró un gran entusiasmo, pues suponía completar las procesiones marrajas, originando la unificación casi total del discurso estético, además de tratarse de la representación más importante que, por su significación, ponía la institución en la calle a la hora de cumplir con su deber de fortalecer la piedad y devoción popular en la sociedad de posguerra¹²⁵. Y desde luego, quizá el encargo resultaba el más complicado de llevar a la práctica de todos los recibidos por Capuz hasta ese momento por parte de la Cofradía Marraja, pues la iconografía de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* poseía unas connotaciones especiales a nivel piadoso en la ciudad, tal y como reflejamos cuando tratamos la escultura del siglo XVII destruida en la Guerra Civil. Por ende, no se trataba de un encargo más, sino de la restitución de un icono.

De hecho, el ya Hermano Mayor Juan Muñoz Delgado, remite una comunicación al artista tras el verano de 1943 en la que manifiesta el deseo de toda la Corporación de que la nueva escultura de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* resulte lo más destacado de las procesiones marrajas, confiando en que el escultor sepa estar a la altura de semejante encargo, trasladando, además, una serie de sugerencias que esperaba que se vieran satisfechas por parte de José Capuz¹²⁶. Por ello, el artífice valenciano volvía a transmitirle a Juan Muñoz su persistencia a la hora de encarar el encargo de la imagen, pero

¹²⁵ «Le agradezco mucho el encargo que me hace para la próxima Semana Santa del Titular de la Cofradía, ya que así completaré una de las procesiones. Como siempre he de poner en la ejecución todo el cariño que siempre me ha guiado en esta clase de obras. En carta próxima ya le enviaré el presupuesto procurando adaptarlo a sus posibilidades». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 22 de mayo de 1943.

¹²⁶ «Supongo que ya estará de vuelta de su veraneo y que en breve comenzará nuestro Nazareno. Le recuerdo que es el Titular de nuestra Cofradía y queremos que sea lo mejor que tengamos (...) Ya sabe Vd. que esta Cofradía fue fundada por pescadores y he tenido la suerte de resucitar la leyenda consiguiendo que esa clase modesta venga de nuevo a la Hermandad (...) Estos pobres pretendían que llevase el pelo natural en vez de tallado; pronto les convenceré de su error, pero me piden y yo se lo transmito a Vd. que la corona de espinas sea tal como era y no forme el casquete que formaba con el anterior. La gente sensata de la Cofradía y yo con ella dejamos a Vd. en libertad absoluta, aunque nos atrevemos a rogarle que sea del estilo clásico y a ser posible parecido al anterior». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz Mamano”, 24 de septiembre de 1943.

advirtiéndole que el volumen de trabajo en cuanto a compromisos oficiales era de gran magnitud, con lo cual, dejaba abierta la posibilidad de que la imagen no estuviera lista para la Semana Santa de 1944¹²⁷. Y es que cuando procedemos al análisis de la correspondencia estudiada da la impresión de que, aunque José Capuz era el artista por antonomasia de la Cofradía Marraja, existía en esta corporación cierto miedo a la capacidad inventiva e innovadora del escultor valenciano, dada la proliferación de indicaciones que le sugerían desde la institución.

De este modo, la petición de que la corona de espinas fuera un postizo y no tallada como deseaba el propio artífice, pudo tratarse de un motivo de conflicto. De hecho, solicitó que dicha corona, encargada por la Cofradía, le fuera enviada a su estudio de Madrid a fin de ajustarla a la imagen, y cuando pudo disponer de la misma, transmitió su disgusto porque no se amoldaba a la efigie cuyo modelo ya tenía terminado en yeso. Por ello, según refirió, debía remodelarlo notablemente y, además, mostró su desacuerdo con la estética del elemento iconográfico motivo de la controversia, por lo que procedería a encargar una corona a su gusto¹²⁸. Por todo ello, dados los distintos puntos de vista enfrentados, la Cofradía Marraja había decidido llevar de una manera muy discreta todo lo relacionado con el encargo, pero finalmente la prensa indagó lo bastante como para publicar la noticia de la próxima salida de la nueva imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*¹²⁹.

Con todo lo anterior y a pesar del cambio de actitud del Hermano Mayor Juan Muñoz Delgado, que hizo oídos sordos a las peticiones de otros miembros destacados de

¹²⁷ En esta ocasión son de verdadera excepción los apremios de trabajos que pesan sobre mí, especialmente por encargos de tipo oficial, que por la complicación administrativa de estos organismos no admiten demora en las fechas de entrega. Será pues necesario que realice un gran esfuerzo para complacerle y que intentaré realizar especialmente en atención a Vd. Existe solamente una posibilidad de que no cumpla mi promesa y es que sobrepase mi capacidad de trabajo y mis facultades físicas no sigan a mi voluntad». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 18 de octubre de 1943.

¹²⁸ «Como temía, será necesario que modifique notablemente la obra para adaptarle la corona con la consiguiente pérdida de tiempo que ello supone. De todas formas, haré cuanto sea posible por terminar el trabajo con el tiempo justo (...) quiero decirle con toda sinceridad que la corona no me gusta nada y deseo saber si es posible pensar en reformarla, en ese caso trataría yo de hacerlo de acuerdo con alguna casa que se dedique a estos trabajos». ACNPJN, “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 10 de febrero de 1944.

¹²⁹ «Desde el mismo momento en que se encerraron tronos y vestuarios, los marrajos comenzaron sus actividades. Y unos días después, José Capuz el insigne artista, maestro destacado de la imaginería contemporánea, recibió el encargo de efectuar la obra del titular de la Cofradía, Jesús Nazareno, con cuya imagen se aumenta en grado máximo el tesoro escultórico, cada día más valioso, de la Cofradía Marraja». (3 de febrero de 1944). De Procesiones, las varias actividades de los marrajos. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/EI%20Noticiero/1944/194402/19440203/EI%20Noticiero%2019440203-004.pdf#search=%22jose%20capuz%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 23 de marzo de 2020).

la institución y dejó absoluta libertad a Capuz para expresarse, el artista comunicó, ya casi entrada la primavera de 1944, la imposibilidad material de tener acabada la obra antes de Semana Santa, aludiendo problemas a la hora de configurar la imagen para adaptarla a la consabida corona de espinas¹³⁰. Ello supuso el enfado y la decepción de la Cofradía Marraja y del propio Juan Muñoz, que se lo hizo saber al artista, lo que obligó a éste último a disculparse volviendo a esgrimir la falta material de tiempo¹³¹. Todo esto motivó que la imagen no arribara a Cartagena hasta el día 10 de marzo de 1945¹³², permaneciendo expuesta hasta su bendición en la iglesia de Santiago Apóstol del populoso barrio de Santa Lucía el día 15 de marzo, acto que se celebró ante una inmensa masa de público y gran expectación mediática y fervorosa¹³³.



Ilustración 110. *Ntro. Padre Jesús Nazareno*. José Capuz Mamano, 1945. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

La escultura (ils. 110 y 111), en verdad, originó gran admiración y también desconcierto, pues a su calidad artística se unía el hecho de que José

¹³⁰ «Por falta material de tiempo, ya que la corona la recibí a última hora y me ha obligado a variar completamente las proporciones de la obra, no será posible tener terminada la imagen para la próxima Semana Santa. El modelo en yeso lo tengo completamente terminado habiendo realizado para conseguirlo un verdadero esfuerzo, pero mi sacador de puntos me dice que es completamente imposible dejarme la obra en condiciones de que pueda yo terminarlas de tallar con tiempo suficiente». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: «Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado», 4 de marzo de 1944.

¹³¹ «Comprendo perfectamente su disgusto y le aseguro que yo soy el primero en lamentar lo ocurrido y quiero que tenga la absoluta certeza que de no haber existido fuerza mayor le hubiera complacido (...) La imagen ya he comenzado hace bastante tiempo a tallarla y en el momento la tenga terminada le avisaré». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: «Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado», 29 de marzo de 1944.

¹³² «Como anunciamos el sábado, llegó a esta el titular de la Cofradía de los Marrajos, el Jesús Nazareno que ha sido tallado por el imaginero Capuz, siendo uno de sus grandes aciertos. El próximo jueves, se celebrará la bendición de la nueva imagen en la iglesia de Santa Lucía y dará principio a un solemne triduo organizado por el Pósito de Pescadores, que el próximo domingo, día 18, por la tarde celebrará una solemne procesión que saldrá de la iglesia de Santa Lucía». (12 de marzo de 1945). El titular de los Marrajos y el Pósito de Pescadores. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1945/194503/19450312/El%20Noticiero%2019450312-001.pdf#view=FitH> (Fecha de consulta: 24 de marzo de 2020).

¹³³ «En la iglesia de Santiago Apóstol del barrio de Santa Lucía tuvo lugar ayer tarde la solemne bendición de la nueva imagen titular de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. La bella imagen que ha terminado el escultor Capuz fue bendecida por el Arcipreste don Tomás Collados que felicitó a los Marrajos y al Pósito Pescador de Santa Lucía por la adquisición de tan magnífica obra de arte (...) Después de la bendición se hizo un piadoso ejercicio del triduo organizado en honor del Nazareno (...) Al terminar, el público desfiló ante la imagen colocada en el presbiterio, admirándola y elogiándola». (16 de marzo de 1945). *El Noticiero*. Recuperado de https://archivo.cartagena.es/pandora/cgibin/Pandora.exe?xslt=ejemplar;publication=El%20Noticiero;day=16;month=03;year=1945;page=001;id=0000120101;collection=pages;url_high=pages/El%20Noticiero/1945/194503/19450316/El%20Noticiero%2019450316-001.pdf;lang=es;encoding=utf-8 (Fecha de consulta: 24 de marzo de 2020).

Capuz, tan poco dado al uso de elementos postizos, había procedido a tallar el cingulo que rodea el cuello de la imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, teniendo en cuenta las discrepancias que había suscitado el hecho de colocar una corona de espinas postiza y no esculpida. De hecho, la postura adoptada por muchos miembros de la Cofradía Marraja en contra de este modo de proceder del artista, hizo que éste tuviera que eliminar dicho aditamento a principios del año 1947, momento en el que también restauró el grupo del Descendimiento dados los daños que había sufrido en la Guerra Civil¹³⁴. De todos modos, desde el momento en el que la escultura llegó a Cartagena y hasta el día de hoy, siempre despertó y despierta la aprobación de los fieles y devotos de la Cofradía Marraja, que acuden a visitarlo a lo largo de todo el año a su capilla de la iglesia de Santo Domingo.

El propio José Capuz, a pesar de las divergencias sucedidas durante todo el proceso, acabó muy satisfecho con su obra hasta el punto de considerarla la mejor que había realizado para la Cofradía Marraja, mostrando una gran generosidad a la hora de tasar la imagen, siendo comprensivo con la situación económica por la que aún atravesaba la institución cartagenera¹³⁵. Y en verdad se trata de un acierto ya no solo artístico, sino devocional, mostrando una raíz mística alejada de las imágenes tipo dentro de la representación iconográfica de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, incluso de la realizada por él mismo para la ciudad de Cuenca unos años antes y en talla completa¹³⁶. Asumiendo que en la obra para la ciudad castellana Capuz tiene un gran margen para desarrollar

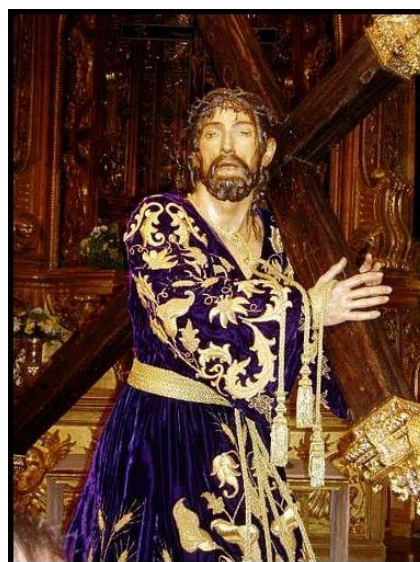


Ilustración 111. *Ntro. Padre Jesús Nazareno*. José Capuz Mamano, 1945. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

¹³⁴ «He estado cerca de un mes en cama con una bronquitis y todavía no me permite el médico hacer vida normal, no obstante, puede Vd. estar completamente tranquilo pues tanto el Nazareno como el Descendimiento estarán en Cartagena a su debido tiempo. Por fortuna antes de caer enfermo tenía el trabajo lo suficientemente avanzado para terminarlo sin agobios. En realidad, solamente queda por solucionar la corona y el oro para policromarla...». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 17 de febrero de 1947.

¹³⁵ «Mucha alegría me produce el que la obra haya resultado del agrado de Vds.; por mi parte he puesto al hacerla todo mi interés y cariño que merecen y creo sinceramente que es lo mejor de cuanto he realizado para Cartagena (...) En cuanto al precio del trabajo, le propongo trece mil pesetas, Si esta cifra se aparta mucho de las posibilidades de la Cofradía, dejo a Vd. en su calidad de Hermano Mayor, entera libertad para fijar la cantidad en la seguridad de que yo estaré siempre conforme y agradecido» ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 26 de marzo de 1945.

¹³⁶ ALARCÓN SEPULVEDA, José Manuel: “La Sagrada Imagen de Jesús. Historia del venerado Nazareno esculpido por Capuz en el 75 aniversario de su llegada a Cuenca”, *Revista Capuz, boletín de la Muy Antigua y Venerable Hermandad de Ntro. Padre Jesús Nazareno del Puente*, 21 (2017), 40-69.

toda su potencia creativa, al tratarse de una escultura realizada totalmente en madera y sin aditamentos ni vestiduras, en ella expresa una imagen de Cristo más ensimismada, más cerrada, teniendo en cuenta que su cabeza se encuentra más inclinada y, por ende, su mirada está anclada en un punto indeterminado. Por el contrario, en el modelo cartagenero, Capuz desarrolla una composición que muestra a un Nazareno casi altivo, con la testa girada al lado derecho y la mirada dirigida hacia los espectadores que contemplan el cortejo; casi se encuentra erguido, firme. El artista valenciano transmite la idea de un Redentor no doliente, sino triunfante, consciente de su misión y orgulloso de la misma. Es el que despoja a los principados y a las potestades según San Pablo, pues la Cruz es el instrumento de su victoria.

Una vez más, José Capuz hace gala de su inspiración de índole religioso, curioso aspecto en un hombre tan significado, con anterioridad a la Guerra Civil, en políticas de izquierda pero que poseía la firme convicción de que, a la hora de trabajar la escultura religiosa, debía hallarse en una *actitud espiritual profunda*¹³⁷. La misma que es capaz de mostrar en una obra coetánea a *Nuestro Padre Jesús Nazareno* como es el *Cristo de la Fe* (il. 112) para la Hermandad de Cruzados de dicha advocación en Madrid, obra digna de referenciar dentro de su producción pues muestra los mismos valores de serenidad y estoicismo que son desarrollados en la imagen para Cartagena¹³⁸. Por lo tanto, a partir de 1945 se aprecia un Capuz que tiende aún más al sosiego, al equilibrio compositivo y en algunos casos a la frontalidad en la conformación de su



Ilustración 112. *Cristo de la Fe*. José Capuz Mamano, 1945. Iglesia del Santísimo Cristo de la Fe, Madrid.

¹³⁷ «La escultura religiosa ha de sentirse profundamente. Es algo más que puro oficio, que sólo técnica y aprendizaje. En ella el modelo no sirve para nada, aunque se utilice. El artista ha de estar en una actitud espiritual profunda, identificado con la grandeza del tema que va a plasmar en el barro». MONTERO ALONSO, José. (19 de febrero de 1961). José Capuz ante sus recuerdos de Roma. *Diario ABC de Sevilla*. Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19610219-33.html> (Fecha de consulta: 24 de marzo de 2020).

¹³⁸ «Pero lo moderno que da carácter a su plasticidad no impide el que aflore la hondura espiritual que, junto a lo realista, esta imagen refleja. Ningún trazo más feliz que el de su rostro. ¡Qué augusta serenidad, que expresión tan clásica!». BARBERÁN, Cecilio. (5 de abril de 1945). Arte y artistas, el Santísimo Cristo de la Fe de Capuz. *Diario ABC de Madrid*. Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19450405-40.html> (Fecha de consulta: 25 de marzo de 2020).

escultura, siguiendo en este último sentido los postulados del arte primitivo del Mediterráneo Oriental, principalmente Egipto y Grecia.

VIII.6. Proyectos fallidos.

La Cofradía Marraja había apostado de manera definitiva por José Capuz como *su escultor*, como el artista que había establecido el discurso estético de la procesión de Viernes Santo, por ello, existía el pleno convencimiento de seguir contando con el artífice valenciano para agrandar más la narrativa evangélica de sus procesiones. Así, el 28 de marzo de 1945, el Hermano Mayor Juan Muñoz Delgado comunicó a Capuz la posibilidad de realizar un grupo escultórico representando la escena de *la Flagelación de Cristo*¹³⁹, recibiendo una rápida respuesta por parte del afamado artífice el día 6 de abril de 1945, carta en la cual aceptaba el encargo mostrando un gran interés en su realización, trasladando el tipo de composición que llevaría a efecto, número de esculturas, el coste total de la obra e incluso plazo de entrega¹⁴⁰, sin embargo, el proyecto pronto quedó en un mero deseo.

Y es que este proyecto de la entidad marraja fue un motivo de conflicto con la Cofradía California, pues esta última consideró una intromisión en la configuración de escenas pasionarias que les correspondía representar en la Semana Santa de Cartagena, lo que motivó que los marrajos decidieran suspender el proyecto, cuestión que se le comunicó al escultor el día 19 de julio de 1945¹⁴¹. Ante esta contrariedad, Capuz decidió proponer una alternativa. El día 19 de septiembre de ese año, planteaba realizar una escena que representara *la Caída Camino del Calvario*, asegurando que estaría lista para la Semana Santa de 1947. Además, en dicha misiva el escultor hablaba en primera persona del plural, utilizando *el nosotros* para referirse a la propia institución y a él mismo, detalle

¹³⁹ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: “La procesión soñada: proyectos escultóricos irrealizados en la Cofradía Marraja”, *Revista Ecos del Nazareno*, 17 (1997), 12-13.

¹⁴⁰ «He estudiado en líneas generales, lo que podría ser el paso que me propone de la Flagelación del Señor. La obra es desde luego muy interesante y teniendo suerte creo que podría resultar muy bien. El grupo lo formarían la figura del Señor y dos más, algo mayores las tres, del tamaño natural (...) En cuanto al precio creo que oscilaría entre 75.000 y 80.000 pesetas y tiempo, seguramente en este año, quiero decir, para la Semana Santa próxima, sin que lo asegure, pues si me lo encargan Vds. quiero hacer una cosa a mi gusto sin agobio de tiempo». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 6 de abril de 1945.

¹⁴¹ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: “La procesión soñada: proyectos escultóricos irrealizados en la Cofradía Marraja” ... 12-13.

mediante el cual manifestaba su plena identificación con el proyecto de la que consideraba su Cofradía¹⁴².

El artista era capaz de verse inmerso, por tanto, en las rivalidades ancestrales que habían conformado a lo largo del tiempo el modo de entender la Semana Santa de Cartagena, instando a los marrajos a decidirse pronto a fin de tener concluida la obra en el menor tiempo posible. Además, veía apropiado, bajo su entendimiento y proceder en el campo de la escultura religiosa, la escena de *la Caída Camino del Calvario* al ofrecerle una mayor variabilidad de personajes que *la Flagelación de Cristo*, pudiendo insertar distintas actitudes y confrontar diversos estados psicológicos. No obstante, la obra no llegó a realizarse tal vez como consecuencia del desencanto originado en los comitentes por no haber podido hacer realidad la hechura del grupo deseado en un principio, con el que pretendían recuperar una escena pasionaria que ya habían sacado en procesión en los años finales del siglo XIX. Ello no fue óbice para que el artista visitara Cartagena en el verano de 1946 y fuera agasajado por la Cofradía Marraja como huésped de honor¹⁴³.

Durante la primavera de 1947 hubo elecciones a la junta directiva de la Agrupación de la Verónica, y desde el principio, el objetivo prioritario de sus directivos fue realizar una nueva escultura que sustituyera a la que poseían en propiedad que era de autor desconocido y que, tras una mala restauración, había quedado en un estado lamentable. Esta circunstancia originó que la imagen en cuestión desmereciera bastante respecto a las que en ese momento formaban parte del patrimonio marrajo, hasta el punto que el Hermano Mayor Juan Muñoz Delgado comunicó a la Agrupación que no estaba

¹⁴² «Yo comparto su opinión al suponer que los Californios no sacarán finalmente el paso de los Azotes, sin embargo, me parece lo más acertado prescindir por nuestra parte de realizar esta obra. Ello demostrará claramente a todos cual es la manera de obrar de los Marrajos y por consiguiente la diferencia entre las dos actitudes. Por otra parte, y viendo las cosas de manera objetiva, creo que un paso representando la Primera Caída resultaría incluso más lucido que el de los Azotes; a mi personalmente me interesa más el tema. La obra, sin duda, estaría terminada con tiempo suficiente para figurar en las procesiones del año 1947 si Vds. se deciden pronto». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 19 de septiembre de 1945.

¹⁴³ Ayer llegó a nuestra ciudad, procedente de Madrid, el Ilustre escultor don José Capuz, acompañado de su hijo, siendo recibido en la estación por el Excmo. señor don Juan Muñoz Delgado, hermano mayor de la R. e I. Cofradía de N. P. Jesús Nazareno y por el comisario general y tesorero de la misma don Saturnino Álvarez, en representación de la Junta de Mesa de dicha Cofradía. Durante su estancia en esta loa Sres. Capuz serán huéspedes de honor de los «marrajos, habiendo visitado en la tarde de ayer la capilla de la Cofradía donde las maravillosas obras pasionarias del Insigne Imaginero reciben culto y son exhibidas a la admiración de propios y extraños. (1 de julio de 1946). El ilustre escultor don José Capuz en nuestra ciudad. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1946/194607/19460701/El%20Noticiero%2019460701-003.pdf#search=%22jose%20capuz%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 25 de marzo de 2020).

dispuesto a consentir que la efigie volviera a formar parte de los cortejos de la Cofradía¹⁴⁴. En principio, el autor de la escultura iba a ser José Capuz, pero el artista modificó el presupuesto inicial que había facilitado a la institución marraja dado que había calculado mal el coste de la obra y la previsión de entrega, fijada para la Semana Santa de 1948, aunque dejaba margen para aceptar las condiciones previas¹⁴⁵.

A pesar de ello, la actitud del artista no gustó a la Agrupación, que se negó a que fuese Capuz el autor de la nueva escultura, propiciando un enconado enfrentamiento con Juan Muñoz, que consideraba tal postura como un desaire y un cuestionamiento de su autoridad como Hermano Mayor. Por esta razón, este último comunicó al escultor en un tono muy apenado y disgustado, que la Agrupación se había mostrado inflexible en su postura de encargar la imagen a otro autor, incluso dando por hecho que ello supondría finalmente un fracaso, calificando de *majadería* la acción de la Agrupación¹⁴⁶, aunque bien es cierto que la elección de Federico Coullaut Valera como encargado de hacer la obra se demostró también muy acertada. De todos modos, el propio José Capuz, en carta dirigida a Juan Muñoz Delgado, asumió su total responsabilidad en el fracaso del proyecto al variar las condiciones en el precio del encargo, mostrando con ello una gran lealtad a la Cofradía Marraja, de la que se consideraba una parte fundamental en su proceso histórico¹⁴⁷.

¹⁴⁴ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *Berenice*. Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, 1993, 28.

¹⁴⁵ «Desgraciadamente los cálculos que me sirvieron de base al dar la cifra de antes, hoy no responde a realidad. No es de mi agrado el variar nunca las cifras previstas y créame que si en esta ocasión me atrevo a sugerirlo es por causa plenamente justificada, no obstante, si ello no fuera posible, estoy siempre dispuesto a cumplir los compromisos contraídos». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 31 de octubre de 1947.

¹⁴⁶ «Ya sabe Vd. que tenemos constituida la Cofradía en varias agrupaciones (...) aunque controladas por la Mesa o Junta Principal. El malestar era debido a la prohibición de la Junta a que saliese la vieja Verónica, por juzgarla indigna de figurar en el cortejo; esta prohibición se hizo porque contaban los señores que los dirigen tener el nuevo grupo prometido por Vd. para la procesión del 48, pasó el tiempo y al empezar ahora los preparativos para las próximas procesiones no se conforman con no salir y han decidido procurarse un grupo por su cuenta aún a riesgo del tropiezo que juzgo inevitable. Yo no puedo hacerme solidario de esta majadería de los impacientes y me apresuro a escribirle a Vd. para eximirle del compromiso y lamentar que los tiempos de indisciplina y falta de toda seriedad lleguen hasta las cofradías religiosas». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz Mamano”, 29 de noviembre de 1947.

¹⁴⁷ «No debe disgustarse en modo alguno por el resultado final del encargo del grupo de la Verónica (...) El único culpable soy yo, y creo que en este primer caso de mi larga vida profesional soy víctima gustosa de mi sinceridad y rectitud». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 12 de diciembre de 1947.

VIII.7. El último fruto de una larga relación.

No fue hasta el año 1952, cinco años después de ver fracasado su proyecto de *la Verónica*, cuando José Capuz fue requerido de nuevo para completar la procesión de Viernes Santo en la noche. La iniciativa partió de la Agrupación de San Juan Evangelista que ese año celebraba el veinticinco aniversario de su fundación. Durante esos años era presidente el Alcalde de Cartagena Miguel Hernández Gómez, pero sus ocupaciones políticas no le dejaban tiempo para llevar a efecto las gestiones con el escultor y el seguimiento en la elaboración de la obra, con lo cual, fue el Vicepresidente de la Agrupación Julio Mas quien estuvo al frente del proyecto, siendo todavía Hermano Mayor Juan Muñoz Delgado, que se sintió plenamente feliz al ver cómo era José Capuz el encargado de completar su propio discurso estético y narrativo¹⁴⁸.

En el seno de la entidad marraja existía la idea de sustituir en la procesión de Viernes Santo la imagen individual de *San Juan Evangelista*, que había elaborado Capuz siete años antes y que procesionaría únicamente en la madrugada, por un grupo en el cual el apóstol tuviera el papel de protagonista, a la misma vez que en el plano artístico deseaban disponer de un conjunto monumental que estuviera a la altura del *Descendimiento*. Por ello, el escultor configuró un conjunto que, de algún modo, venía a completar todo el sentido del desfile, pues para Capuz la procesión no era una sucesión de imágenes individuales, sino que se trataba de un conjunto de esculturas con un desarrollo totalizador que tenía como escenario las calles de Cartagena y que permitía a los espectadores visionar y comprender, de modo global, la secuencia de hechos ininterrumpidos que desfilan ante ellos¹⁴⁹.



Ilustración 113. *Santo Amor de San Juan*. José Capuz Mamano, 1953. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

En consecuencia, elaboró dos bocetos en los que figuraban las imágenes de San Juan Evangelista, la Virgen María y la Magdalena para conformar un grupo llamado *el Santo Amor de San Juan* (ils. 113 y 114) y que venía a representar el momento en el que

¹⁴⁸ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: *José Capuz, un escultor para la Cofradía Marraja...* 107.

¹⁴⁹ *Ídem*. 110.

Cristo es bajado de la Cruz por José de Arimatea y queda ubicado en el suelo¹⁵⁰. Una especie de trasunto de *Las lamentaciones sobre Cristo muerto*, escena de origen medieval, pero sin la presencia física del cuerpo del Redentor, que antecedió a este nuevo paso con la figura del *Santo Sepulcro* o *Cristo Yacente* que Capuz labrara en 1927. De este modo, el escultor valenciano talló un conjunto monumental, severo, cuya austeridad sólo se ve rota por los dorados de las policromías que tanto utilizó al principio de su andadura en la imaginería religiosa y que, al margen de establecer vínculos con el art decó y las vanguardias de primeros de siglo, venía a establecer un sentido teológico al conjunto.

El grupo se estructura conforme a una configuración triangular tendente a la consecución del equilibrio propio del lenguaje clasicista que el artista recupera en esta obra, compuesta por una figura en pie, la de San Juan, y otras dos sedentes distribuidas a ambos lados del Evangelista, la Virgen María a la derecha y la Magdalena a su izquierda. Pero la conformación del conjunto remite, a su vez, a la recreación piramidal, con todo lo que ello supone en el lenguaje de los símbolos que tan bien dominaba José Capuz. Y es que la pirámide es el lugar que siempre se asocia a lo sagrado, a la aparición de la divinidad, cuestión que el escultor traslada a este grupo escultórico en el que se nos muestra la profunda visión mística que caracterizaba a su autor, desarrollando un más que evidente ejercicio reflexivo en torno a la muerte, a la soledad y al sufrimiento que ella genera en el ser humano, algo bastante en consonancia con el complicado estado de salud que atravesaba el artista valenciano en ese momento. Para ello, establece un violento contraste entre el naturalismo y la belleza clásica de los rostros de los protagonistas, desarrollados en base a un perfecto modelado, con la rudeza y vigor expresivo de las vestimentas en las que Capuz deja huella de los golpes de gubia mostrando la pureza del material, además de unos pliegues conformados conforme a una precisa geometrización y unas hendiduras que originan efectos destemplados de carácter dramático.



Ilustración 114. *Santo Amor de San Juan*, detalle de la imagen de la Virgen. José Capuz Mamano, 1953. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

¹⁵⁰ «Corresponde el grupo, nos dice el maestro, al momento de la pasión que nos describe el Evangelista, en el que José de Arimatea ha hecho depositar el cuerpo muerto de Jesús al pie de la Cruz». MAS GARCÍA, Julio: “Capuz nos habla del nuevo paso marrajo”, *Anales de la Agrupación de San Juan Evangelista. Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Cartagena, 1953, s/p. Recuperado de http://sanjuanmarrajo.org/wp-content/uploads/2017/03/1953_Anales_de_San_Juan.pdf

La imagen de San Juan permanece inhiesta, mayestática, a modo de columna o sostén de la herencia recibida como portador y transmisor del Evangelio, el tesoro que porta en sus manos y que es representado por un oro resplandeciente que ofrece a la humanidad. Se trata, como decía el propio autor, del momento en el que inicia la obra ordenada por su maestro, sirviendo de apoyo y sostén a la propia Virgen a la que se presta a consolar¹⁵¹. Esta última, ubicada a la derecha del Apóstol, ofrece una riqueza indudable de raigambre teológica y sapiencial desde el punto de vista espiritual. Los pliegues del manto, abruptamente desarrollados, culminan con un nicho que enmarca el rostro y las manos entrelazadas contra su pecho, todo un paralelismo con la configuración de la gruta, el santuario donde se hace presente lo divino. La policromía color pardo, de tono muy oscuro, contrasta con el dorado que luce el interior de esa cueva que enmarca las facciones de la Soledad a modo de fuente de luz que revela lo omnipotente¹⁵².

La imagen de la Magdalena (il. 115), a pesar de su belleza y mesura gestual, es una talla de líneas más abiertas, desplomada en el suelo sin aparentes fuerzas para poder levantarse. Sin embargo, se encuentra revestida de oro, unos drapeados polícromos que muestran ya los signos de la Redención derramada en el mundo. El conjunto es por tanto una vuelta de Capuz al pasado en la búsqueda del equilibrio formal, de los valores de la mediterraneidad, de la



Ilustración 115. *Santo Amor de San Juan*, detalle de María Magdalena. José Capuz Mamano, 1953. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

plasmación de la esencialidad como vector de la estatuaria religiosa basada en la introspección y la reflexión, sin alardes decorativos que puedan sustraer la atención del espectador respecto a lo verdaderamente trascendente. Sin embargo, el grupo levantó muchas controversias desde el principio, pues el trono circular en el que iba supuso la dimisión como Hermano Mayor de Juan Muñoz Delgado el mismo día de Jueves Santo de 1953. Al año siguiente, tanto la imagen de San Juan Evangelista como el propio paso del Santo Amor de San Juan salieron juntos en la procesión de Viernes Santo noche,

¹⁵¹ «La expresión del Apóstol constituía uno de los problemas más difíciles de resolver, ya que había de abandonarse la serena tristeza de mi anterior talla. Aquí el Hijo del Trueno coexiste con el Apóstol del Amor. Comienza la obra ordenada por el Salvador. Es ya el hijo que se inclina solícito a sostener a la madre en el amargo trance». *Ídem. s/p.*

¹⁵² LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: “Forma y contenido: el discurso de la Soledad de la Virgen en la escultura de José Capuz y Juan González Moreno”, *Revista Ecos del Nazareno*, 27 (2006), 12-17.

alterando el desarrollo del desfile. Por ello, en 1959 se trasladó la última obra de José Capuz a la procesión del Sábado Santo, donde permanece hasta hoy totalmente descontextualizado del fin con el que se labró.

En verdad, se puede afirmar que el grupo del *Santo Amor de San Juan* es, quizá, el más perfecto escultóricamente de los labrados por el escultor valenciano, aquel donde puso una mayor concienciación en el plano artístico y simbólico, aunando todos los valores que le hicieron uno de los más afamados hacedores de la escultura religiosa moderna en nuestro país. De hecho, la consideración que el propio Capuz tenía de esta obra era la más elevada de entre todas las que había realizado en su carrera dentro de esta tipología plástica¹⁵³, y es que en ella alcanza el sincretismo místico absoluto que tanto había perseguido a lo largo de su dilatada carrera. Y con este grupo, pleno de sentimiento y profundidad espiritual, José Capuz ponía fin a su labor para la Cofradía Marraja de Cartagena, a la que dotó de una personalidad propia, adaptada al rigor y severidad que buscaban trasladar a sus desfiles penitenciales, logrando una unificación estética que después otros artistas han sabido mantener. Su fallecimiento el día 9 de marzo de 1964¹⁵⁴, supuso la pérdida de otro de los grandes artistas que más habían contribuido a una nueva percepción de la escultura religiosa, acuñando tipos originales y plenamente imbuidos de la esencia más diáfana del mundo de la mística occidental.

¹⁵³ «He trabajado durante un año en este paso y he puesto en él toda mi fe de creyente y mi entusiasmo de artista. He querido que el séptimo que he hecho para Cartagena sea digno de sus antecesores». MAS GARCÍA, Julio: *Op. Cit.* s/p.

¹⁵⁴ «Ayer por la tarde tuvo lugar el entierro del escultor don José Capuz Mamano, académico de Bellas Artes, fallecido el pasado lunes en su domicilio de Madrid. Al acto del sepelio acudieron el hijo e hijo político del finado, el director general de Bellas Artes, académicos de la Real de San Fernando, así como numerosos amigos del ilustre artista». (11 de marzo de 1964). Ha fallecido el escultor don José Capuz. *Diario ABC de Madrid*. Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19640311-78.html> (Fecha de consulta: 27 de marzo de 2020).

CAPÍTULO IX

EL ADVENIMIENTO DE LA VANGUARDIA AUTÓCTONA: JOSÉ PLANES PEÑALVER.

CAPÍTULO IX.

EL ADVENIMIENTO DE LA VANGUARDIA AUTÓCTONA: JOSÉ PLANES PEÑALVER.

En la Región de Murcia, tras el año 1939, la nueva estética en la escultura religiosa adaptada a la época se hizo realidad, tal y como hemos referido, conforme al trabajo y los nuevos preceptos desarrollados por artistas como Mariano Benlliure y José Capuz, con aportaciones interesantes de otros escultores foráneos como Federico Coullaut Valera o Ignacio Pinazo, aunque de mucho menos interés que los dos artífices valencianos. Pero hay que incidir en la figura de los escultores que siguieron su estela a nivel regional, y los casos más destacables son los de José Planes Peñalver y Juan González Moreno, que elaboraron una estética muy personal, si bien, fue el segundo de ellos el que a posteriori hizo de la escultura religiosa su principal razón de ser o, al menos, aquello por lo que más ha sido conocido a nivel popular.

La base inspiradora en lo que respecta al entendimiento formal de la escultura fue el quehacer de Francisco Salzillo, fundamentalmente en lo que concierne a la plasmación material de un modelo amable, de un ideal de belleza y proporción que debe inscribirse en las pautas inmutables de las expresiones plásticas de la Región de Murcia. Pero el sello que se imprime a las obras por parte de estos artífices alcanza unas pautas inscritas en un nuevo concepto de preciosismo, respondiendo a una personal originalidad. Es bien cierto que los medios de expresión, las formas de manifestación artística se ven muy limitadas con la Dictadura, pero en lo que concierne a la escultura religiosa se recupera la senda emprendida en los años veinte bajo unos postulados figurativos, pero tendentes a la intromisión de ciertos preceptos vanguardistas o colindantes con la mediterraneidad más concluyente, en un claro abandono de los criterios barroquizantes.

Por otra parte, es obvio que, en la Región de Murcia, en base a la tradición existente, hay un gran respeto por el sostenimiento de la entidad plástica y la valoración estética de los modelos escultóricos religiosos, manifestando un acatamiento de la norma artística imperante, no dejando lugar a la proliferación de talleres de imágenes en serie que realizaron modelos vulgares propugnados por *santeros* de baja entidad. No es, por ende, una práctica exenta de vida y de vigor artístico pues, aunque no existe una actitud rebelde ante lo coetáneo ni mucho menos de enfrentamiento con los modos y maneras

oficiales, se da una intención clara de crear sin choques violentos hasta lograr una obra de índole personal en la cual las condiciones de la época no resultaban demasiado influyentes¹. Asistimos, pues, dentro de la temática religiosa, a una escultura desarrollada bajo una gran riqueza de ángulos y planos, escueta en su forma y profunda en lo subyacente, en su sentido más íntimo.

Existe, por tanto, una herencia cultural que constituye una sólida tradición anclada a través de siglos y que es capaz de cautivar a multitud de generaciones y sensibilidades diferentes, teniendo en cuenta que el desarrollo de los cambios operados en torno a la escultura religiosa muestra cómo no existe una actitud estática, sino que se constituye una transformación del modelo primigenio a través de una interpretación de índole personal e individual, pero sin perder la referencia original². Y en la escultura religiosa, a pesar de la imposición del tema y la imperiosa necesidad de ajustarse a un naturalismo formal de raigambre clásica, se aprecia una tendencia a lo novedoso, un campo de acción en el que se manifiesta lo intuitivo de algunos artífices en base a su propia personalidad, a su modo de entender la configuración de las imágenes y a su desarrollo y experiencia espiritual.

En los casos de José Planes Peñalver y Juan González Moreno, nos hallamos ante una poética sacra de temperamento plenamente subjetivo, de manera que se trata de una expresión plástica plenamente identitaria en torno a un eclecticismo que se sale de los márgenes más tradicionalistas a nivel regional. Representan una emoción templada, sin concesiones hacia el deleite efectista, aunque sin olvidar la valoración de los detalles esenciales. Se convierten, en el ámbito de la Región de Murcia, en portavoces de la modernidad dentro del panorama de la imaginería religiosa, aportando los valores emocionales y devocionales precisos, repletos de matices, convirtiéndose en autores *vanguardistas* dentro de la mística escultórica local por medio de un enfoque sincero que olvidaba los convencionalismos. De esta manera, su particular estética de lo sacro queda inserta plenamente en valores como la sobriedad, la economía plástica y la emotividad, llevando a efecto un considerable viraje respecto a los modelos salzillescos.

¹ CRUZ FERNÁNDEZ, Pedro Alberto: "Escultura en Murcia (1939-1956)": *Murcia, un tiempo de posguerra (1939-1956)*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja de Ahorros de Murcia, 1998, 31-32.

² GUTIÉRREZ CORTINES, Cristina: "Identidad Regional y escultura": *Ídem*. 85-90

IX.1. José Planes Peñalver, visión vanguardista en el ámbito costumbrista.

José Planes Peñalver (1891-1974) (il. 116) es otro de esos autores cuya vida se desarrolla en distintas etapas conflictivas, repletas de cambios sociales y políticos que influyen de manera notable en las pautas artísticas aplicadas en cada momento. El siglo XX, la centuria de la búsqueda, de la renovación, de la investigación y la indagación en los distintos ámbitos de la sociedad, trae consigo los ismos, las nuevas tendencias a las letras y al arte, adaptando estas expresiones artísticas al devenir de los tiempos cambiantes. Y todo ello, este deseo de cambio, de libertad creativa, afectó especialmente a José Planes, aun habiendo nacido en una Región apartada de los centros artísticos más afamados de España. Aunque, como vimos en su apartado correspondiente, en los años veinte se asistió en Murcia a un desarrollo cultural no visto hasta esa fecha desde los tiempos dorados del Cardenal Belluga y Francisco Salzillo.

José Planes, junto al grupo de artistas del Café Oriental y los críticos artísticos de gran renombre en la época, conforma un nutrido núcleo de grandes creadores plásticos y literarios que persistirán en su afán renovador y creativo, suscitando una corriente de gran calado cultural cuya riqueza perdurará hasta la Guerra Civil. Es por tanto una enorme transformación la que se vive en Murcia, que pasa de unas manifestaciones artísticas y culturales provincianas y muy tradicionales, en su inmensa mayoría, hasta expresiones modernas y vanguardistas. El ambiente es de inquietud, de curiosidad, adecuado para la efervescencia y cultivo de todo lo relacionado con el arte, la literatura y la ciencia, en aquellas noches interminables de los cafés nocturnos que eran el epicentro de los trasnochadores y los noctámbulos, que deseaban perderse en las estrechas calles del centro para vivir nuevas experiencias y dormir lo menos posible a fin de no perderse nada de lo que acontecía.

Y el escultor José Planes Peñalver se hallaba en el epicentro de toda esta corriente, que incidiría de manera notable en su quehacer plástico y su dialéctica artística, inclusive en el desarrollo de algo tan sumamente tradicional como la escultura religiosa, género al



Ilustración 116. El escultor José Planes Peñalver.

que no podía ser ajeno al crecer y desarrollar sus años formativos en la tierra de Francisco Salzillo Alcaraz. Hijo de modestísimos labradores de la pedanía murciana de Espinardo, en las tierras fértiles de la huerta cercana a la ciudad de Murcia, Planes sintió la vocación de modelar figuras con el barro de esas tierras regadas por grandes acequias y sistemas de regadío medievales que, a día de hoy, persisten con gran dificultad por la voracidad urbanística. Allí aprendió a transformar la materia inerte del limo en figura, a dotarla de vida, experimentando la estimulación que para él suponía la contemplación de los grandes belenistas regionales y la magna obra de Salzillo³.

A fin de definir su concreción artística, Planes asiste en Murcia a los estudios de tipo artesanal y artístico de la ciudad: aprende dibujo en el Círculo Católico de Obreros, modelado en la Sociedad Económica de Amigos del País y principios de talla en el taller del prestigioso artista Anastasio Martínez, próximo a la plaza del Teatro Romea. En estos círculos conoció y labró gran amistad con otros artistas de gran prestigio como Clemente Cantos, Joaquín, Victorio Nicolás y Pedro Flores, instalándose junto a este último en un taller sito en la céntrica Calle Riquelme. A este grupo inicial, se unieron Luis Garay, Antonio Garrigós y escritores como Dionisio Sierra y José Ballester⁴, conformando un círculo artístico y literario que alentó y agilizó el modo de pensar de cada uno de los miembros que lo conformaban.

Su primer contacto con la escultura religiosa se produce a los diecisiete años, en 1910, cuando elabora *los Cuatro Evangelistas* para la ciudad de Lorca, que perecieron bajo el fuego en un incendio accidental, y tiempo después, en el año 1922, visita la ciudad de Coímbra (Portugal) donde realiza una *Piedad* para la Capilla del Palacio de Sotomayor⁵, siendo expuesta en la universidad junto a dos cabezas de mujer y recibiendo críticas muy positivas⁶. Pero su talento ya se había manifestado con anterioridad a esta obra en el país vecino, pues en el año 1917 es pensionado por la Diputación Provincial

³ MARÍN MEDINA, José: *Op. Cit.* 148.

⁴ MELENDREAS GIMENO, José Luis: *El escultor murciano José Planes*. Murcia, Cajamurcia y Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992, 15.

⁵ «Efectivamente, a los diecisiete años ya me atreví a acometer la obra de los Cuatro Evangelistas para un retablo de Lorca que, a consecuencia de un incendio casual, desapareció después. Más tarde, en plena juventud, hice la Piedad para la capilla del palacio de Sotomayor en Portugal...». Archivo Municipal de Murcia (AMMU), Hemeroteca digital. “José Planes comenzó a labrar imágenes religiosas a los diecisiete años”, Diario La Verdad, 14 de abril de 1949.

⁶ «De admirable y castizamente construida podemos diputar la escultura polícroma de Planes que hoy damos a conocer al lector. Este magnífico grupo escultórico (La Piedad) está actualmente en la capilla del palacio de Condeixa (Portugal), propiedad del banquero portugués don Cándido Sottomaior, que es el que hizo el encargo al autor». AMMU, Hemeroteca digital. “Arte cristiano moderno”, Diario La Verdad, 5 de junio de 1929.

de Murcia para que amplíe sus estudios en Madrid, recibiendo allí el consejo y la protección de un ilustre murciano, Juan de la Cierva Peñafiel⁷. Y fue en la capital donde conoce a uno de los artífices que más le influirán en su quehacer artístico, el gran escultor Julio Antonio, uno de los grandes exponentes del clasicismo mediterráneo.

A partir de estos años se va labrando una fama que lo convierte en uno de los escultores más reconocidos por la historiografía del arte en España, transformándose en uno de los artífices primordiales en la plástica escultórica del siglo XX en nuestro país, un aspecto importante a la hora de estudiar su vida y obra a fin de valorarla con el debido rigor. Planes fue hombre culto, versado y conocedor de los distintos lenguajes estilísticos más determinantes tanto en la escultura del pasado como en la contemporánea, siendo premiado y reconocido a nivel nacional e internacional. De hecho, ya en 1920 consiguió una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes por su obra *Desnudo* (il. 117), adquirida después por el Real Casino de Murcia⁸. Con el premio concedido por el Jurado más el importe abonado por el propio Casino, pudo contraer matrimonio y adquirir el solar de su finca de la Guindalera, en Madrid, lugar en el que instaló su taller e irradió su talento a toda la geografía nacional. Dos años después, en 1922, vuelve a ser premiado, consiguiendo en esta ocasión la segunda medalla con su creación *Ofrenda a Levante*, adquirida por el propio Juan de la Cierva para su colección particular, reconocimiento muy polémico pues se consideró que debió obtener la primera presea⁹.



Ilustración 117. *Desnudo de mujer*. José Planes Peñalver, 1920. Real Casino de Murcia.

⁷DE LA CIERVA PEÑAFIEL, Juan: *Notas de mi vida*. Madrid, Editorial Reus, 1955.

⁸ «...el joven escultor murciano José Planes, ha ganado la tercera medalla en la Exposición Nacional de Escultura (...) Planes ha triunfado notablemente, sin recomendaciones, sin artificios subterráneos; es un muchacho honrado que ofrenda a Murcia su laboriosidad y su talento, haciéndole vislumbrar futuros días de gloria». (9 de Junio de 1920). *Diario El Liberal*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000090370&posicion=1&presentacion=pagina (Fecha de consulta: 29 de marzo de 2020).

⁹ «Sin embargo, a nuestro ilustre escultor murciano José Planes, que en justicia debió dársele la recompensa que concedieron al Sr. Orduna, le hacen seguir el escalafón y le otorgan, por su monumental *Ofrenda de Levante*, una segunda medalla. El dolor que esto debió producirle y el que nos produce a sus amigos, debemos olvidarlo; tanto Planes como nosotros sabemos cómo hay que tomar estas cosas de las Exposiciones Nacionales...». GIL DE VICARIO, Luis. (3 de junio de 1922). Planes obtiene segunda medalla. *Diario El Liberal*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000296756&page=1&search= (Fecha de consulta: 29 de marzo de 2020).

La carrera de Planes comienza a ser imparable, jalonada con logros como el Premio Nacional de Escultura en 1932 con otra representación de un *Desnudo*, lo que supuso todo un hito en la historia de la Región y permitió que el escultor fuera homenajeado por la Casa Regional Murciana en Madrid en las instalaciones del Hotel Nacional en la capital, concediéndole el nombramiento de hijo predilecto de la ciudad de Murcia¹⁰. Y la inquietud de José Planes por hacer algo por su patria chica y colaborar para sostener el ambiente cultural de la misma, le llevó en 1933 a regresar a su tierra para fundar la Escuela de Artes y Oficios, de la que será nombrado Director, colaborando en la renovación de los programas formativos relacionados con el arte en Murcia conforme a los nuevos postulados educativos, mostrando los distintos lenguajes que se imponían en el desarrollo de la plástica artística¹¹.

Tras la contienda civil, el artista murciano, a fin de subsistir, debe centrar su quehacer en la escultura religiosa, pero ello no es óbice, ni mucho menos, para que los reconocimientos no se sucedan tanto en el interior, formando parte de la Academia Breve de Crítica de Arte en 1947¹², como en el exterior con la concesión de premios internacionales en América Latina, proceso que culmina con su elección como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1959, sustituyendo a otro gran escultor como José Clará¹³, y con la concesión de la medalla nacional de Bellas

¹⁰ «Ha venido a Murcia el señor Lorca con un propósito laudable, con un fin que le honra grandemente. Vino a organizar el homenaje que la Casa Regional Murciana en Madrid va a rendir al ya ilustre escultor, paisano nuestro, José Planes, en cuanto signifique adhesión de la región murciana». (18 de octubre de 1932). La Casa Regional y el homenaje a Planes. *El Tiempo: diario independiente*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000091272&posicion=1&presentacion=pagina (Fecha de consulta: 30 de marzo de 2020).

¹¹ «La Escuela de Artes y Oficios, cuya iniciativa de creación fue expuesta al Gobierno por la Casa Regional Murciana de Madrid, con el apoyo incondicional de la Diputación y el Ayuntamiento, ha sido concedida a Murcia hace unos breves días (...) Ha sido designado como Delegado del Gobierno en esta Escuela el laureado escultor murciano José Planes Peñalver». (29 de marzo de 1933). Se crea en Murcia la Escuela de Artes y Oficios. *El Tiempo: diario independiente*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000738469&page=1&search= (Fecha de consulta: 30 de marzo de 2020).

¹² «...en la exposición que se ha celebrado recientemente en el Museo de Arte Moderno de Madrid, patrocinada por la ya célebre Academia Breve de los Once que preside don Eugenio D'Ors, Planes ha presentado formas y volúmenes extra-religiosos que reclaman nuestro comentario. Porque ningún escultor está allí sino Planes mismo con lo cual esta exigente Academia ha querido premiar una labor intensa y perseverante, seguramente la primera que en Escultura se ha hecho últimamente en España». AMMU, Hemeroteca digital. OLIVER BELMÁS, Antonio, "José Planes en la Academia Breve", *Diario La Verdad*, 31 de mayo de 1947.

¹³ «El pasado lunes, día 9, en segunda votación, fue elegido miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el gran escultor murciano José Planes. De los treinta y siete académicos presentes, treinta y cuatro apoyaron la candidatura del señor Planes (...) Pero la mayor trascendencia de esta elección consiste en que el sillón que José Planes va a ocupar es el que dejara vacante recientemente el fallecimiento de José Clará, figura excelsa de la escultura contemporánea europea. A un maestro de la claridad le continúa otro maestro de la claridad. A la transparencia de la escultura de Clará, le sigue, por

Artes en 1966¹⁴. Es por tanto Planes un escultor de gran prestigio a nivel nacional e internacional, un artífice que partiendo de un lenguaje tradicionalista logra alcanzar la frontera de la modernidad y lo contemporáneo, abriendo recovecos incluso en representaciones ancladas en los modelos más enraizados en el pasado. Es un autor que se inclina por la simplificación de los medios expresivos, creando sus volúmenes escultóricos por medio de amplios planos modelados con una curvatura muy precisa.

La obra de José Planes se encuadra en un sentido estético derivado de su primigenio academicismo y su deseo de introducir las novedades del ámbito vanguardista. De hecho, las líneas del clasicismo escultórico quedan fundidas con el lenguaje del modernismo y el novecentismo, procediendo a un estilo rigurosamente contemporáneo¹⁵. Por tanto, siempre hace gala de un sincero acercamiento a la figuración escultórica, pero a su vez, depurando la misma, aproximándose a la configuración abstracta sin abandonar las huellas de la figura humana, en un propósito evidente de plasmar la propia naturaleza, conectando con la mediterraneidad plástica del momento¹⁶. Por ello, aborda su obra sin perder de vista el paisaje, los tipos populares, las concepciones culturales, la peculiar luz, el alegre cromatismo y el iluminismo del espíritu mediterráneo, pues Planes, a pesar de su larga estancia en Madrid, es hijo y amante de su tierra, de la forma de vida y la idiosincrasia particular de la ciudad que le vio nacer¹⁷.

Y es que, en su intrínseca naturaleza como artífice, denota en sus manifestaciones una gran querencia por los modelos insertos en su propio ambiente, como corresponde a un artista plenamente adherido a su tierra, influenciado por el condicionamiento ambiental e histórico de la misma¹⁸. A su vez, también se siente atraído por un modo

senderos personales pero coincidentes en lo fundamental, la transparencia del arte escultórico del artista murciano». AMMU, Hemeroteca digital. OLIVER BELMÁS, Antonio, “Planes, maestro de la claridad”, Diario La Verdad, 15 de noviembre de 1959.

¹⁴ «A propuesta del Jurado, la medalla de honor de la exposición nacional de Bellas Artes 1966 le ha sido concedida al escultor don José Planes Peñalver (...) La medalla de honor de esta exposición le ha sido concedida por su obra "Desnudo I", número 350 del catálogo de la exposición». (7 de junio de 1966). José Planes medalla de honor de la exposición nacional de Bellas Artes 1966. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000426776&page=1&search= (Fecha de consulta: 30 de marzo de 2020).

¹⁵ MORENO GALVÁN, José María: “La escultura de José Planes”, *Revista Goya*, 35 (1960), 306.

¹⁶ PÁEZ BURRUEZO, Martín: “El regreso a una tradición renovada” en Caja de Ahorros del Mediterráneo (ed.): *Murcia, una generación de escultores...* 11.

¹⁷ «Murcia para mí significa la alegría de haber vivido en esta magnífica tierra que ha condicionado toda mi obra. En mis esculturas están a través de mi Murcia, nuestra sencillez y humildad, nuestra alegría y nuestra luz». AMMU, Hemeroteca digital. ANDREU, Arturo, “Murcia ha condicionado toda mi obra, dice Planes”, Diario La Verdad, 21 de mayo de 1968.

¹⁸ NÚÑEZ LADEVEZE, Luis: *José Planes*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, 9.

escultórico muy arraigado en España que aplica, en pequeños trazos, a su escultura religiosa: la influencia severa, mística y ascética de Castilla, como consecuencia de su familiaridad con los modelos del centro y norte peninsular. Nos hallamos ante una personalidad artística polifacética, capaz de englobar distintas expresiones, desde su gusto por los modelos clásicos del pasado, discurriendo por la estela tradicionalista del dieciocho murciano hasta desembocar en las manifestaciones del arte moderno, coetáneo a su devenir creativo¹⁹. Por ende, José Planes es un artista que asimila el clasicismo, aunque no se limita a copiar y repetir sus propuestas esenciales, más bien se desmarca de los preceptos descriptivos y detallistas para abrazar la síntesis plástica, generando una praxis volumétrica, pues para él, la condición innegociable de la escultura era la forma y el volumen²⁰.

Esta agitada condición en su forma de concebir el arte, hace que sea uno de los firmantes en el famoso Manifiesto de la Agrupación Gremial de Artista Plásticos, redactado en 1931 como defensa del arte contemporáneo frente al oficialista, anclado en el pasado y lo reiterativo²¹. Un arte moderno que abogaba por llegar a la propia esencia de la obra, sustrayendo capas y capas de material buscando lo recóndito en la madera o la piedra. Por ello, a Planes le interesa el sentido de la totalidad, dejando a un lado lo superfluo, lo meramente ornamental que servía para distraer al espectador del verdadero sentido y mensaje que la obra transmite²². Por consiguiente, encuentra su verdadera personalidad en la mera esencialidad, tratándose de un estatuario que suprime todo aquello que no se corresponda con los valores puros del arte escultórico, resultando vital el lenguaje directo, sin rodeos ni efectismos. Y en ese camino en el que se manifiesta, en

¹⁹ ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “José Planes Peñalver, la expresión de la modernidad en la tradición escultórica religiosa”, Actas del III Congreso Internacional de Cofradía y Hermandades”. Murcia, Universidad Católica de Murcia (UCAM), 2019, 469-484.

²⁰ GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del siglo XX*, Tomo X. En *Ars Hispaniae* (Historia del Arte Hispánico). Madrid, Editorial Plus Ultra, 1977, 322.

²¹ «Queremos: que el hundimiento de un régimen político confeccionado con la opresión y la arbitrariedad traiga consigo, como consecuencia, renovación en todas las manifestaciones sociales que, como la artística, han estado sujetas a un régimen opuesto a toda idea que significase un cambio en las viejas costumbres. El procedimiento seguido por los representantes oficiales del arte en el régimen caído valió con la organización absurda de toda manifestación artística nacional para crear un arte oficial viejo, caduco y representativo de toda la España muerta». AMMU, Hemeroteca digital. “Extracto del Manifiesto de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos”, La Tierra, 29 de abril de 1931.

²² «La escultura debe ser algo más que volumen. Si bajo éste no alienta un hálito, la cosa, aunque importante, no merece la pena. Y bajo las figuras de Planes hay una corriente térmica, un calor vital, aunque a veces, el autor desrealice en el bronce, la piedra o la madera. Hay temblor en la escultura de Planes, hay sensibilidad, ternura, vida propiamente dicha». AMMU, Hemeroteca digital. OLIVER BELMÁS, Antonio, “José Planes en la exposición internacional al aire libre de Madrid, Diario La Verdad, 12 de diciembre de 1953.

la difusa y compleja línea ubicada entre la figuración y la abstracción, recoge los conceptos de Maillol, Bourdelle o Hildebrand como reconstructores de la figura humana, añadiendo las formas geométricas elementales que se introducen en los volúmenes para resaltar esos valores plásticos y simbólicos referidos²³.

La virtud de José Planes se cimienta en su habilidad para superar el hecho de haber nacido en un mundo provinciano en comparación con los círculos de influencia del arte contemporáneo, aprehendiendo en la distancia los rasgos de las expresiones artísticas coetáneas, manteniéndose, a su vez, arraigado en los valores de la dialéctica escultórica de su tierra, más proclive a entender lo auténtico del pasado más que a meditar sobre el presente y el futuro desde un punto de vista intelectual. Así pues, bajo estas premisas mediante las que el escultor murciano entiende su arte, es evidente que hay un acontecimiento histórico fundamental en la carrera de este artífice: obviamente, no es otro que la Guerra Civil española. Y es que un hombre que se había caracterizado por destacar en la escultura profana y monumental, fundamentalmente en piedra, debe cambiar radicalmente de discurso y adaptarse, casi de golpe, a una realidad en la que prima la conformación de la estatuaria religiosa en madera policromada y, en verdad, su subsistencia dependió de ello²⁴.

Esta circunstancia, dado que la imaginería es una práctica artística dirigida fundamentalmente al campo de la emoción y el sentimentalismo más que a cualquier otro principio estético o intelectual, podía ser un hándicap para José Planes, un artífice ubicado en el grupo de los librepensadores con una estética novedosa y vanguardista en el campo figurativo, pero a pesar de ello, supo adaptarse a la situación social y artística, aceptando que aun introduciendo aspectos de su propio temperamento, debía cumplir con lo que el comitente demandaba, teniendo presente que en el ámbito de la escultura sacra, menos abierto a priori a la innovación, pudo dejar su huella personal y no dejar de ser él mismo, aun respetando los valores intrínsecos de este tipo de representaciones²⁵. Por consiguiente, el artista murciano desarrolló una respetable y rica obra en el campo de la

²³ GUTIERREZ CORTINES, Cristina: “Figuración abstracta y el desnudo velado”, en *José Planes*. Murcia, Cámara de Comercio, Industria y Navegación, 1994, 23.

²⁴ PÉREZ SANCHEZ, Alfonso Emilio: Op. Cit. 329.

²⁵ «La escultura religiosa debe ser hecha con humildad, sin apartarse de la línea de nuestros maestros tradicionales y que el escultor contemporáneo sólo debe tratar de hacer una aportación digna de esa tradición, en la que se ha formado la sensibilidad cristiana y religiosa de nuestro pueblo». AMMU, Hemeroteca digital. DE LOS REYES – GARCÍA Y MARTÍNEZ, Raimundo, “Personajes murcianos en Madrid: José Planes”, Diario La Verdad, 16 de enero de 1961.

escultura religiosa, fundamentalmente en lo que respecta a la imaginería procesional, superando la impronta y pesada carga del genio dieciochesco Francisco Salzillo, cuestión que para los artistas autóctonos había resultado casi imposible, pues todas las propuestas e intentos de renovación habían sido protagonizados por escultores foráneos. Pero el camino estaba señalado y artistas como Planes y González Moreno emprendieron la senda de la renovación ofreciendo modelos eclécticos en los que el clasicismo mediterráneo y determinados preceptos vanguardistas fueron una realidad en la imaginería religiosa²⁶

Por ello, José Planes busca en su escultura sacra la concreción de lo místico, de lo plenamente espiritual, por medio de una reducción de la materia que queda circunscrita a una máxima depuración, a su plena esencia, en una búsqueda constante por hallar la forma simple, escondida en el propio material que desbasta, escudriñando con su gubia la conformación de una estatuaria cuyos modelos evoquen el clasicismo pero, además, dejando lugar para la introducción de signos vanguardistas por medio de un tratamiento muy personal de la superficie plástica. Y es que la superficie escultórica de sus imágenes era como una especie de elemento de experimentación, un campo de acción que daba pie a una expresión polícroma austera, de colores fríos, y al uso de drapeados en las vestiduras, a fin de conformar numerosos pliegues y amplios planos que dotan a la imagen de un gran despliegue volumétrico²⁷. A pesar de ello, nunca hizo uso de lo declamatorio en sus creaciones religiosas, sino que se guio por definir la talla de manera sumaria, transmitiendo el mensaje de forma coherente y directa.

IX. 2. Sus obras tras la Guerra Civil: un nuevo punto de vista de lo sacro.

Así pues, tras la Guerra Civil, es ya en 1940 cuando sale en procesión en Cieza la primera gran imagen de temática pasionaria, *el Cristo Yacente*, tipo repetido para Jumilla, Valdepeñas, Alcantarilla, Madrid, Isla Cristina, Lorca o Abarán, alcanzando siempre grandes calidades plásticas. Algunos investigadores locales refieren que el primero de los ejemplares citado, el de Cieza, fue realizado en 1920, siendo completado por la imagen de la Virgen de la Soledad para conformar el grupo del llanto sobre Cristo muerto en el

²⁶ BELDA NAVARRO, Cristóbal: “José Planes, entre la tradición y la vanguardia” ... 9.

²⁷ NAVARRO SORIANO, Isidora y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Santiago: *Escultores e imagineros en la Semana Santa de Jumilla*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2009, 123.

año 1940²⁸. De todos modos, esta hipótesis es altamente improbable, pues José Planes, en la década de los años veinte, se hallaba sujeto a varios encargos de obra civil y mostraba una absoluta preferencia por la talla en piedra y mármol. Además, en el Diario *La Verdad* de Murcia, uno de los medios escritos de mayor prestigio en la Región, se especifica que las dos esculturas, tanto *el Yacente* como *la Soledad* (il. 118) fueron realizadas en el año 1940. Ambas imágenes sorprendieron de manera muy grata a la opinión pública y a los expertos en la materia, tal y como se refleja en esta última fuente, en la cual, se resalta la belleza clásica del Cristo en una conformación que muestra el mediterraneísmo contemporáneo y la tradición hispana de raigambre clásica. Además, resalta la estética de la Soledad, muy alejada de los preceptos levantinos, aproximándose a un lenguaje expresivo más recio, de perfiles graves en la línea de la escultura ibérica primitiva²⁹.

En su objetivo de introducir variaciones en la forma de representación de la escultura religiosa a fin de ofrecer una dialéctica renovadora, José Planes se aleja de la composición estereotipada instaurada siglos atrás por el gallego Gregorio Fernández en el siglo XVII que, si bien no fue el introductor de esta iconografía y tipología cristífera, sí fue el difusor de la misma desde su taller en Valladolid, fundamentalmente por el centro y norte de España³⁰. Para ello, el escultor murciano, al igual que hizo José Capuz, tiende a romper la simetría del cuerpo de Cristo, utilizando la curvatura como recurso expresivo³¹,



Ilustración 118. *Cristo Yacente y Soledad*. José Planes Peñalver, 1940. Cofradía del Santo Entierro, Cieza (Murcia).

²⁸ CENTENO GONZÁLEZ, Enrique y RUBIO ROMÁN, José Emilio: “El rostro ciezano de Jesús de Nazaret”, *Revista El Anda*, 75 (2013), 170-177.

²⁹ «Es un Cristo levantino con sonoridades barrocas. Su armadura ósea se encubre bajo la suavidad carnal de un poema anatómico. Su expresión dolorosa es sinfónica, tiene motivos wagnerianos, es un Parsifal griego, envuelto en la pureza de un cristianismo mediterráneo (...) La Dolorosa de Planes tiene en la arruga triangular de su entrecejo una emoción de dolor silencioso y profundo. En esta creación, Planes se separa de la línea renaciente; para mí tiene un cuño ibérico y tal vez un dejo emotivo que le entronca con la Dama de Elche, encarnación ancestral de nuestra psicología artística». AMMU, Hemeroteca digital. SANCHO, Víctor, “Imaginería pasionaria, dos obras de Planes”, *Diario La Verdad*, 21 de noviembre de 1940.

³⁰ URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *El escultor Gregorio Fernández (apuntes para un libro)*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014.

³¹ «Toda la estatuaria de Planes tiene un lenguaje curvilíneo. No de curvas dieciochesca, sino de curvas de antigüedad azul mediterránea. No de curvas profusas y revueltas, sino de algunas curvas ponderadas y esenciales, como notas básicas de una magistral armonía». AMMU, Hemeroteca digital. OLIVER BELMÁS, Antonio, “En torno a la escultura de José Planes”, *Diario La Verdad*, 18 de noviembre de 1950.

lo que genera un efecto sinuoso dado que presenta la cabeza hacia atrás, el tórax levantado, el diafragma hundido y las rodillas arqueadas. Por consiguiente, es apreciable la impresión de laxitud y desfallecimiento gracias sobre todo al posicionamiento de la testa, en un logrado gesto de abandono. A su vez, la pausa, el equilibrio compositivo y la mesura se muestran como aspectos fundamentales tendentes a la transmisión de un ideal de belleza clásica a pesar del dramático momento representado.

Es intención del artista, por tanto, mostrar una imagen cristífera alejada de todo postulado declamatorio, configurando una composición presidida por la quietud y la serenidad, pues Planes intenta plasmar una emoción trascendental más que enfática, forjando un modelo que tiende más a la belleza formal transida, eso sí, por una configuración poco usual en la iconografía simbolizada. El modelo se adaptaba de lleno a los presupuestos estéticos promulgados por el poder establecido en la posguerra, alejado de las veleidades y del anecdotismo académico en consonancia con las construcciones culturales y espiritualistas contemporáneas. De hecho, a la inauguración de la muestra que exponía las dos imágenes, *Cristo Yacente y la Soledad*, en la sede de la Asociación de la Prensa en Murcia, acudieron los factótum locales del Régimen, mostrando su adhesión a los nuevos postulados ofrecidos por Planes en su entendimiento de la imaginaria religiosa³².

Cabe señalar que, bajo este modelo e iconografía, el artista murciano consiguió dos reconocimientos importantes, pues el ejemplar que desde el año 1945 desfila en procesión en el noche de Viernes Santo en la localidad murciana de Alcantarilla, fue premiado con la segunda medalla en la III Exposición Nacional de Estampas de la Pasión celebrada en Madrid, siendo adquirida por la Corporación Municipal por un precio de quince mil pesetas y cedida a la refundada Hermandad del Santo Sepulcro³³. Además, *el Yacente* (il. 119) tallado para Lorca por encargo de la Hermandad de Labradores, Paso

³² «En la tarde de ayer fue inaugurada la Exposición de esculturas policromadas de José Planes en el saloncillo de la Asociación de la Prensa. Al acto y después, acudió un numerosísimo público y personalidades...». AMMU, Hemeroteca digital. “Ayer se inauguró la exposición de Planes”, Diario La Verdad, 15 de noviembre de 1940.

³³ «También se dio cuenta de la carta del laureado escultor murciano Don José Planes ofreciendo un Cristo Yacente en la cantidad de quince mil pesetas para ser abonadas en dos plazos, uno a la recepción de la imagen y el otro durante los meses de marzo o abril del año venidero, haciendo constar que la escultura que ofrece fue premiada en la tercera Exposición Nacional de Estampas de la Pasión». Acta de la reunión de la Comisión Municipal del Ayuntamiento de Alcantarilla. 14 de julio de 1944. Fotografía remitida vía email por el secretario de la Cofradía del Santo Sepulcro de Alcantarilla David Sánchez Rosique el 10 de marzo de 2019.

Azul, que salió en procesión por vez primera el Viernes Santo de 1945³⁴, fue seleccionado para figurar en la Exposición Internacional de Arte Sacro de Roma en el año 1950, recibiendo una gran acogida por parte de público y medios especializados³⁵.



Ilustración 119. *Cristo Yacente*. José Planes Peñalver, 1945. Cofradía del Paso Azul, Lorca (Murcia).

También, otra imagen de esta serie, la realizada para Jumilla, posee unas calidades importantes. Encargada al artista en el año 1941³⁶, es el primero que se configuró como representación solitaria de *Cristo Yacente*, sin acompañamiento, pues el ciezano hacía grupo con la Soledad. En el sudario, Planes utiliza los drapeados de corte moderno a los que tanto recurría el artista, mostrando, en su conjunto, una policromía mate, agrisada, en consonancia con la gravedad mística que desea ofrecer en la efigie. Se aprecia ya aquí un mejor acabado que en el modelo para Cieza, que resultaba ser más abocetado, llevando a efecto una depuración que alcanza su plenitud en la talla de la Hermandad de Labradores de Lorca, Paso Azul, en la que alcanza unas calidades escultóricas muy notables en base a un mayor refinamiento y suavidad plástica. Algunos investigadores emparejan el modelo de *Cristo Yacente* de José Planes con la estética de Benlliure, con el que guarda alguna concomitancia en cuanto a laxitud corpórea³⁷, si bien, nos parece que el tipo que realiza el artista murciano tiene una acusada personalidad como demuestra su gran éxito popular y devocional.

Otro modelo que José Planes talló por primera y única vez en el año 1941 fue *el Ecce Homo* (il. 120), que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año,

³⁴ «El 30 de marzo de 1945, Viernes Santo, se incorpora a la Procesión Azul la imagen del Cristo Yacente obra del escultor D. José Planes, siendo su importe de 15.000 pts. y el Trono sobre el que desfila, obra de D. Alfredo Lerga de Madrid, importó 26.000 pts. pagadas en tres plazos de 8.500, 8750 y 8.750 pts.». Memoria de la Hermandad de Labradores de Lorca. Copia facilitada por el Archivero de la Hermandad Andrés González Hernández el día 25 de julio de 2020.

³⁵ AMMU, Hemeroteca digital. CARBAJO, Fray Deodato. “Letras y Bellas Artes, España en la Exposición Internacional de Arte Sagrado en Roma”, Diario la Verdad, 4 de noviembre de 1950.

³⁶ «Después de amplia discusión se adoptan definitivamente los proyectos siguientes: el del escultor D. José Planes, de Madrid, para el Cristo Yacente, por el presupuesto total de 8.000 pts. (ocho mil). Seguidamente se abre una suscripción entre los hermanos para costear ambas imágenes que encabeza el Presidente D. Agustín Navarro». Libro de Actas de la Cofradía de la Vera Cruz y Santo Sepulcro. Copia remitida vía email por su presidente Marcial Bernal López el 14 de febrero de 2018.

³⁷ CALABUIG MARTÍNEZ, Juan. “Conferencia ofrecida el día 26 de marzo de 2009 en el Casino Cultural de la localidad murciana de Abarán, organizada por la Asociación socio-cultural Valle Ricote. Facilitada por su autor vía email el día 26 de enero de 2018.

aunque sin aditamentos ni motivos iconográficos³⁸. La imagen ofrece, hoy por hoy, un perfil clásico dentro de este modelo pasionario, con Cristo coronado de espinas y con la caña en sus manos entrecruzadas a la altura de la cintura, recubierto de un manto color púrpura que conforma un volumen compacto, amplio, con sus tradicionales drapeados. Pero es un modelo alejado de postulados dieciochescos, una sabia mezcolanza del rigor castellano y la figuración clásica mediterránea, en el que destaca una sobria cabeza de expresión doliente enmarcada por largos cabellos en los que Planes deja constancia de su sabio dominio de la gubia al elaborar amplias y zigzagueantes guedejas que dignifican su rostro, de ensimismada introspección meditativa. La pieza tuvo como destino la población rural de Muro Alcoy (Alicante), resultando hoy por hoy casi desconocida, si bien, forma parte del cortejo penitencial que se celebra en esa localidad cada noche de Viernes Santo, recibiendo gran veneración de todo el pueblo.

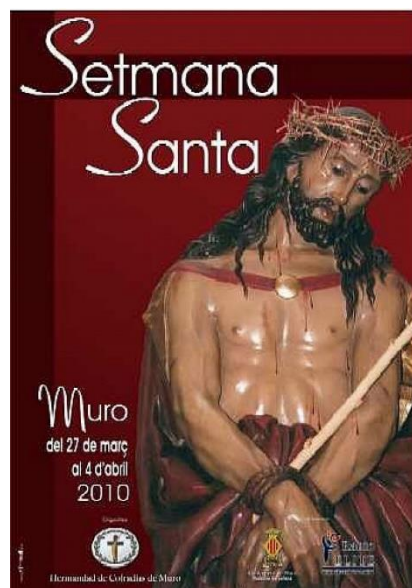


Ilustración 120. *Ecce Homo*. José Planes Peñalver, 1941. Muro de Alcoy, Alicante.

Es sumamente importante incidir en una escultura representativa de *la Virgen de la Soledad*, imagen realizada en talla completa y presentada para su muestra al gran público en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1943, teniendo amplia difusión en los medios de comunicación³⁹. La imagen se inspira en el recio modelo de Castilla, en *la Dolorosa* teñida de la vieja raigambre de piedad hispana, pero Planes, con suma sutileza y habilidad, introduce el toque distintivo de su impronta por medio de un estudio preciso de las vestiduras, repletas de amplios planos culminados con curvaturas que configuran oquedades de grandes contrastes de luz y sombra, bajo un prisma más sintético y volumétrico que otras representaciones de talla completa de *la Dolorosa* o *Soledad*. Así

³⁸ «La forma en la estatua, sirve un propósito de austeridad, de grave emoción religiosa. Aquí no se exalta la carne ni se evoca el placer material. Asistimos a los preliminares del misterio de la muerte de un Dios, que, para morir, ha tomado naturaleza humana». AMMU, Hemeroteca digital. “José Planes en la Exposición Nacional. Su *Ecce Homo* y sus sobrias ideas acerca del arte que cultiva”, Diario La Verdad, 5 de diciembre de 1941.

³⁹ «Nuestra escultura sobre temas religiosos, síntesis y obra por excelencia del arte de nuestro pueblo, también tiene en esta Nacional su representación (...) José Planes, en su *Dolorosa*, envuelve en los más ágiles paños la hermosura física, trasunto de la espiritual, con que el arte concibió a María». (29 de junio de 1943). Obras y figura de la Nacional. Escultura religiosa. Diario ABC de Sevilla. Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19430629-4.html> (Fecha de consulta: 6 de abril de 2020).

pues, el jurado de la Exposición Nacional supo reconocer las calidades plásticas de esta escultura y le obsequió con una Primera Medalla en reconocimiento a la demostración palpable de su saber⁴⁰.

Con el tiempo, esta efigie formó parte del paso procesional titular en ese momento de la cofradía del Santo Sepulcro de la localidad de Valdepeñas, Ciudad Real, teniendo en cuenta que *el Cristo Yacente* referido con anterioridad, había sido adquirido por la Hermandad el 29 de marzo de 1942. Pocos años después, el 14 de marzo de 1946, se daba cuenta de la adquisición de la escultura de *la Virgen Dolorosa* por un coste de cuatro mil pesetas, teniendo presente que había sido galardonada con la Primera Medalla en la Nacional de Bellas Artes de 1943. A los casi cuatro años, el día 15 de enero de 1950, se incorporó al grupo la talla del Apóstol San Juan Evangelista por un importe total de diez mil pesetas, conformando la escena que hoy se denomina *Tríptico del Descendimiento* y que figura en la procesión del Santo Entierro en la noche de Viernes Santo⁴¹, estableciendo el paralelismo iconográfico preciso con la iconografía de las Lamentaciones de Cristo muerto tan en boga en las representaciones pasionarias desde el siglo XV.

Y en la carrera de José Planes Peñalver como escultor de obra religiosa, tiene una importancia trascendental la representación iconográfica más esencial de todas dentro de esta tipología, la del Crucificado, y más, teniendo en cuenta el gusto del artista por el desnudo y la representación del cuerpo humano. Por ello, la dualidad entre belleza y sufrimiento que se planteaba en la representación de Cristo en la Cruz era una temática muy apreciada por Planes, pues le ofrecía grandes posibilidades de expresión. Y el artista murciano, desde su prisma y entendimiento del modelo escultórico, siendo consciente de las grandes expresiones artísticas del pasado en el ámbito religioso, deseaba, al menos, estar a la altura de ese legado y dignificar el tiempo presente⁴². Todo ello motivó que el

⁴⁰ «Sección de Escultura. – Medallas de primera clase: A D. José Planes por “Dolorosa”, y a D. Agustín Sánchez Cid por “Presentación” ...». (3 de julio de 1943). *Diario ABC de Madrid*. Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19430703-11.html> (Fecha de consulta: 6 de abril de 2020).

⁴¹ MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *Escultores murcianos del siglo XX...* 53.

⁴² «En arte religioso se llegó antaño a una altura que creo insuperable. Pero por ello no debemos sentirnos como impotentes y empequeñecidos. Al contrario, hemos de afianzar esa ambición de personalidad que he dicho antes. Estamos en la obligación de creer siempre con noble afán que nuestro deber es llegar hoy, si no es posible a superar tiempos de oro, en todo caso a que nuestra escultura pueda dignificar la época actual, de la misma suerte que otros dignificaron las suyas respectivas en días gloriosos para la Patria». AMMU, Hemeroteca digital. “José Planes en la Exposición Nacional. Su Ecce Homo y sus sobrias ideas acerca del arte que cultiva”, *Diario La Verdad*, 5 de diciembre de 1941.

escultor de Espinardo no se sustrajera a su realización, repitiendo el modelo iconográfico para su propia localidad natal, Valdepeñas, Jumilla en dos ocasiones, Cartagena, Abarán y Madrid.

El primero de la serie es el realizado en el año 1943 para la iglesia de la Asunción de Valdepeñas con la advocación de *Cristo de Limpias* (il. 121). Y es que, en esa España del Nacionalcatolicismo, en la que existía el deseo intrínseco a su ideario de exaltar los mitos religiosos nacionales del pasado, se procede a vanagloriar y extender la iconografía del Crucificado de esa localidad rural de Limpias, ubicada en la ruta compostelana que se desarrolla por Cantabria. La efigie original, de pasado incierto en la ciudad de Cádiz antes de ser trasladada al norte de España, ofrecía una historia asociada con milagros y prodigios, motivo más que suficiente para que la Iglesia, aprovechando esta circunstancia, expandiera su culto a la hora de explotar las distintas advocaciones que podían favorecer la piedad popular. Ello motivó que una localidad ubicada en el centro del país, como Valdepeñas, tuviera el propósito de hacer realidad la presencia de esta representación cristífera en el centro neurálgico de su religiosidad.



Ilustración 121. *Cristo de Limpias*. José Planes Peñalver, 1943. Cofradía del Santo Entierro, Valdepeñas, Ciudad Real.

Tal vez sea en esta imagen en la que Planes más se deja influenciar por los modelos más clásicos, pues fue petición expresa del comitente que la imagen a realizar se atuviera, en la medida de lo posible, a la imagen original. Por este motivo, el artista murciano se recrea más en los aspectos relacionados con el equilibrio compositivo, la plasmación precisa a nivel anatómico, la manifestación corporal del sufrimiento y el rostro doliente, pero sin excesivas huellas del castigo infringido al reo de muerte. De ahí que Planes centre el gesto sufriente en la implorante expresión facial dirigida a lo alto en claro gesto de súplica, pero aprovecha el cuerpo de Cristo para mostrar su perfecto conocimiento y estudio de la anatomía, logrando un gran equilibrio compositivo en base a la explotación de los valores de un atemperado realismo escultórico que busca el desarrollo formal inherente a la belleza natural. En este sentido, deja entrever su querencia y cercanía por los modelos valencianos del siglo XVIII y su elevado academicismo, con

los que entró en contacto en el año 1910 al residir en la ciudad del Turia durante la realización del servicio militar⁴³. La imagen fue expuesta en su taller a principios del año 1943, recibiendo críticas muy positivas de algunos afamados especialistas⁴⁴.

Pero tal vez el más famoso de los crucificados elaborados por José Planes, por ser el epicentro de una procesión de marcado carácter penitencial en la noche del Martes Santo en la localidad de Jumilla, Murcia, sea el *Santísimo Cristo de la Vida* (il. 122), cuyo mecenazgo correspondió a Carmen Molina Guillén, miembro de una de las familias más activas a la hora de emprender iniciativas de ámbito social, cultural y religioso en la ciudad. La obra vino motivada por la tragedia de la Guerra Civil y un luctuoso hecho familiar que sirvió de estímulo a la familia Molina Guillén a la hora de ofrendar una escultura que llevara una advocación no de muerte, sino de vida para la eternidad. Así, donaron a la Parroquia Mayor de Santiago la imagen del crucificado para ocupar el lugar en el que hasta ese momento se ubicaba una imagen de San Sebastián en la capilla particular de este importante linaje jumillano, así como distintos enseres litúrgicos⁴⁵.



Ilustración 122. *Cristo de la Vida*. José Planes Peñalver, 1945. Iglesia de Santiago, Jumilla (Murcia).

El encargo llegó en un momento crucial de la vida de Planes, un instante trágico que marcó el resto de su vida, pues un año antes, en 1944, había perdido a su hijo Emilio a muy corta edad como consecuencia del atropello que el pequeño sufrió por un tranvía⁴⁶. Las circunstancias personales del autor hace que plasme todo su sentimiento dramático en la efigie, mostrando una muerte solemne, serena, sin necesidad de acudir a efectos grandilocuentes y declamatorios. Algunos historiadores refieren el carácter castellano de

⁴³ MELENDRERAS GIMENO, José Luis: “José Planes Peñalver (1910-1936)”, en <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/12821/1/Jose%20Planes%20Penalver%2019101936.pdf> (Fecha de consulta: 9 de abril de 2020).

⁴⁴ «Interpretada esta imagen con el fervor de artista verdadero que es Planes, puede considerarla el mundo como un ejemplo de los que servirán para emocionar muy hondamente a la posteridad. Está realizado para mucho tiempo y para muchas generaciones». AMMU, Hemeroteca digital. PRADOS, José: “Una escultura de Planes comentada por José Prados”, *Diario La Verdad*, 7 de febrero de 1943.

⁴⁵ CALABUIG MARTÍNEZ, Juan: “50º aniversario de la imagen del Cristo de la Vida (1946) y 25ª aniversario de la procesión penitencial de Martes Santo (1971)”, *Semana Santa de Jumilla* (1996), 59-71.

⁴⁶ PLANES LASTRA, José Luis. (9 de marzo de 2019). La obra escultórica de José Planes Peñalver. *Ciclo de conferencias por el 75º aniversario de la imagen de Cristo Yacente*. Organizado por la Cofradía del Santo Entierro de Alcantarilla, Murcia.

este crucificado y su similitud con algunos ejemplares de la etapa más clásica de Gregorio Fernández, particularmente con la efigie que se halla ubicada en la iglesia del convento de madres benedictinas de la localidad leonesa de San Pedro de las Dueñas, dadas las concomitancias classicistas en cuanto a sosiego y monumentalidad⁴⁷. Pero Planes sabe cómo dotar a su escultura con su propio sello, sin ningún tipo de seguidismos, plasmando la talla en grandes planos geoméricamente simples y sin definir en exceso la anatomía mediante un sfumato polícromo que rompe las interrupciones de la superficie⁴⁸.

La obra del artista murciano fue expuesta en el Museo de Arte Moderno de Madrid desde el día 18 de febrero al 2 de marzo de 1946, muestra a cuya inauguración asistieron algunos priostes del Régimen encabezados por el ministro de Educación Nacional, siendo objeto de críticas laudatorias por parte de la prensa nacional⁴⁹. Por consiguiente, debido a la expectación levantada en la capital de España y dado que en esta época los medios de comunicación prestaban gran atención a la realización de este tipo de obras, los periódicos regionales se hicieron eco de la gran acogida que había tenido la escultura, mostrando su plena disposición al elogio de un artista local que estaba refrendando su talento desde hacía años en el principal foco cultural del país y que era, en ese instante, uno de los grandes motivos de orgullo de una Región periférica del sureste peninsular⁵⁰.

La imagen llegó a Jumilla y desde el mismo momento en que lo hizo despertó un gran fervor religioso a nivel popular, de hecho, en la Semana Santa del año 1960 sale por vez primera en la denominada procesión de los penitentes, desarrollada en el marco del centro histórico de la localidad a través del rezo del Vía Crucis en la madrugada del Viernes Santo, permaneciendo así durante seis años hasta que se interrumpe el cortejo en

⁴⁷ NAVARRO SORIANO, Isidora: *Escultura de la Pasión en Jumilla (1585-2005)*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa de Jumilla, 2006, 6-59.

⁴⁸ Ídem. 59.

⁴⁹ «En el Museo de Arte Moderno, y con asistencia del ministro de Educación Nacional, se mostró al público la impresionante escultura de José Planes “Cristo en la Cruz”, prueba de que se perpetúa en nuestro días el arte de nuestros mejores y más gloriosos imagineros». (19 de febrero de 1946). Diario ABC de Madrid. Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19460219-26.html> (Fecha de consulta: 11 de abril de 2020).

⁵⁰ «Desde el San Juan de Albacete, desde los Cristos yacentes de Madrid y Lorca, hasta este Crucificado para la iglesia de Santiago de Jumilla, la escultura religiosa de José Planes ha seguido una vía de ascenso y superación. La luz mística está plenamente conseguida. Cuando en la tarde invernal del domingo, con un sol pálido sobre los almendros y frutales del huerto de la Guindalera de Madrid, salíamos de contemplar la obra que comentamos, un orgullo de comprovinciano nos invadía regocijándonos». AMMU, Hemeroteca digital. OLIVER BELMÁS, Antonio: “Arte religioso, un Cristo de José Planes”, Diario La Verdad, 21 de febrero de 1946.

el año 1966. Transcurrido un lustro, en el año 1971 se reinicia la procesión, dotando al desfile de la puesta en escena que se ha mantenido hasta el día de hoy con un carácter plenamente penitencial, ascético y misterioso. Se procede a apagar el alumbrado del recorrido y la única luz es la de las hogueras que los fieles prenden en las esquinas y plazas del casco viejo jumillano, teniendo en cuenta el gran calado penitencial del desfile, cuyo único sonido es el redoble de los tambores sordos y el rechinar de las pesadas cadenas que cargan muchos de los participantes a modo de expiación pública.

Lamentablemente, *el Cristo de la Vida sufrió* un proceso de restauración en el año 1996 por parte de Berlanga de Ávila, un conocido y prestigioso policromador que, sin embargo, no respetó la apariencia original de la imagen de José Planes, procediendo a renovar absolutamente la policromía en consonancia con el gusto del Neobarroco andaluz, incluso manipulando parte de la talla, suprimiendo partes y añadiendo otras. Por tanto, se produjo una transgresión artística en toda regla, eliminando la tenue policromía de José Planes y dando lugar a una mayor definición anatómica. Y aunque los matices policromos añadidos por Berlanga poseen una gran entidad plástica, llevando a efecto un juego de luces y sombras en la superficie escultórica que resalta el sentido dramático de la efigie, no es menos cierto que la significación original del escultor murciano se pierde totalmente, pues, como refiere Isidora Navarro Soriano *el Cristo de Planes era un hombre poderoso convertido en Dios; el Cristo que entrega Berlanga es un Dios hecho hombre*⁵¹.

En 1947 labra otra imagen del Crucificado, esta vez para su localidad natal, Espinardo (Murcia), con la advocación de *Cristo de la Salud* (il. 123). En ella, Planes vuelve a demostrar que fue uno de los artistas que contribuyó a sacar a la imaginería de la concepción artesanal a la que se había visto abocada debido a la repetición y afectación de los modelos pretéritos, con lo cual, supera los manidos prejuicios de los críticos en lo que respecta a este ámbito de la escultura. La pieza posee una considerable perfección técnica, manifestando una gran armonía plástica plasmada en una proporcionada y expresiva anatomía, apurando más los volúmenes y las líneas en una sabia combinación que configura un modelo que expresa, por un lado, la expresión clásica, y por otro, la religiosidad más austera⁵². Cristo aparece también muerto, pero a diferencia del ejemplar

⁵¹ NAVARRO SORIANO, Isidora: *Escultura de la Pasión en Jumilla (1585-2005)* ... 59.

⁵²«Contrastan como en ningún otro sitio, Grecia y Palestina, Paganismo y Cristianismo, Atenas y Jerusalén, dos formas opuestas de mediterraneidad (...) Hablamos de un Cristo humano, hasta el punto que lo religioso, en este caso, roza amablemente lo profano». AMMU, Hemeroteca digital. OLIVER BELMÁS, Antonio: "El Cristo del Calvario de Espinardo", Diario La Verdad, 18 de marzo de 1947.

para Jumilla que hemos desarrollado con anterioridad, es de menor tamaño y manifiesta mayor delgadez. Sus brazos son más colgantes, no tan rectos con relación al *patibulum*, representando una muerte no tan heroica y sí más dramática, un carácter apropiado para el lugar al que fue destinada: la penitencial ermita del Calvario.

Se aprecia una evolución e innovación especialmente en lo que respecta a la policromía, cuestión detenidamente estudiada tras la completa restauración llevada a efecto en el año 2005 por el prestigioso taller Asoarte de Murcia, en cuyo informe se especifican consideraciones muy valiosas en cuanto a los valores polícromos y los efectos expresivos que aquellos generan, mediante los cuales Planes dio rienda suelta a su creatividad inserta en la concepción moderna de la estatuaria, dotando a la madera, a la materia, de un protagonismo sólo visto hasta ese momento en José Capuz y Mariano Benlliure⁵³. Recoge, por tanto, las enseñanzas de artistas insertos en la mediterraneidad como Maillol o en la monumentalidad moderna de Bourdelle, adaptando sus postulados a un quehacer personal que huye de lo fugaz en la búsqueda de los valores que perviven en el tiempo.



Ilustración 123. *Cristo de la Salud*. José Planes Peñalver, 1947. Ermita del Calvario, Espinardo (Murcia).

La iconografía de Cristo en la Cruz es tratada por el artífice murciano en esta década de los cuarenta en otras dos ocasiones para distintas ciudades de la Región, una para la iglesia de Santa María de Gracia, en Cartagena, y otra para la localidad de Abarán en el año 1949, talla esta última que desfila actualmente en la procesión del Silencio y recibe la veneración popular en su cortejo penitencial. El primero de ellos fue encargado por la Diputación Provincial de Murcia para presidir el retablo de la capilla en homenaje

⁵³ «Esa evolución innovadora es especialmente evidente en las policromías, tratadas a base de manchas de color patinadas, como es el caso de las sombras en el tórax y rostro, las manos y pies de un oscuro tono sin apenas matices o del mismo tratamiento de la cruz de forma arbórea, pero con rica policromía (...) Otro recurso utilizado por el autor para esta obra, que denota la lejanía de este tipo de trabajo con lo habitual sobre otros materiales, es que la talla no lleva prácticamente carga de aparejo (...) como suele ser normal en la imaginería polícroma, estando la fina capa de color aplicada casi directamente sobre la talla de la madera suficientemente pulida, pero sin perder del todo su propia textura». Extracto del informe técnico de Asoarte, elaborado por su Directora María del Loreto López Martínez con motivo de la restauración de la obra realizada en el año 2005 y que fue facilitado por email el día 27 de septiembre de 2017.

a los caídos durante la Guerra Civil⁵⁴, si bien, hoy día corona el altar mayor del templo. Imagen de gran solemnidad, manifiesta en su poderosa anatomía una clara tendencia naturalista, sin ningún tipo de idealización, característica conseguida gracias a una policromía que pone de manifiesto una tez exangüe que otorga a la escultura un considerable carácter dramático.

La efigie de Abarán, denominado *Cristo de la Agonía* (il. 124), se halla en los últimos estertores de vida, pero sin aspavientos, sin necesidad de acudir a una figuración afectada, practicando la síntesis plástica clasicidad-modernidad. Y es que el melodrama efectista no tiene cabida en la forma de entender el arte que posee José Planes, basando el carácter más dramático de esta imagen en la aplicación de una policromía olivácea, especialmente en la tez, donde se plasma más amarillenta⁵⁵. La imagen fue restaurada en profundidad en el año 2008 por Mariano Spiteri Sánchez, recuperando su policromía original y estabilizando sus puntos de unión, recobrando así su entidad primigenia, muy deteriorada por el paso del tiempo⁵⁶.



Ilustración 124. *Cristo de la Agonía*. José Planes Peñalver, 1949. Iglesia de la Ermita, Abarán (Murcia). En la imagen aparece la efigie recién restaurada en el taller de Mariano Spiteri Sánchez.

Similares derroteros sigue en sus obras de esta iconografía para el convento de la Asunción en Madrid en el otoño de 1954 y en su último crucificado para Jumilla en 1956, si bien ambos son aún más serenos, transmitiendo mayor inaccesibilidad y lejanía, pues dota a las piezas de mayor sosiego y espiritualidad. De ambos se hace eco la prensa regional en el año 1956, cuando Planes talla la imagen destinada a la ciudad del Altiplano, si bien, del segundo sólo disponemos de la fotografía aparecida en los medios de comunicación, pues en ninguno de los estudios más destacados de los últimos años figura

⁵⁴ Archivo General de la Región de Murcia (AGRM), Fondos de la Diputación Provincial, libro 73, fol. 93: “Registro de actas de sesiones del Pleno de la Diputación Provincial de Murcia. Años 1946-1948”, 5 de septiembre de 1947.

⁵⁵ «Este Cristo que ha trabajado José Planes paralelamente a las figuras del Paso del Resucitado, es de un intenso dramatismo, reflejado sobre todo en el tono del colorido del cuerpo y especialmente el del rostro. Es Cristo de un realismo muy vinculado a la gran imaginería española, y una de las buenas y capitales tallas de Planes». AMMU, Hemeroteca digital. OLIVER BELMÁS, Antonio: “Últimas esculturas religiosas de José Planes”, Diario La Verdad, 9 de abril de 1949.

⁵⁶ Informe de restauración de la imagen del Cristo del Silencio (Abarán). Elaborado por Mariano Spiteri Sánchez en enero del año 2008. Remitido vía CD-ROM por gentileza del propio autor.

el destino de la efigie⁵⁷. Por tanto, si tenemos que hacer una valoración de los valores formales que presenta la pieza, en verdad se trata de un Cristo de raigambre muy clasicista, un modelo en el cual el artista murciano plasma unas formas en las que persigue el equilibrio compositivo e incide particularmente en unas ajustadas y delicadas proporciones, dando forma a una anatomía menos corpulenta pero sí más estilizada, presentando un rostro de serena armonía, valores similares a los conseguidos en la escultura tallada para Madrid, de raíz casi neoclasicista adaptada a los perfiles arquitectónicos de su emplazamiento⁵⁸.

En ese momento, José Planes era un artista en plena madurez creativa que, a pesar de las producciones de índole religioso que estaba llevando a efecto, continuaba con su pasión por la labra de la piedra y el mármol. Así, tal y como hemos referido con anterioridad, en la primavera de 1947 pasa a exponer en el Salón de los Once organizado por la Academia Breve de Crítica de Arte (ABCA), con sede en la Galería Biosca de Madrid, y cuyo fundador, Eugenio D´Ors, abogaba para que esta institución abandonara el dogmatismo uniforme del fascismo europeo, de manera que se planteara una estirpe fundamentalmente humanista como generadora de la historia del arte español. En este aspecto, D´Ors anhelaba la recuperación del mito de la cultura hispana como plataforma sobre la que sustentar el destino de la estética del régimen franquista, basado en la espiritualidad, el trascendentalismo y el realismo como arma frente a los ismos del siglo XX⁵⁹.

Este tipo de exposiciones, aún con sus condicionantes ideológicos, dejaban a los artistas la opción de continuar trabajando la escultura profana, gran pasión del artista murciano, con lo cual, pudo lucir su habilidad técnica y su calidad como escultor en pleno epicentro de la vida cultural del momento, siendo reconocido, una vez más, por las élites

⁵⁷ DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Escultura e iconografía de Cristo crucificado en Jumilla”, *Actas del Simposio Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo del Escorial (Madrid), Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010, 797-816.

⁵⁸«... a varios metros del suelo, escueto y doliente, se alza el Cristo del escultor murciano a quien, heredero de nuestro siglo XVIII, dulcemente barroco y moderadamente neoclásico, no le ha sido difícil atemperarse a este módulo artístico (Cristo de la Asunción, Madrid) Sus brazos no se mantienen a la altura de los de la simbólica Cruz. Los de ésta sobresalen por encima de los divinos hombros, y confluyen idealmente bajo el rostro sagrado. La serenidad no excluye la emoción (Cristo para Jumilla)». AMMU, Hemeroteca digital. OLIVER BELMÁS, Antonio: “Un nuevo Cristo de Planes. La serenidad y la emoción religiosa unidas en el arte escultórico”, *Diario La Verdad*, 25 de marzo de 1956.

⁵⁹ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *Op. Cit.* 269.

artísticas de la época⁶⁰. E incidimos en esta circunstancia ya no solo por la trascendencia que poseía en ese momento el hecho de mostrarse en una de estas exposiciones anuales, sino porque la estética que se propugnaba en la ABCA resultó ser aquella que el propio Planes y otros autores que también desarrollamos, como es Juan González Moreno, mostraron en sus creaciones religiosas. Y es que el clasicismo mediterráneo conjugado con la modernidad mediante la aplicación de valores coetáneos, respondía al lenguaje que se adaptaba de pleno a esa espiritualidad y trascendentalismo antes referidos y por los que tanto abogaba el propio Eugenio D'Ors, cabeza visible de la intelectualidad falangista.

Con todo, José Planes continúa su labor en el campo de la imaginería, y al igual que narra la pasión y muerte de Cristo en su obra en madera policromada para cofradías y templos, la escultura de *Jesús Resucitado* (il. 125), culmen de la mística y fe cristiana, es representada por el artista de Espinardo en dos ocasiones, ambas dilatadas en el tiempo. En la primera, esculpe en el año 1949 el nuevo titular para la Archicofradía del Resucitado de la ciudad de Murcia, una entidad cuya fundación se produjo en el año 1911 pero que vio interrumpida su actividad como consecuencia de la Guerra Civil hasta que, el 19 de abril de 1948, en una reunión convocada para la asistencia de los antiguos dirigentes y mayordomos, se decide volver a recuperar su procesión⁶¹. El nuevo paso de Planes venía a sustituir el escenográfico y espectacular que Venancio Marco realizó en 1911, lo que suponía una gran responsabilidad y un gran reto para el artista.



Ilustración 125. *Cristo Resucitado*. José Planes Peñalver, 1949. Archicofradía del Resucitado, Murcia.

Por ello, el grupo despertó gran interés entre el público y hubo una gran expectación en su llegada a Murcia desde Madrid para ser bendecido el día 16 de abril de 1949 en la iglesia de Santa Catalina, Sábado Santo, justo un día antes de salir en la

⁶⁰ «José Planes es proclamado una y otra vez por la crítica más exigente, como el escultor español que mejor define en la actualidad nuestro espíritu universalista». AMMU, Hemeroteca digital. OLIVER BELMÁS, Antonio: “José Planes en la Academia Breve”, Diario La Verdad, 31 de mayo de 1947.

⁶¹FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Pedro: *Guía de la Semana Santa de Murcia*. Murcia, Azarbeta, 2019, 208.

procesión de Domingo de Resurrección⁶². El conjunto, compuesto por Cristo y un Ángel, fue ampliado con otra figura angélica y un soldado romano, imágenes de baja calidad realizadas por el también escultor murciano Antonio García Mengual, sobreviviendo únicamente el último. Y es que la composición original de Planes nunca debió ser desvirtuada con la inclusión de otras esculturas que distorsionaban la configuración ideada en un principio, aunque centrándonos en las efigies del propio Planes, referir que en su momento recibieron una justa y positiva valoración por la crítica especializada al conseguir los efectos precisos a la hora de hacer plausible esta composición⁶³.

En la imagen de Cristo, el artista busca plasmar lo etéreo, lo grácil, logrando una sensación de liviandad muy lograda en un marcado movimiento ascensional, en una elevación desde la tumba que no precisa de una conformación corporal alargada, sino más bien vigorosa. El artífice murciano persigue llevar a efecto una composición novedosa dentro de esta escena religiosa de profusos precedentes en el arte español, configurando una imagen cristífera que ya ha procedido a salir de la sepultura, no está apoyado en el borde del sepulcro ni impulsándose, sino que se halla ya en plena gravitación, efecto conseguido por el apoyo de la escultura en el sudario extendido hacia abajo⁶⁴. En la figura angélica, Planes intenta apartarse totalmente del modelo salzillesco, para él insuperable, y plasma sus intenciones bajo unas soluciones más en la línea del barroco hispano del siglo XVII que en la dialéctica dieciochesca, aunque en el aspecto polícromo tiende a hacer realidad el lenguaje contemporáneo, particularmente en el drapeado que resalta los volúmenes, de manera que la luminosidad que desprenden ambas figuras es un aspecto

⁶² «¿Tienen decidido ya el día de su bendición? Sí, señor. El Sábado de Gloria, por la tarde, después del Regina Coeli, se procederá en la parroquia a la bendición del nuevo paso». AMMU, Hemeroteca digital. GÓMEZ MUELAS: “Un nuevo paso del titular lucirá este año la Cofradía del Resucitado”, Diario La Verdad, 3 de abril de 1949.

⁶³ «Cristo resurrecto gravita, no pesa en la resolución escultórica de Planes. Más aún que en el torso y en la cabeza, se ve ya a la figura dueña del aire en la posición de las piernas, sobre todo en la derecha. Ese pie que no se apoya en el suelo, ese pie suelto en la atmósfera, tiene toda la clave de la ascensión». AMMU, Hemeroteca digital. OLIVER BELMÁS, Antonio: “Últimas esculturas religiosas de José Planes”, Diario La Verdad, 9 de abril de 1949.

⁶⁴ «He querido hacer en este paso una creación nueva dentro de un sentido ortodoxo y español de la imagería. Siempre había sido representado el Resucitado saliendo del sepulcro, apoyando el pie sobre la losa, como impulsándose a sí mismo hacia arriba, con un impulso muscular humano. En mi obra ha caído la losa, quedando vertical, y el cuerpo está en el aire, los pies flotantes y prolongados y sostenidos sólo por el sudario que se desenvuelve hasta el sepulcro». AMMU, Hemeroteca digital. “Entrevista: José Planes comenzó a labrar imágenes religiosas a los diecisiete años”, Diario La Verdad, 14 de abril de 1949.

muy a resaltar⁶⁵. Con todo, el grupo causó una grata impresión en la ciudad y colmó las expectativas de la Archicofradía, siendo agasajado el artista por la propia institución⁶⁶.

Deben pasar diez años, concretamente hasta 1959, para que José Planes cree otra efigie de igual significación iconográfica para la localidad de Jumilla, escultura que deja entrever la evolución que se da en la personalidad del artista en ese periodo de tiempo, con avances en lo que se refiere a la configuración de la talla en madera plena, manifestando aún una mayor simplificación en las formas que busca el límite de la pureza escultórica que no desea expresarse bajo una dialéctica efectista. Y es que la representación del Resucitado y sus connotaciones expresivas, ofrecía al artista la posibilidad de conjugar en el desarrollo plástico de la imagen los conceptos estéticos insertos en su psique con los propiamente devocionales que ofrecía al visionado del pueblo. Así, Planes tiende a plasmar una evidente renovación por medio de ciertas modificaciones gracias a la diagonal que traza la figura ascendente de Cristo, concibiendo un sudario más ligero, menos pesado en base a la esquematización de los pliegues, reproduciendo un mayor alargamiento en su traza corpórea.



Ilustración 126. *Cristo Resucitado*. José Planes Peñalver, 1959. Cofradía del Resucitado, Jumilla (Murcia).

Existe por tanto un distanciamiento de la mera tradición inserta en la imaginería más clásica, en un acercamiento a los presupuestos vanguardistas bajo unos postulados enmarcados en la geometrización de las masas escultóricas, lo que supone un evidente acto de valentía e independencia artística. Esta representación de *Cristo Resucitado* (il. 126) es el culmen de la modernización en la imaginería de José Planes, donde todo se sintetiza bajo unos criterios escultóricos más sucintos y concisos, de clara expresividad lineal, llevando a efecto una práctica muy personal. Es lo que podríamos denominar

⁶⁵ «Este ángel ha sido tallado para Murcia y no podía olvidar que en Murcia está el mejor ángel que ha salido de manos de escultor: el famoso ángel de Salzillo (...) Precisamente por eso yo tenía que hacer algo que resultara digno pero distinto (...) Intenté presentar al ángel como un bulto incorpóreo y como identificado un poco con el aire, que es el auténtico y popular sentimiento angélico español». Ídem.

⁶⁶ «El domingo se rindió a Planes el homenaje organizado por la Cofradía de Jesús Resucitado con motivo del éxito del artista al ejecutar el paso del Titular que todos admiramos en la procesión del domingo de Pascua (...) Su triunfo ha sido completo. Y un eco de él, la comida de referencia en la cual se reunieron la Directiva de la Cofradía, Autoridades, representaciones de entidades diversas, ilustres compañeros del homenajeado en el cultivo de las Bellas Artes y amigos numerosos, entre ellos un nutrido grupo de Espinardo». AMMU, Hemeroteca digital. «Un homenaje al escultor José Planes», Diario La Verdad, 3 de mayo de 1949.

abstracción figurativa, un camino en el que José Planes ya comenzó a perseverar de forma decidida en los inicios de la década de los cincuenta, constatable en su imagen de San Pedro para la localidad de Abarán en el año 1950, cuya expresividad queda patente en su cabeza y manos en actitud orante, pero marcada por el más estricto clasicismo bajo una policromía de tonos terrosos y rojizos, de carácter sobrio y austero, con tenue dorado esgrafiado en un despliegue de masas que recuerda a la práctica en piedra. La pieza fue expuesta en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y recibió los más cálidos elogios por parte de crítica y público⁶⁷.

Durante esta etapa, la más brillante de su carrera, realiza dentro de la imaginaria pasionaria dos representaciones del *Descendimiento de la Cruz* para las localidades de Ayamonte (Huelva) y Jumilla (Murcia). Dos conjuntos muy similares, diferenciados en la presencia de María Magdalena para el grupo onubense, si bien, en ambos deja plasmada su plena adaptación a la madera policromada, de hecho, desarrolla el más complejo de los retos para todo escultor: la composición de un grupo de varias figuras que se desarrollan en un límite de espacio muy acotado. Hay que tener presente que el paso para Ayamonte es realizado con anterioridad al de Jumilla, concretamente en el año 1950, momento en el que, habiendo conformado varias imágenes para distintas cofradías e iglesias, ello podía llevar aparejado cierta pérdida de creatividad, de anhelo evolutivo o motivación ante unas obras de encargo bajo el cual, en ocasiones, se prescribían por parte de los comitentes algunas de las características de la propia pieza artística. Sin embargo, en ambas obras se aprecia la proximidad con lo clásico, pero tendiendo a una sensibilidad moderna, limando al máximo las angulosidades, haciendo uso de la curvatura en las formas y puliendo el volumen en búsqueda de la esencialidad.

La composición de Ayamonte está conformada por seis esculturas, con los santos varones, Nicodemo y José de Arimatea desenclavando el cuerpo de Jesús, y a los pies de la Cruz María Magdalena de rodillas con San Juan y la Virgen de pie, en espera de recibir el cuerpo muerto de Cristo. José Planes encuentra una parte de su inspiración en los modelos castellanos, especialmente en la efigie de la Dolorosa, pero el conjunto deja lugar a la más palpitante modernidad imbuida por la creación de José Capuz Mamano que,

⁶⁷ «Para esta última talla (San Pedro) hemos oído los elogios abiertos de S.E. reverendísima el Obispo de Córdoba, durante su visita a la exposición. Aquí, el arte de Planes se ha acercado de nuevo a su tierra y de este modo ha surgido ese San Pedro orante, cuyas manos son un prodigio y que hablan por sí solas como un salmo de los Libros Sagrados. La petreidad que Planes ha conseguido para esta imagen, es algo que nos llega al corazón muy hondamente». AMMU, Hemeroteca digital. OLIVER BELMÁS, Antonio: "Tallas de José Planes en el Círculo de Bellas Artes", Diario La Verdad, 18 de marzo de 1950.

como ya analizamos, supuso la ruptura con cualquier atisbo de tradición en una escena en la que existía un gran seguidismo del modelo creado por Gregorio Fernández en el año 1623 para la Cofradía de la Santa Vera Cruz de Valladolid⁶⁸. Planes trasladó a su *Descendimiento* de Ayamonte una parte del aire palpitante inserto en la modernidad que el artista valenciano plasmó en su obra cartagenera, aunque sin manifestar ese impulso tan rupturista, conjugando renovación y tradición, pues la composición del grupo es clásica, es decir, en aspa, generando líneas de tensión dinámica, de forma que respondiera también a las exigencias propias de la imaginería española. Esta gran obra también fue expuesta en el círculo de Bellas Artes de Madrid del 4 al 13 de marzo de 1950, levantando gran expectación conforme a su entidad escultórica⁶⁹.

La búsqueda por alcanzar la categoría de lo místico, de lo espiritual, por medio de una plástica basada en la reducción esencialista a fin de obtener la consecución de la forma simple, escondida en el propio material que desbasta, es lograda en el grupo realizado para Jumilla dos años después, en 1952 (il. 127). En él, escudriña con su gubia la conformación de unas imágenes que poseen los valores del clasicismo hispano e italiano, pero dejando hueco para la estética vanguardista por medio de un tratamiento escultórico basado en una expresión polícroma austera, de colores fríos y haciendo un uso idóneo del drapeado en las vestimentas, a fin de generar un juego de pliegues que dotan a la imagen de una particular volumetría que no es pomposa sino precisa a la hora de manifestar el carácter penitencial que envuelve al grupo, además de conformar una serie de planos geométricos y extensos que entroncan fundamentalmente con la estética cubista tan valorada por Planes.



Ilustración 127. *Descendimiento*. José Planes Peñalver, 1952. Cofradía del Rollo, Jumilla (Murcia).

⁶⁸ BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier: *Viernes Santo. Guía histórico artística de la Procesión General...* 44-45.

⁶⁹ «Ayer tarde fue clausurada en el Círculo de Bellas Artes la Exposición de tallas para las procesiones de Ayamonte y Murcia realizadas por José Planes. Asistió a este acto el ministro de Educación, D. José Ibáñez Martín, acompañado del director general de Enseñanza Media, D. Cayetano Alcázar; una representación de la Directiva del Círculo y artistas, críticos, periodistas y numeroso público». (14 de marzo de 1950). Clausura de la Exposición de José Planes. *Diario ABC de Madrid*. Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19500314-24.html> (Fecha de consulta: 16 de abril de 2020).

Así, a principios de mayo de 1951, siendo presidente de la Cofradía del Rollo de Jumilla, llamada así por su populoso barrio, Antonio Bleda García, el tesorero de la misma, Francisco Martínez Herrero se entrevista en Madrid con José Planes Peñalver para la realización de este monumental paso del *Descendimiento*⁷⁰ (il. 128). Tras una primera petición por parte del artista solicitando el pago de cien mil pesetas, finalmente, tras una rápida negociación, la cantidad quedó establecida en ochenta mil pesetas, abonando quince mil pesetas a la entrega del grupo y el resto a plazos, condiciones muy favorables a la Cofradía ya que José Planes se hizo a cargo de la situación financiera de la institución, como así se lo trasladó al propio Martínez Herrero vía carta el día 19 de mayo de 1951, adjuntándole el contrato para que le fuera devuelto ya firmado con fecha 23 de mayo de 1951⁷¹.



De este modo, poco después, concretamente el día 1 de junio, se le remite al escultor el compromiso rubricado, mostrando las expectativas que la Cofradía del Rollo había depositado en esta monumental obra de arte⁷².

Ilustración 128. *Descendimiento* (detalle). José Planes Peñalver, 1952. Cofradía del Rollo, Jumilla (Murcia).

El conjunto para la localidad murciana del Altiplano se diferencia del onubense en que Planes suprime la figura de María Magdalena, lo que también da lugar a una mayor entidad en cuanto a composición y distribución de volúmenes, configurando un espacio menos abigarrado y más diáfano⁷³. Además, en las cinco figuras, el artista muestra una

⁷⁰ HERRERO GONZÁLEZ, Cayetano: *La Cofradía del Rollo, 50 aniversario*. Jumilla, Cofradía del Rollo, 1992, 50.

⁷¹ «... y a pesar de que el precio que a Vd. le di de ochenta mil pesetas, importe total de las cinco figuras, es bien barato para el mucho trabajo que esto lleva, haciéndome cargo de la que Vd. me dice al respecto del pago de esta obra, he hecho un contrato que le adjunto y si a Vd. le parece bien me lo devuelve firmado, y si no, lo hace como mejor le parezca, porque tanto Vd. como sus amigos son para mí de suficiente garantía en esto y en todo. Le ruego con lo que decida me lo comuniquen lo más pronto posible a fin de empezar inmediatamente la obra, porque no andamos sobrados de tiempo». “Carta de José Planes Peñalver a Francisco Martínez Herrero”, 19 de mayo de 1951. Copia remitida por email, junto al contrato de hechura, por gentileza de Cayetano Herrero González.

⁷² «He recibido su carta de fecha 19 de mayo ppdo. y el contrato que con la misma adjuntaba, y encontrando satisfactorias las condiciones en él establecidas, se lo devuelvo debidamente firmado, rogándole que se ponga a trabajar en la obra objeto del contrato inmediatamente, pues como Vd. dice en la suya, comprendo que el tiempo no sobra. Espero que ponga todo lo que pueda de su parte para lograr una obra maestra con el fin de que tengamos un rotundo triunfo, por la mucha competencia que ha habido». “Carta de Francisco Martínez Herrero a José Planes Peñalver”, 1 de junio de 1951. Copia remitida por email por gentileza de Cayetano Herrero González.

⁷³ «Este Descendimiento para Jumilla, es casi una réplica del que para Ayamonte hizo hace dos años el escultor. Más una réplica en la que se ha mejorado la concepción primera. Las cinco figuras que lo integran

neoestética, emanando una clara sensación pictórica por medio del color que genera una ornamentación vanguardista, plasmando una contención dramática que se manifiesta sin actitudes rimbombantes, suprimiendo el anecdotismo. Por tanto, el equilibrio expresivo es el protagonista en una escena que tiene mucho más de simbólica e inclusive alegórica que naturalista, en la búsqueda del misticismo religioso, mostrando una gran armonía en la que destaca la emoción serena, algunas veces no muy presente en algún que otro artista de acreditada técnica en la estatuaria plena.

El epílogo de sus grandes creaciones de temática religiosa, fundamentalmente en lo que respecta a las de ámbito pasionario, se representa en el paso *La Lanzada* de la Cofradía del Santo Costado de Cristo, también de Jumilla (il. 129). En esta escena, muy monumental, de una gran complejidad espacial y compositiva, José Planes aportó las

imágenes de *Cristo Crucificado* y *Longinos a caballo*, siendo la *Virgen* (1964) y *San Juan* (1965)

obras de José Sánchez Lozano, y los dos ladrones ubicados a los lados de Jesús del escultor valenciano José Díez López. A pesar de la diversidad de artistas, hasta tres escultores distintos, el conjunto posee una gran



correlación y armonía bajo una sensación grandilocuente y

colosal⁷⁴. La composición se estructura en tres planos, el conformado por los tres crucificados en el superior, la Virgen y San Juan en el medio y Longinos a caballo en el inferior, de tal manera que la visualización del paso es la idónea al ubicarse correctamente todas las figuras en el espacio.

Ilustración 129. *La Lanzada* (detalle). José Planes Peñalver, 1966. Cofradía del Santo Costado de Cristo, Jumilla (Murcia).

están dispuestas de tal forma que tienen profundidad de cuadro, ya que cada una de ellas está colocada en un plano distinto, con lo que el grupo gana en composición». AMMU, Hemeroteca digital. OLIVER BELMÁS, Antonio: “Un Descendimiento de José Planes para Jumilla”, Diario La Verdad, 10 de abril de 1952.

⁷⁴ MELENDRERAS GIMENO, José Luis: “La obra de los escultores José Planes y José Díez en el Paso de la Lanzada en la Semana Santa de Jumilla”, en 25º Aniversario Cristo de la Expiración, 1980-2005. Jumilla, Cofradía Santo Costado de Cristo, 2005, 62-67.

El Cristo, obra de Planes en el año 1966, es la imagen que preside el grupo, hacia donde se dirigen todas las miradas del resto de personajes. Posee una poderosa anatomía gracias a la configuración en grandes planos, suavizada por el juego de luces y sombras que genera el relieve de la superficie escultórica. La raigambre de la escultura reside en el lenguaje plástico más avanzado del escultor, tendente a la superación paulatina de los modelos más populares, aunque como el resto de sus creaciones religiosas, siguiendo cierto continuismo histórico-estético con relación a los valores que son siempre precisos en la escultura sacra. La figura de Longinos a caballo (il. 130), realizada en 1972, tal vez haya sido un tanto minusvalorada por la crítica al ser obra de taller, si bien, posee una cuota de originalidad superior al resto de imágenes, compartiendo protagonismo con el Cristo crucificado al que abre el costado con su lanza. Destaca sobremanera el estudiado escorzo del caballo a fin de reducir el espacio y acomodar la figura a una superficie muy limitada, dotando al centurión de porte y dignidad militar que incide mucho en la monumentalidad del grupo.



Ilustración 130. *La Lanzada* (detalle de Longinos a caballo). José Planes Peñalver, 1972. Cofradía del Santo Costado de Cristo, Jumilla (Murcia).

Con todo ello, Planes contribuyó a dignificar tras la Guerra Civil una expresión artística como es la imaginería sacra, cuyo prestigio no resultaba ser muy elevado por el seguidismo a la estética del pasado dieciochesco, contribuyendo a la revolución del lenguaje empleado en estas composiciones y favoreciendo su inserción dentro de los postulados escultóricos modernos. De este modo, tras décadas de trabajo en Madrid, decide regresar a Murcia para pasar los últimos años de su vida en la tierra que le había visto nacer y que según sus propias palabras *había condicionado toda su obra*⁷⁵. Así, en la primavera de 1971 comienza a notar los efectos de la grave enfermedad que padecía⁷⁶,

⁷⁵ «Murcia para mi significa la alegría de haber vivido en esta magnífica tierra que ha condicionado toda mi obra. En mis esculturas están, a través de mi Murcia, nuestra sencillez y humildad, nuestra alegría y nuestra luz». AMMU, Hemeroteca digital. ANDREU, Arturo: “Entrevista a José Planes: Murcia ha condicionado toda mi obra”, Diario La Verdad, 21 de mayo de 1968.

⁷⁶ «José Planes se encuentra gravemente enfermo, en su casa huertana de la Senda de Granada, en cuyo estudio inició su vida profesional de escultor (...) estudio al que él gustaba retornar desde Madrid, cuando aún pertenecía al cuadro de profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes (...) La noticia de la enfermedad a la se une la avanzada edad, han producido la natural intranquilidad en Murcia, en la que

y aunque sorteó este crítico momento, el 15 de julio de 1974 moría en su casa de la localidad costera murciana de Mazarrón. A su entierro, según las crónicas de la época, no asistieron ni autoridades civiles ni académicas⁷⁷, en un incomprensible olvido de una figura considerada por distintos críticos e historiadores como uno de los grandes escultores del siglo XX en España.

A un artista premiado nacional e internacionalmente, con exposiciones en lugares tan emblemáticos como Roma, académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, e incluso nombrado hijo predilecto de la ciudad de Murcia en 1932, la clase dirigente de esta urbe le daba la espalda en el día de su sepelio. Tras su fallecimiento, hasta el día de hoy, se han celebrado tres exposiciones dedicadas a su obra en la propia Murcia y otras dos en Lorca, pero en Madrid, por mencionar un caso, el número de muestras en su memoria ha sido superior, luego es un artista más valorado por el público y la crítica allende las fronteras de su región. Esta cuestión es de reseñar a fin de reparar el olvido de su figura en su propia tierra. Un artista que fue uno de los nexos de unión entre la tradición de los grandes maestros del pasado y las nuevas formas de la escultura contemporánea, entre la figuración y la abstracción, cuestión que incluso aplicó en un mundo tan sumamente anclado en el pasado como el de la imaginería religiosa en un alarde de audacia y arrojo.

Dejó a un lado lo anecdótico y llamativo, lo más accesorio y subalterno, para crear un arte simbólico y sin aditamentos superfluos, encontrando la verdadera esencia de la materia y la transmisión de un sentimiento místico. Su producción de escultura religiosa no fue tan amplia como la de otros artistas, pero es que Planes tenía la esencia del verdadero autor. Consideró que los efectos que produce la estatuaria del pasado podían ser recuperados acudiendo a la simplificación formal bajo una dialéctica neoplatónica basada en la pureza de la talla y bajo una autoexigencia considerable⁷⁸. Por tanto, es el

Planes cuenta tanto por sus dotes personales como por su acendrado amor a esta tierra, con generales y merecidos afectos». AMMU, Hemeroteca digital: “El escultor Planes, gravemente enfermo”, Diario La Verdad, 7 de mayo de 1971.

⁷⁷ «Desde la iglesia de San Pedro en Espinardo, el cadáver de José Planes, el gran escultor, fue trasladado al cementerio de Nuestro Padre Jesús. Un centenar escaso de personas asistieron al sepelio de uno de los hijos predilectos de Murcia. Ni una sola autoridad civil o académica. Sólo un grupo de amigos, unos conocidos, algunos discípulos y admiradores los restantes». AMMU, Hemeroteca Digital. SOLER, Pedro: “Ayer, sepelio del escultor Planes”, Diario La Verdad, 16 de julio de 1974.

⁷⁸ «Hace mucho tiempo que empecé a simplificar. Siempre he visto la escultura, como decimos en nuestra tierra, sin arrugas. Trato de simplificar, quitar lo superfluo, para dejar la mayor cantidad de contenido. Huyo de los efectismos, hoy tan de moda. Lo mío es sencillo, breve y se corre el riesgo de pasarse. Y cuando se pasa uno, tengo que darle un porrazo y volverlo a hacer». AMMU, Hemeroteca Digital. DE LOS REYES,

concepto, la idea, lo que prima en su obra, cierto intelectualismo que no quiere ser narrador, sino transmisor de sentimientos y emociones, llegando al espectador no por lo meramente afectado, sino por medio de matices espirituales plasmados por la transformación de la materia inerte en algo tangiblemente figurativo y expresivo.

Raimundo: "Entrevista José Planes: la escultura murciana está hoy en primera línea del arte nacional", Diario La Verdad, 11 de junio de 1966.

CAPÍTULO X

JUAN GONZÁLEZ MORENO, DEL APEGO A LO PROFANO A LA PASIÓN POR LO RELIGIOSO.

CAPÍTULO X.

JUAN GONZÁLEZ MORENO, DEL APEGO A LO PROFANO A LA PASIÓN POR LO RELIGIOSO.

X.1. La forma bella y amable como expresión de su arte.

La vida de Juan González Moreno (1908-1996), tiene ciertos paralelismos con la del otro gran artífice que hemos estudiado, José Planes Peñalver. Diecisiete años les separaban, pero viven y conocen esa Murcia culturalmente activa y de cafés nocturnos, de tertulias a horas intempestivas y de eclosión del teatro y la literatura. Como vimos, su origen humilde le resulta una motivación para crecer, para aprender y formarse en una sociedad que, todavía a pequeña escala, al menos comenzaba a mirar la vida con visos de cientifismo y exploración, con vistas a alcanzar realidades alejadas de los preceptos supersticiosos y clericales que habían sido el sustento en etapas pretéritas. Y González Moreno, en este entramado social, hizo de su fuerte temperamento y personalidad uno de sus puntos de apoyo primordiales a la hora de expresar su arte. De hecho, es su genio y duro carácter lo que le hizo vencer la gran resistencia paterna ante su verdadera vocación como artista, resistiéndose en todo momento a las adversidades materiales de su familia¹.

Su actitud decidida es la que le lleva a la corta edad de catorce años a trabajar en un taller de figuras de belén, dando pie a desarrollar su innata facilidad para el modelado. Como ya vimos cuando tratamos su gran labor en la Junta de Incautación, antes de la Guerra Civil su perseverancia y constante deseo de aprendizaje son los que le llevan a la Real Sociedad Económica de Amigos del País en su sede de Murcia, absorbiendo grandes conocimientos de Pedro Sánchez Picazo y Clemente Cantos, artista este último al que siempre consideró su maestro. En estos tiempos de gran acervo y movimiento artístico, sus creaciones ya van tomando cierto prestigio social, y en 1928 expone en el Círculo de Bellas Artes doce obras que levantan muchas expectativas y reciben la aprobación de la crítica². La continuidad de su formación en estas instituciones es lo que le facilita ser

¹ PAGÁN LÓPEZ HIGUERA, Virginia: "Reseña biográfica del escultor Juan González Moreno", en CARM, Consejería de Cultura, Juventud y Deportes. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales (Ed.): *González Moreno, recóndito sentimiento*, Murcia, CARM, 2008, 28-35.

² «González Moreno es un joven escultor murciano educado con desenvuelta sobriedad en la yesera de Clemente Cantos y Antonio Garrigós (...) Ha trabajado allí durante varios años con intensidad y sin prisa. Fruto de esta labor consciente y serena, son una docena de obras sorprendentes, estudios de cabeza, sobre todo, que ponen de relieve una capacidad artística digna de toda consideración». CALVO BLANCO, J. (15

becado por la Diputación Provincial de Murcia para ingresar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, disfrutando de una provechosa estancia en Madrid hasta el comienzo del conflicto civil, tal y como especificamos con anterioridad.

Hay que referir que González Moreno es, por todo lo expuesto, un artista que se ve inmerso en la enorme variabilidad y renovación de los ismos. De hecho, en aquellos años treinta, la Real de San Fernando experimenta la afluencia de jóvenes artistas que, entusiasmados por el cubismo y la abstracción, deseaban dar carpetazo definitivo a los lenguajes estéticos más clásicos. A pesar de todo, el escultor murciano persevera en su deseo de configurar un arte basado en el cuerpo humano como elemento esencial permanente y en la naturaleza circundante como medio de inspiración. Por ello, es un artista tendente a plasmar las formas de la realidad que la tradición de la historia del arte ofrece, pero, a su vez, buscaba desplegar la transformación que intelectualmente se planteaba, a fin de dotar a la obra de arte de la necesaria personalidad y entidad estética como proyección de su propio yo, de su esencia vital y plástica. Juan González Moreno imprime a la materia en esos años de su carrera una gran contundencia en el volumen en la línea de artistas coetáneos como Clará o Maillol³, si bien, es indudable que en su desarrollo es hijo de su tierra, de su hábitat adyacente, que forja su estilo y carácter.

Por ello, los escultores locales que más se inclinaron hacia los preceptos vanguardistas como Anastasio Martínez, Clemente Cantos y Antonio Garrigós son una fuente de aprendizaje para él que no se debe soslayar bajo ningún concepto. Es sabido que su amplia biblioteca y su cercanía a los círculos culturales de la ciudad con anterioridad a viajar a Madrid, le servían de contacto con los artistas allende nuestras fronteras que se movían dentro de unos postulados naturalistas tendentes a la modernidad, pero los modos y prácticas de ámbito local tuvieron una gran ascendencia y dejaron una enorme impronta en su quehacer escultórico y entendimiento del arte. Pero como ya tratamos, todo se desmoronó con el comienzo de la Guerra Civil y su deseo de colaborar en la salvaguarda patrimonial de su tierra. De este modo, González Moreno experimentó la misma situación que la inmensa mayoría de sus colegas que con anterioridad al periodo bélico habían desarrollado su actividad en torno a la escultura profana y sus distintas

de diciembre de 1928). De arte murciano: González Moreno. *El Liberal*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000306552&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 19 de abril de 2020).

³ RAMALLO ASENSIO, Germán: “Juan González Moreno, un escultor completo” ... 16-27.

vertientes, teniendo que dirigir sus pasos casi de modo obligado hacia la figuración plenamente religiosa si querían tener un hueco en el espacio artístico de la Dictadura.

De todos modos, en ningún caso, el artista murciano se mostró arrepentido o descontento con la deriva que había tomado su carrera dirigida a la creación sacra, todo lo contrario, pues ello le permitió explorar el campo de la belleza y el estudio del cuerpo humano por medio de la representación de emociones que le inspiraban y le suscitaban una gran motivación, desarrollando una escultura que tiende hacia una exuberante interpretación de los misterios pasionarios basada en una mística y expresiva lectura del Evangelio de raíz muy personal⁴. Y es importante reseñar que la influencia de Francisco Salzillo Alcaraz resulta ineludible para un escultor murciano que elabora efigies inscritas en el ámbito religioso, pues el visionado constante de la obra del maestro dieciochesco es un punto de partida, un espacio desde el que Juan González Moreno inició su devenir creativo en base a ciertos preceptos estéticos insertos en un marcado sentido naturalista, tal y como especificó el profesor Hernández Albaladejo al parangonar el Cristo de la Virgen de las Angustias de San Bartolomé con el del Santo Entierro que realizara Juan González Moreno para la Cofradía Marraja de Cartagena⁵.

Obviamente, no podía permanecer ajeno a las pautas de la forma amable cultivada en Murcia desde el siglo XVIII y, por ende, a la belleza como fundamentación plástica de su quehacer escultórico. Pero bajo esos preceptos, siendo consciente que existe una evidente cercanía en lo que respecta a impresiones y formas de entender la escultura religiosa en su vertiente metafísica e intelectual respecto a Francisco Salzillo, va configurando un eclecticismo basado en la rotundidad del volumen y la austeridad, conformando una forma de proceder inserta en la mediterraneidad que abarca todo el arco geográfico y estilístico del Mare Nostrum. De hecho, resultaría de un planteamiento simplista circunscribir el estilo del escultor murciano a una única fuente de inspiración, de ahí esa variabilidad explícita y formal de sus imágenes basada en la contención

⁴ «Siento, desde luego, predilección natural por los motivos de la Pasión, y ello me ha llevado a dejar otros temas demasiado trillados por la iconografía tradicional (...) La escultura es siempre la misma, en lo que se refiere a lo puramente formal. Por lo general, la buena escultura religiosa lo es porque obedece a leyes esencialmente plásticas». Vinicio. (8 de junio de 1957). Hoy habla González Moreno. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000375663&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2018).

⁵ BELDA NAVARRO, Cristóbal y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: "Imagen Sacra: la retórica de la Pasión" ... 829.

expresiva y el equilibrio compositivo de raigambre clásica, pero con claros guiños a la modernidad.

En verdad, González Moreno admiraba la obra de su maestro Clemente Cantos, que junto al anárquico y rupturista Antonio Garrigós habían elaborado *el Cristo de la Humillación*. Quizá hubiera deseado continuar por esa senda novedosa, atrevida y rupturista, pero lo acontecido con esa efigie le había puesto sobre aviso, siendo consciente que podía renovar la estética escultórica local sin demasiado seguidismo, pero idealizando más la imagen y apariencia de las tallas. Con todo, el escultor de la pequeña pedanía de Aljucer, hizo de la escultura religiosa uno de los ejes vertebradores de su carrera como artista, optando por unas representaciones que conjugaban las rotundas figuraciones de la plástica sacra hispana con los modelos de la herencia clásica mediterránea. Esta filiación con ambas posiciones, le hará ser visto como un artífice profano y sagrado al mismo tiempo⁶.

X.2. La apertura de taller propio tras la Guerra Civil.

Una vez finalizada la Guerra Civil, establece taller propio en la casa parroquial de San Juan Bautista, contando como ayudantes con Antonio Villaescusa y Clemente Cantos, formando artistas que luego serán aventajados discípulos suyos como Antonio Campillo, Francisco Toledo y Hernández Cano, todo ello, en una época de grandes incertidumbres, pero con el deseo de superar el enorme desastre del conflicto bélico⁷. Para ello, González Moreno se desenvuelve con prestancia en todos los materiales, como piedra, bronce, cera, escayola, mostrando una capacidad sobresaliente en el modelado en barro, verdadera naturaleza de su esencia artística, material con el que ya, desde tempranísima edad, mostraba su habilidad para plasmar en la materia sus sentimientos más íntimos⁸. Pero la madera, como elemento primordial de su obra, tenía para él una

⁶ BELDA NAVARRO, Cristóbal: “El nuevo rostro del pasado” ... 11-20.

⁷ PAGÁN LÓPEZ HIGUERA, Virginia: “Reseña biográfica del escultor Juan González Moreno” ... 28-35.

⁸ «Me pasé mi niñez en las estribaciones del monte, cerca de la Fuensanta. En las cuestas del monte me hice esta cicatriz que llevo en la barbilla; y en las laderas del monte fue el barro que por vez primera cogí para modelar». AMMU, Hemeroteca Digital. CAPOTE, Francisco: “Otra obra magistral para el Santuario de la Fuensanta... Entrevista con Juan González Moreno”, Diario La Verdad, 29 de enero de 1961.

especial atracción como consecuencia del lugar en el que había nacido y obraba: Murcia y su tradición imaginera⁹.

Bajo estas condiciones y preceptos, comienza a trazar su destino y su estilo circunscrito a la búsqueda de la belleza y la forma amable, llevando a efecto una revisión profunda de lo pretérito y reelaborando la estética escultórica colindante, de manera que no es el preciosismo salzillesco lo que mimetiza, aunque sí lleve a efecto la meditación sobre sus valores. De este modo, la teatralización o puesta en escena exuberante quedan al margen de su quehacer, utilizando recursos expresivos que incidían más en la profundización meditativa de los distintos caracteres y personajes. Pero en 1940, todavía era un artista joven en la búsqueda de una determinada condición estética que le hiciera reconocible, auténtico, como así manifestó en determinadas ocasiones de manera pública¹⁰, y en esta temprana fecha de su carrera, cuando tras manifestar su quehacer en la obra profana pasó a convertir la escultura sacra en la centralidad de su creación plástica, González Moreno indagaba sin cesar en la exploración más personal e inclusive, ambiciosa. Así pues, en dicho año, al mismo tiempo que trabajaba en la ejecución del Santo Entierro para la ciudad de Murcia, finalizó la primera gran escultura que lleva a efecto en lo que respecta a la imaginería religiosa.

Se trataba del *Cristo de la Agonía* de Cieza (il. 131), titular para su cofradía y encargado para presidir el popular cortejo penitencial *del silencio*, en la madrugada de Viernes Santo. Una institución pasionaria que había sido fundada en el año 1930 y cuya imagen primigenia era también un crucificado realizado por el afamado escultor Agustín Querol Subirats por encargo de Pascual Camacho y Cortés en el año 1895 y que estaba ubicado en una nave lateral de la Basílica de la Asunción. Si bien, la información es difusa ya que hoy día hay serias dudas de



Ilustración 131. *Cristo de la Agonía*. Juan González Moreno, 1940. Cofradía del Cristo de la Agonía, Cieza (Murcia).

⁹ RAMALLO ASENSIO, Germán: “Juan González Moreno, un escultor para temas de la Pasión”, en CARM, Consejería de Cultura, Juventud y Deportes. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales (Ed.): *González Moreno, recóndito sentimiento*, Murcia, CARM, 2008, 36-45.

¹⁰ Ante la pregunta de si está influido o inspirado por algún artista, González Moreno responde: «Quizás sí, pero muy pasajeramente. Toda mi intención y mi preocupación es encontrarme a mí mismo... Y yo quiero decir con mi lenguaje propio, aquello que siento». VINICIO. (8 de junio de 1957). Hoy habla González Moreno. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000375663&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2018).

que el autor fuera esta artista dado su escaso apego por la talla en madera policromada¹¹. La imagen realizada por González Moreno es una escultura de gran tamaño para el canon tradicional extendido en el Sureste Peninsular desde la eclosión de Francisco Salzillo, de carácter solemne, mayestático, en la que el artista, gracias a la suave policromía y escasez de heridas y sangre, se aparta del dramatismo barroco en la búsqueda de lo trascendente. Algunos autores refieren que se trata de una de las mejores representaciones del crucificado en el arte escultórico español del siglo XX¹², si bien, Juan González Moreno, en una demostración de su exigencia en la búsqueda de la perfección, consideraba que no había expresado en la madera todo lo que en su interior le desbordaba¹³.

En esta etapa inicial de posguerra (1940-1945), dado el énfasis en recuperar los iconos del pasado, los comitentes exigían en ocasiones una mimesis de los mismos, sin dejar lugar a cualquier tipo de novedad, teniendo en cuenta que el artista de Aljucer todavía no había alcanzado el punto culminante de su estilo y su posterior desarrollo en las líneas marcadas por él mismo. De ahí surgen las imágenes marianas de *la Dolorosa* de la localidad de Archena (1940), de la obra de la misma advocación para Cieza (1940) encargada por Manuel Marín-Blázquez de Castro¹⁴ (il. 132), o *la Soledad* para el Convento de San Joaquín de la misma localidad (1942), adquirida por Piedad Jaén Talón¹⁵ y titular de la Cofradía de dicha advocación



Ilustración 132. *Dolorosa*. Juan González Moreno, 1940. Convento de la Inmaculada Concepción, Cieza (Murcia).

¹¹ RUIZ LUCAS, Ana María: “Juan González Moreno: el artista”, *Revista Cieza, Semana Santa*, 31 (1991), s/p.

¹² RODRÍGUEZ LÓPEZ, Santiago: “La obra pasionaria de Juan González Moreno fuera de la ciudad de Murcia”, *Semana Santa en Murcia*, 11 (2008), 39-47.

¹³ El artista se quejaba de que no había tenido tiempo suficiente para acabarlo como él quería dada la premura existente por entregarlo antes de Semana Santa: “*No pude mirarle un momento en el que quedé solo con él; era la hora crítica del atardecer, cuando las cosas pierden mucha corporeidad y parecía agonizante (...)* ¡Esta cabeza...!, pero el Cristo tiene algunas cosas que no van a dejarme corregir.” De Hoyos, A. (3 de abril de 1947). *El Cristo de la Salud*, de González Moreno. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000342140&page=1&search=&lang=es&viaw=hemeroteca (Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2018).

¹⁴ Copia de un documento solicitado al escultor Juan González Moreno el día 8 de diciembre de 1982 para que certificase su autoría por encargo de Manuel Marín-Blázquez de Castro, rubricado por el propio artista. Fotocopia facilitada por la gentileza de Antonio Marín Oliver en julio de 2019.

¹⁵ Copia de un documento solicitado al escultor Juan González Moreno el día 8 de diciembre de 1982 para que certificase su autoría por encargo de Piedad Jaén Talón, viuda de Marín Blázquez, rubricado por el propio artista. Fotocopia facilitada por la gentileza de Antonio Marín Oliver en julio de 2019.

cuyos estatutos fundacionales quedan establecidos el 9 de marzo de 1947¹⁶. En estas esculturas muestra un seguidismo de la estética salzillesca, pero tal vez, ubicado dentro de ciertos postulados audaces, pues intenta dotar sus expresiones de cierto grado de carácter personal, utilizando determinados recursos como la variación postural de la cabeza o una definición más personalizada de los rasgos fisonómicos.

A excepción de estas efigies, todo el resto en González Moreno es una búsqueda, una indagación en lo externo y en sí mismo, a fin de hacerse un hueco en el devenir histórico de la escultura religiosa en Murcia. En ese marco de actuación es como labra, en el año 1941, la imagen del Cristo de Medinaceli por encargo de la Real e Ilustre Cofradía de la Esclavitud de *Nuestro Padre Jesús de Medinaceli* de Cartagena (il. 133), antigua iconografía muy extendida en el ámbito hispano y cuyo máximo exponente se encuentra en Madrid. Esta última es obra de origen barroco de la escuela sevillana, protagonista de una de las devociones más arraigadas en España y, por ende, en el Sureste Peninsular¹⁷. Pero el escultor murciano no labra una copia de la famosa efigie madrileña, sino que elabora una talla en la que se pone de manifiesto un claro intento de evasión a la hora de establecer diferenciaciones con el ejemplar barroco del siglo XVII, estableciendo unas pautas de mayor contención expresiva. La imagen fue expuesta a la devoción popular y bendecida el día 7 de marzo de 1941, siendo objeto de grandes elogios por parte de la prensa del momento¹⁸.



Ilustración 133. *Cristo de Medinaceli*. Juan González Moreno, 1941. Iglesia de Santa María de Gracia, Cartagena (Murcia).

Ese mismo año sienta el precedente del que será posteriormente su auténtico punto de inflexión en 1945 con la realización del *Santo Entierro* para la ciudad de Albacete.

¹⁶ Estatutos de la Cofradía Pasionaria de Nuestra Señora de la Soledad, rubricados en Cieza, el 9 de marzo de 1947. Fotocopia facilitada por la gentileza de Antonio Marín Oliver.

¹⁷ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego y MINGUEZ LASHERAS, Francisco: *Medinaceli*. Cartagena, Agrupación de los Estudiantes, Cristo de Medinaceli y Santas Mujeres, 1997, 11.

¹⁸ «Hemos tenido ocasión de admirar la magnífica reproducción del Santo Cristo de Medinaceli, hecha de tamaño natural por el escultor murciano don Juan González Moreno, y cuya imagen será expuesta a la devoción del pueblo cartagenero el viernes día 7 de marzo, celebrándose con tal motivo solemnes cultos en Santo Domingo. Cuanto aquí pudiéramos decir acerca de la belleza de tan famosa escultura, resultaría poco para lo que ella se merece y preferimos que sea el pueblo cartagenero el que haga su mejor elogio cuando la admire en la iglesia de Santo Domingo en la cual será bendecida pasado mañana viernes». (5 de marzo de 1941). El Cristo de Medinaceli. *El Noticiero*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1941/194103/19410305/El%20Noticiero%2019410305-001.pdf#view=FitH> (Fecha de consulta: 21 de abril de 2020).

Nos referimos al importante encargo que la Cofradía del Santo Sepulcro de Murcia (il. 134) le encomienda, tras concurso público, a fin de sustituir al anterior titular de dicha entidad pasionaria, obra, como vimos, de Juan Dorado Brisa que fue pasto de las llamas en la Guerra Civil y que, con su estética efectista y romántica, tanta devoción despertaba en la ciudad. Pero González Moreno, en su afán por no proyectar su arte bajo postulados insertos en el mimetismo, conforma una escena muy alejada de la atmósfera de irrealidad imperante en el grupo de Dorado, tal y como adelantó el escritor José Ballester a comienzos del año 1940 cuando tuvo la oportunidad de visionar el prometedor boceto ganador del concurso referido¹⁹.

La escena, conformada por seis figuras (Cristo, la Virgen, María Magdalena, San Juan y los Santos Varones), representa el momento en el que Jesús va a ser depositado en su sepulcro, y en ella se

busca ante todo la monumentalidad, con rasgos volumétricos más rotundos. La imagen del Redentor es el epicentro compositivo, el eje sobre el que pivota la configuración del



conjunto en su derredor, resultando la escultura de

Ilustración 134. *Santo Sepulcro*. Juan González Moreno, 1941. Cofradía del Santo Sepulcro, Murcia.

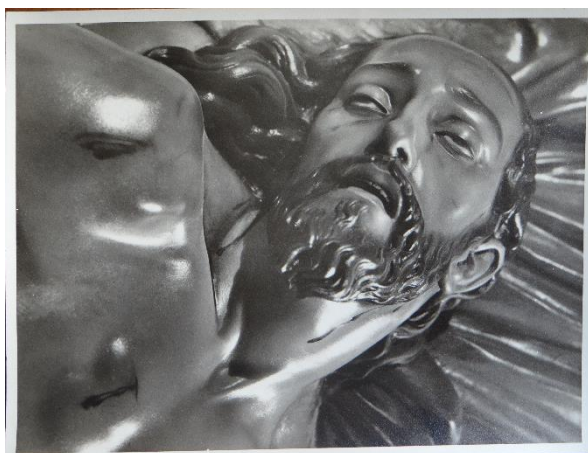
mayor entidad del grupo, plasmando un acertado estudio del natural de vigorosa anatomía en la idea de mostrar a Cristo como un lacerado héroe de la Antigüedad Clásica caído en el fragor de la batalla. A su alrededor existe una tensa y dramática quietud, con José de Arimatea, inhiesto y sosteniendo a Jesús por las axilas, la Virgen María a su lado, de pie, con las manos abiertas y en ademán de tocar la cabeza de su hijo. Hacia ella se dirigen las miradas del propio José de Arimatea y de San Juan, este último de expresión de raigambre

¹⁹ «La Concordia del Santo Sepulcro (...) ha elegido buen artista; y así, este año, o el otro, o el siguiente, cuando madure la obra, habrá un Sepulcro de Jesús que sea gala de la procesión del viernes por la noche. El escultor es Juan González Moreno (...) el grupo es dramático sin histrionismo, patético sin aspavientos, de lo que será nos dan idea dos nobles figuras aquí reproducidas: el San Juan y la Magdalena, cuyos rostros, de gran belleza, están iluminados por una emoción religiosa de excelente calidad». AMMU, Hemeroteca Digital. BALLESTER NICOLÁS, José: “Variaciones sobre un tema de actualidad”, Diario La Verdad, 8 de febrero de 1940.

salzillesca. Como contrapeso de masas, al otro extremo de la escena, Nicodemo sujeta la otra parte del sudario, el elemento que separa el cuerpo muerto de Cristo de la piedra del sepulcro. La efigie que muestra mayor expresividad es María Magdalena, ubicada de rodillas junto a la fosa, mostrando un gesto más declamatorio.

Distintos autores han reseñado diversas influencias recibidas por el artista de Aljucer que le sirvieron de inspiración en la realización de la escena. Desde la estética barroca castellana hasta el clasicismo pictórico de Rafael de Sanzio, pasando por el propio

Francisco Salzillo, si bien, podría decirse que esta escena conforma un eclecticismo plástico inserto en unas premisas de conciliación de distintas fuentes artísticas. Lógicamente, dada la magnitud de la obra y la mítica representación romántica que venía a sustituir, el conjunto levantó una expectación muy grande en la ciudad,



teniendo en cuenta la curiosidad que despertaba observar cómo se desenvolvía el joven artista local en el

Ilustración 135. *Santo Sepulcro* (detalle de Cristo). Juan González Moreno, 1941. Cofradía del Santo Sepulcro, Murcia. La fotografía pertenece a la colección del artista donada a la Real Academia Alfonso X el Sabio.

desarrollo de una escenografía tan compleja²⁰. Así pues, el día 8 de abril de 1941, se produjo la bendición del paso en la parroquia de San Bartolomé, sede de la Cofradía del Santo Sepulcro, con presencia de las autoridades municipales y religiosas en una muestra más de la trascendencia que la recuperación de los iconos del pasado tenía para los poderes fácticos de la sociedad, como elementos de cohesión y adhesión a la ideología dominante²¹.

²⁰ «Había que sustituir un grupo escultórico que consiguió gran popularidad, aunque en su conjunto no fuese antiguo. Era preciso no desmerecer. Señalemos varias circunstancias dignas de alabanza. No se ha ido buscando angustiosamente el artista que lo hiciera peor, por más barato. Tantos agravios se han inferido al Arte, que este altísimo cometido suyo, de servir a las prácticas del culto, que no está de más apuntarlo. Se ha eliminado rigurosamente el peligro de adquirir una producción de fábrica, de las que se hacen como si fuesen tornillos o tejas. Y, asimismo, se ha querido que sea encomendado el trabajo a un murciano». AMMU, Hemeroteca Digital: “El nuevo paso del Santo Sepulcro”, Diario La Verdad, 4 de abril de 1941.

²¹ «Ayer tarde, a las cinco y media, en la iglesia de San Bartolomé, tuvo lugar la solemne bendición del nuevo paso del Entierro de Cristo, maravillosa obra del escultor murciano señor González Moreno, siendo bendecido dicho paso por el M. I. S. Gobernado. de la Diócesis, don Antonio Álvarez Caparrós. Al acto asistieron las autoridades, entre ellas el Alcalde de la ciudad, señor Virgili Quintanilla, y Presidente de la Diputación, señor Carrasco Gómez, jerarquías, representaciones de las diversas cofradías pasionarias de la ciudad y gran número de fieles. Al final, por el Orfeón Fernández Caballero, se entonó un solemne responso,

Es importante reseñar un aspecto que atañe a este grupo y que resulta trascendente a la hora de estudiar la figura de Juan González Moreno. Y es que el artista, en su deseo y afán por ser lo más preciso posible en lo que se refiere a la gestualidad y los rasgos anatómicos, llevando a cabo un ajustado estudio del natural, utilizaba modelos para sus efigies dentro de su entorno más cercano, ya fueran amigos, familiares o colaboradores del taller. De hecho, para la imagen del Cristo del grupo del Santo Sepulcro (il. 135), sirvió de referencia un amigo íntimo del escultor y compañero de trincheras en la Guerra Civil, el futbolista del Real Murcia Julio González Bernabéu, para el que la experiencia como modelo supuso un gran esfuerzo físico y psicológico²².

En este momento de reconstrucción de los iconos perdidos, es importante reseñar en lo que respecta a González Moreno un proyecto de gran magnitud que no se vio refrendado con la realización de la obra definitiva. Se trataba del paso del *Prendimiento*, titular de la antigua Hermandad Sedera fundada en el año 1600, cuya imagen cristífera era obra del insigne escultor Nicolás de Bussy y que fue destruida en la Guerra Civil. Esta institución se incorporó a la Cofradía del Perdón en la primavera del año 1940, quedando constituida dentro de esta última de manera definitiva en el verano de ese año²³. De este modo, la Hermandad Sedera presentó en Junta Directiva la maqueta realizada por el propio González Moreno para la nueva escena²⁴, cuestión de la que se hizo eco la prensa en la primavera del año 1941, mostrando la fotografía del modelo en la cual se apreciaba una composición dinámica, de gran turbación alrededor de la inhiesta figura de Cristo ubicado en el centro de la composición, con unos sayones en distintas actitudes que daban gran dramatismo al grupo²⁵. Finalmente, por circunstancias que desconocemos, la obra

acompañado de orquesta». AMMU, Hemeroteca Digital: “Bendición del nuevo paso del Entierro de Cristo”, Diario La Verdad, 9 de abril de 1941.

²² «El paso no recuerdo si de Capuz o de Dorado, lo quemaron en la guerra. La Cofradía encargó otro al gran escultor Juan González Moreno, compañero mío, y gran amigo, de penas y fatigas en la guerra. El sabrá por qué se acordó de mí y me propuso posar. No te puedes dar idea de lo que fue aquello. Yo creía que se trataba de algo ligero, de poco tiempo. Pero cuando en pleno invierno, me hacía quedarme casi desnudo en la iglesia de San Juan, pasé un frío terrible». AMMU, Hemeroteca digital: “Un futbolista fue el modelo para el paso del Santo Sepulcro”, Diario La Verdad, 16 de noviembre de 1971.

²³ «05-07-1940: «Queda constituida la Hermandad del Prendimiento por acuerdo adoptado por la Junta de Gobierno de esta Cofradía y representantes de la Estación Sericícola.». Recuperado de <https://cofradiadelperdonmurcia.com/wp-content/uploads/2019/03/CRONOLOGÍA-DE-LA-COFRADIA-JUNIO-2018.pdf>. (Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2020).

²⁴ «03-10-1940: «La Hermandad Sedera presenta a la Cofradía la maqueta realizada por el escultor González Moreno para el nuevo paso del Prendimiento». Recuperado de <https://cofradiadelperdonmurcia.com/wp-content/uploads/2019/03/CRONOLOGÍA-DE-LA-COFRADIA-JUNIO-2018.pdf>. (Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2020).

²⁵ «Para suplir el daño ocasionado por la horda, ya ha sido encomendada la construcción del paso al notable escultor González Moreno, y este ha concebido un modelo que en grabado con estas líneas reproducimos».

no fue encargada al escultor de Aljucer, recayendo el encargo en José Sánchez Lozano, que culminó el proyecto ya en el año 1947.

Pero en su camino en la búsqueda de una dialéctica personal, hay un momento culminante: el montaje y exposición del *Belén* de Francisco Salzillo en el Palacio Episcopal de Murcia, organizado por el partido del régimen Falange Española en la Navidad de 1941, lo que dio a González Moreno la oportunidad de conocer el día de su inauguración a Eugenio D´Ors y Enrique Azcoaga²⁶, dos de los ideólogos artísticos y culturales del partido único del franquismo, lo que le permitió participar en dos muestras en los bajos de la Biblioteca Nacional organizadas por la Academia Breve de Crítica de Arte (ABCA) en su ciclo anual del *Salón de los Once*. Y para comprender la trascendencia de este encuentro en el devenir estilístico definitivo de Juan González Moreno, hay que incidir en la importancia que Eugenio D´Ors daba al arte religioso, como demostraron las ya referidas Exposiciones de Arte Sacro organizadas por la Jefatura Nacional de Bellas Artes que dirigía el propio D´Ors. El filósofo y esteta falangista refería que las manifestaciones artísticas debían aposentarse en una recuperación de los valores imperiales y trascendentes del austero Siglo de Oro español, como forma de proyectar el universalismo, con eternas referencias a la estética inserta en la mediterraneidad y a América²⁷.

Por tanto, el catolicismo era, según D´Ors, un medio eficaz para dar forma y ennoblecimiento a las manifestaciones artísticas, pues la religión católica disponía de una estética que concertaba en sí misma el fervor, el espectáculo y, especialmente, un principio regente que podía conseguir un arte con un objetivo firme y determinado que lo alejara tanto de los desvaríos de las vanguardias como del anecdotismo académico. A su vez, Enrique Azcoaga señalaba una tercera vía para el arte español del momento, alejándose por un lado del realismo tradicionalista y por otro de los movimientos de vanguardia, exentos, bajo su criterio, de espiritualidad²⁸. Todo ello propició la idea de la

AMMU, Hemeroteca digital: “La Hermandad de los Sederos constituida en entidad pasionaria. Se proyecta la construcción de un paso del Prendimiento”. Diario La Verdad, 22 de marzo de 1941.

²⁶ «Ayer mañana, a las once, se celebró la apertura de la Exposición del Belén de Salzillo, presentado por Falange (...) Asistieron todas las Autoridades y Jerarquías del Movimiento y numerosos invitados (...) Es un gran acierto, nada extraño si se tiene en cuenta que ha colaborado con todas sus facultades un escogido grupo de artistas. Ha llevado la dirección el escultor Juan González Moreno». AMMU, Hemeroteca Digital: “Es inaugurada la Exposición del Belén de Salzillo. Obtiene un gran éxito de arte y de concurrencia”, Diario La Verdad, 26 de diciembre de 1941.

²⁷ D´ORS ROVIRA, Eugenio: *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*. Madrid, Editorial Aguilar, 1945.

²⁸ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *Op. Cit.* 131.

elaboración de una plástica religiosa que estuviera en consonancia con los tiempos coetáneos, asimilando aspectos propios del arte figurativo profano, pero sin dejar de lado la espiritualidad y esencia de las manifestaciones artísticas intrínsecas a los valores de la mediterraneidad pretérita y contemporánea.

González Moreno coincidía con la ABCA en los preceptos estéticos que debía encontrar en su desarrollo plástico, es decir, una escultura basada en la autenticidad, lo humanístico y, esencialmente, en lo espiritual fomentado en valores clásicos insertos en la modernidad, con lo cual, su experiencia en el Salón de los Once para el que fue seleccionado en dos ocasiones, 1942 y 1945, supuso para él la confirmación en una dialéctica incrustada en postulados trascendentales que estimulaban el espíritu y no tanto los sentidos, cuestión esta última que resultaba más epidérmica y no tan profunda para los pensadores referidos y para el propio González Moreno. El propio Enrique Azcoaga, en el año 1945 con motivo del Tercer Salón de los Once que tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte Moderno, proclamaba al artista murciano como sucesor de Vicent y Capuz, plasmando una mediterraneidad en la línea de Clará y Maillol sin caer en la aparatosidad ni el exceso²⁹.

Pero esta coincidencia con el ideario estético de D'Ors y de otros afines a la corriente falangista como Enrique Azcoaga, no implica que González Moreno fuera un catalizador expreso de las ideas que el franquismo quería propagar socialmente, pues en ese sentido carecía de toda intencionalidad y el artista no tenía ningún interés en que sus creaciones tuvieran ninguna funcionalidad de ámbito político. Es más, las coincidencias que muestra con D'Ors y Azcoaga, en lo que respecta a la plasmación de ciertos valores en la escultura religiosa, no van en consonancia con lo que el aparato político franquista deseaba, es decir, el retorno a la tradición barroca del Siglo de Oro, el concepto de arte contrarreformista como praxis moral y propagandística. Por tanto, González Moreno no se somete ni adapta a las necesidades del Estado franquista, sino que es fiel a él mismo y a su modo de entender el arte de la escultura. Sus obras no buscan la grandilocuencia o

²⁹ «Escuchó a la hora de iniciar su destino escultórico los consejos profesionales de Vicent y Capuz, en la Escuela de San Fernando madrileña (...) sin embargo, por actual y por bien orientado, en la medida que ha concretado su personalidad frutos nuevos, entona y enaltece su concepto de la escultura, refiriéndose constantemente a la a la historia mediterránea de un Clará (...) supo desde Murcia, estudiando lo conseguido por Maillol, por ejemplo, no caer en la aparatosidad monumental ni el exceso expresivo». AZCOAGA IBAS, Enrique. (15 de agosto de 1950). Academia Breve de Crítica de Arte, Tercer Salón de los Once. *Correo Literario de Madrid*. Recorte de prensa revisado en la Real Academia Alfonso X el Sabio de Murcia. En adelante ARAAXES.

severidad de otros artífices, como el caso de Juan de Ávalos, cuyas creaciones mostraban un gran esfuerzo en la plasmación del gigantismo y el realismo, tendiendo a lo colosal, más adaptado a la acción política y militar de la dictadura y el nuevo poder, revelando su adhesión al régimen.

Por el contrario, Juan González Moreno, en su faceta personal, era de pensamiento progresista y republicano, como mostró incluso ya declarada la Guerra Civil, cuando disponía de carnet del Frente Popular y se adscribió a la labor de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico de Murcia, relacionándose con lo más granado de la cultura local de raigambre republicana, como desarrollamos en el apartado correspondiente.

X.3. La confirmación de una estética.

El año 1942 es crucial en el devenir del artista, en los primeros intentos de renovación de su estética y figuración creativa. Y es que, en la Semana Santa de ese año, tiene lugar la primera salida en procesión del conjunto escultórico del *Ecce Homo* en la ciudad de Jumilla, que pasa a ser el titular de la recién fundada Cofradía del Rollo. Una populosa institución que coge el sobrenombre de su barrio y que tuvo su origen el día 3 de abril, Viernes Santo del año 1941, en una reunión celebrada en el Bar Alhambra entre varios empresarios locales que, tras ver el desfile pasionario de la mañana, sentían la añoranza del pasado y la melancolía generada por la pérdida de múltiples imágenes y enseres en la Guerra Civil. Con prontitud, transcurridos únicamente nueve días, concretamente el 12 de abril de 1941, se produce una reunión en el salón del Café Moderno a la que asisten gran cantidad de vecinos del Barrio del Rollo y que se tradujo en un acuerdo fundacional con el nombramiento de una directiva provisional, participando en las procesiones en el breve plazo de un año³⁰.

Y es en mayo de ese mismo año cuando el cofrade Antonio Bleda García inicia las gestiones con Juan González Moreno para la realización del grupo del *Ecce Homo* (il. 136), cuyo boceto entregó el escultor un mes después, exactamente el día 8 de junio de 1941. La obra fue costeadada por el primer presidente de la Cofradía, Luis Rico Blanes, que abonó las treinta y cinco mil pesetas del coste de la misma, donándola a la propia entidad

³⁰ HERRERO GONZÁLEZ, Cayetano. “Introducción, contexto histórico de la Cofradía del Rollo”, en *Cofradía del Rollo, 75 años de su fundación*. Jumilla, Cofradía del Rollo, 2017, 4-7.

en sesión extraordinaria del día 1 de abril de 1951³¹. Para el artista de Aljucer esta creación del año 1942 se da en un momento en el que había decidido, tras varias creaciones insertas en la dinámica salzillesca, salir del patrón establecido en Murcia y abordar un estilo más en consonancia con los tiempos coetáneos, asimilando elementos más propios del arte figurativo de carácter profano, pero sin dejar al margen la espiritualidad y esencia de las manifestaciones artísticas privativas de los valores de la mediterraneidad tanto pretérita como coetánea.

El paso representa el momento en el que Cristo es presentado al pueblo hebreo para decidir su destino, y está compuesto por tres figuras: Jesús maniatado en el centro como eje de la composición, a su derecha la imagen de Poncio Pilato sujetando la clámide que le es impuesta al Redentor, y a la izquierda un soldado romano. Las imágenes secundarias ofrecen una gran dignidad artística y destacan por su sobriedad, percibiéndose en ellas el estudio personal del artista sobre diversas fuentes clásicas que le son útiles en la conformación de las vestiduras y actitudes de ambos personajes. Pero donde realmente se da ese arte espiritual sujeto a postulados que sucumben a la introspección es en la figura de Cristo, en actitud meditabunda, melancólica y encerrado en sí mismo, que supone un paso más en esa exploración estilística sumida en lo íntimo³².



Ilustración 136. *Ecce Homo*. Juan González Moreno, 1942. Cofradía del Rollo, Jumilla (Murcia).

Por consiguiente, González Moreno muestra ya una afirmación de lo que será su estilo, apreciándose un modelado seguro, conformando unas imágenes de volúmenes diáfanos, pero sin excesiva rotundidad, de manera que los planos quedan más mitigados que en la obra de José Planes, por ejemplo. La contención expresiva es la base del conjunto, la búsqueda del equilibrio compositivo es el objetivo, tal y como años después,

³¹ HERRERO GONZÁLEZ, Cayetano: *La Cofradía del Rollo, 50 aniversario...* 46.

³² «Del Cristo puede adelantarse que nos parece la mejor talla de cuantas han salido del taller del escultor murciano. Una actitud de recogimiento digno y dolorido; una expresión resignada y humilde; el rostro dulcemente abstraído. Es esta figura, sin duda, la que más cerca se halla del sentimiento religioso entre las que ha trabajado González Moreno». SÁNCHEZ MORENO, José. (1 de abril de 1942). El segundo paso pasionario de González Moreno. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000328040&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2018).

mucho más maduro, mostró en la otra obra que posee en Jumilla, el magnífico y clasicista San Pedro³³. Así pues, el camino de Juan González Moreno está trazado dentro de un régimen totalitario en el cual lo trascendente en esta etapa de posguerra es restablecer la relación del hombre con lo sobrenatural y lo místico, dándose para ello una estetización religiosa de la sociedad, quedando muy reducida la libertad creativa del artista. En líneas generales, el arte religioso quedaba sujeto dentro de un menguado repertorio de formas, ignorando en gran medida todo aquello que no estaba dentro del excesivo realismo y exagerado simbolismo, aunque no será en el caso del artista murciano.

González Moreno continúa creando imágenes que se alejan del continuismo barroquizante siguiendo la senda de su propio yo, confirmando su relación con el lenguaje discursivo que en el plano estético impulsaba la Academia Breve de Crítica de Arte en esos primeros años de la década de los cuarenta, que le consideraba un miembro de la nómina de lo que denominaban vanguardia artística de España dentro de la figuración escultórica³⁴. Y así acontece en sus siguientes obras: *Santa María Magdalena* para Cehegín (1942); *Santiago el Mayor* para Totana (1942); *Cristo Resucitado* para Cartagena (1943); *Cristo Yacente* para Villena (1943) (il. 137) y *Ntro. Padre Jesús Nazareno* para Bullas (1944). En ellas introduce elementos que conllevan gran intimismo y



Ilustración 137. *Cristo Yacente*. Juan González Moreno, 1943. Cofradía del Santo Sepulcro, Villena (Alicante). La fotografía pertenece a la colección del artista donada a la Real Academia Alfonso X el Sabio.

espiritualidad, así como elaboraciones geométricas en los pliegues de las vestimentas en un claro guiño a la modernidad. Son esculturas, en algunos casos, de gran concentración expresiva en su mirada que exigen a su vez la contemplación cercana, dilatada en el tiempo y profunda, llamando al espectador a la plena e interiorizada reflexión.

³³ NAVARRO SORIANO, Isidora: *Escultura de la Pasión en Jumilla (1585-2005)* ... 40.

³⁴«El vigor, la grandeza, la concepción, la sencillez expresiva por otro lado de este artista, le han hecho no acudir a ningún extremo formalista, sino a ser moderno, plenamente moderno, siendo en lo eterno plenamente actual». Azcoaga Ibas, E. (29 de julio de 1945). Juan González Moreno en la Exposición Nacional. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000337610&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca. (Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2018).

Incluso en una iconografía tan característica de lo tradicional, como *el Cristo Yacente*, González Moreno, aun siguiendo la estela de Gregorio Fernández dada la admiración que sentía por la escultura castellana del siglo XVII, logra perseverar en el camino de su mismidad, siguiendo también ciertas pautas modernistas de la figura del *Yacente* que José Capuz había tallado en 1926 para la ciudad de Cartagena. La imagen para Villena presenta una anatomía resueltamente proporcionada, apolínea, sin demasiadas heridas producto de la tortura sufrida, disminuyendo el tamaño del perizoma para una apreciación plena de la clásica morfología cristífera, depurada y refinada en su conformación somática³⁵. Una obra en la cual, según consta en el propio contrato de hechura, se le dejó absoluta libertad para llevar a efecto la composición que deseara conforme a su propio ideario estético, imponiendo su propio criterio por encima del que pudieran plantear los comitentes³⁶. Además, mediante otro contrato, el artista murciano se comprometió por escrito a idear el trono que portaría la imagen del Cristo Yacente, a fin de conformar una unicidad plástica de conjunto³⁷.

Y en este sentido, como demostración del grado de independencia que exigía el artista, también es importante reseñar la escultura de Santiago el Mayor con destino a la parroquia dedicada a este santo en la localidad de Totana, cuyo encargo fue efectuado por el sacerdote Gabriel Celdrán Andrés. En el contrato, con fecha 8 de mayo de 1942, volvía a especificarse, en la cláusula tercera, la independencia del artista para la elaboración de la efigie³⁸, configurando una escultura de carácter monumental, de estética derivada de la

³⁵ «El escultor murciano Juan González Moreno ha realizado una magnífica talla religiosa en el Cristo Yacente para la localidad de Villena. Vigorosos trazos escultóricos, en una perfecta línea de contorno, se revelan en la construcción del cuerpo; realmente, pesa la forma representada sin que se descomponga el arte de la colocación, siempre difícil de alcanzar, que en este caso entronca con una clásica manera de colocar la figura de Cristo depuesto». (18 de abril de 1943). Panorama de las artes. Exposición de un Cristo Yacente. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000331032&page=1&search=&lang=es&vi ew=hemeroteca (Fecha de consulta: 1 de octubre de 2018).

³⁶ En la cláusula tercera del contrato de hechura rubricado el 24 de junio de 1942, se manifiesta lo siguiente: «D. Juan González Moreno está autorizado para representar ese momento de la Pasión del Señor, como crea conveniente, según su propio criterio artístico, dentro del estilo de la imaginería pasionaria española». Fotocopia del contrato de hechura facilitada por una fuente que desea permanecer anónima.

³⁷ En el documento de compromiso rubricado por Juan González Moreno y los representantes de la Orden del Santo Sepulcro de Villena el día 1 de septiembre de 1942, se puede leer lo siguiente: «D. Juan González Moreno se compromete a que se haga bajo su dirección y dorar, un trono en forma de sarcófago para el Cristo yacente que está construyendo, según boceto presentado...». Fotocopia del documento facilitada por una fuente que desea permanecer anónima.

³⁸ En el documento de compromiso rubricado por Juan González Moreno y el sacerdote Gabriel Celdrán Andrés el día 8 de mayo de 1942, se puede leer lo siguiente: «Don Juan González Moreno tiene entera libertad para rectificar, sin perder el sentido ni el estilo del boceto presentado, para bien de la obra, así como en la policromía se hará según su gusto y criterio artísticos». Fotocopia del contrato facilitada por la gentileza de José María Cámara Salmerón.

admiración que el autor sentía en esta etapa de su carrera por el escultor francés afincado en Castilla en el siglo XVI Juan de Juni, reforzando un tanto el naturalismo frente al excesivo nervio del autor borgoñón.

Llegado el año 1944 se da la génesis de una obra capital dentro de la producción de Juan González Moreno, la que supone la culminación de su estilo en esta primera etapa de su producción de escultura religiosa tras la Guerra Civil. Y es que, en esta fecha, el artista murciano y Manuel Lodaes Alfaro (il. 138), Prioste del Capítulo de Caballeros del Santo Sepulcro de Albacete, sellan un contrato de obra para la realización de un grupo del *Santo Entierro* que sustituiría al Cristo Yacente destruido en 1936. Dicha entidad poseía un gran prestigio en la vida social de la ciudad desde que, el 29 de marzo de 1931, tuviera lugar la primera imposición de hábitos a los Caballeros del Santo Sepulcro en una función religiosa presidida por el Cardenal Primado de Toledo Pedro Segura y Sáenz³⁹. Ello motivó que se tratara de un encargo de gran relevancia, de hecho, la propia figura de Manuel Lodaes poseía un enorme prestigio en la ciudad, miembro de una de las familias con pasado más ilustre y vinculada durante muchos años a las celebraciones de la Semana Santa en la capital manchega⁴⁰. Así es como se acuerda un pago total de cincuenta mil pesetas distribuido en tres plazos, comprometiéndose el escultor a realizar su entrega en menos de un año, pues debía darse la misma entre el Viernes de Dolores y el Lunes Santo de 1945, a fin de salir en procesión el Viernes Santo⁴¹.



Ilustración 138. Manuel Lodaes Alfaro.

La llegada a la ciudad del paso procesional (il. 139), teniendo en cuenta además que Juan González Moreno no fue únicamente el autor de las imágenes sino también del trono sobre el que salen a la calle en su cortejo penitencial, se produjo el día 26 de marzo de 1945, Lunes Santo, siendo bendecido esa misma tarde en la iglesia parroquial de San

³⁹ «Fue aquel un acto memorable que presidió la figura eminente del Cardenal Segura. Y a partir de entonces comenzó su actuación pública en Albacete el Capítulo de Caballeros del Santo Sepulcro, organización filial de la de Toledo». «El Capítulo de Caballeros del Santo Sepulcro», *Revista Gráfica "Ciudad"*, (Abril de 1945), 8-9. Copia remitida vía email por cortesía de César Cortés Ponce.

⁴⁰ «Historia de la Cofradía y de la Semana Santa de Albacete», *Revista Nazareno*, (1997), 6-18. Copia remitida vía email por cortesía de César Cortés Ponce,

⁴¹ Los datos figuran entre las distintas cláusulas del contrato establecido por ambas partes en la ciudad de Murcia con fecha 20 de junio de 1944, cuya copia ha sido proporcionada por gentileza de Juan José Sánchez Romero, presidente de la Cofradía de Ntro. Padre Jesús de la ciudad de Albacete.

Juan Bautista. La expectación fue máxima y las loas que recibió la obra estuvieron a la altura de la misma, llegando a señalar la prensa local que nunca en la historia de la Semana Santa de Albacete habían gozado de una creación escultórica de tanta entidad⁴². Es en este grupo procesional, cuando González Moreno deja de lado cualquier atisbo de duda y ya pasa a configurar el estilo definitivo que irá modelando con el paso de los años, hasta llegar a su culmen expresivo y formal en la década de los cincuenta y sesenta. Aquí hay un punto de inflexión en su exploración de la sencillez y claridad, buscando en todo momento el mensaje directo y explícito, nada de elementos que perturben la atención de lo esencial.

El mensaje es diáfano y clarificador, reduciendo a cuatro figuras el momento representado: San Juan, Cristo, la Virgen María y María Magdalena, las personas más cercanas al ciclo vital del Redentor. Todo ello, teniendo en cuenta que, en esta fecha, el escultor murciano aún no había viajado a Italia, uno de sus



Ilustración 139. *Santo Sepulcro*. Juan González Moreno, 1945. Catedral de la Diócesis de Albacete.

grandes objetivos formativos, cuestión que llevó a efecto en el verano de 1948⁴³ gracias a una beca de Relaciones Culturales. Pero su capacidad de aprendizaje, su búsqueda paulatina del crecimiento artístico y su amplia cultura le hacían conocedor de los modelos del país transalpino y de todo el arte del arco mediterráneo. De ahí que, en la plasmación

⁴²«El numerosísimo público que acudió al templo tuvo ocasión de admirar el maravilloso paso que con destino a nuestra capital ha hecho el notable escultor González Moreno. Y conste que el calificativo de maravilloso no se exagera nada, ya que realmente la obra es una maravilla en su género y está perfectamente lograda (...) En resumen, puede afirmarse que en Albacete no hemos tenido nunca un paso igual». (27 de marzo de 1945). Ayer llegó el nuevo paso del Santo Sepulcro. *Diario de Albacete*. Copia proporcionada por gentileza de Juan José Sánchez Romero, presidente de la Cofradía de Ntro. Padre Jesús de la ciudad de Albacete.

⁴³«En el Correo del domingo marchó a Madrid el notable escultor murciano Juan González Moreno que ha sido galardonado recientemente con Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Escultura celebrada en Madrid. Desde Madrid, González Moreno marchará en avión a Italia, donde va pensionado por el Ministerio de Asuntos Exteriores». (3 de agosto de 1948). González Moreno a Italia. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer_vm?id=0000345943&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 1 de octubre de 2018).

tanto de la forma escultórica como del carácter mostrado por los gestos y actitudes, origine en algún caso un lenguaje similar al expresado en el clasicismo italiano.

De algún modo, agranda sus cualidades como escultor, de manera que ya pasa a ser fiel a él mismo y a su tendencia plástica, dejando atrás todo tipo de vacilaciones y dudas para desembocar en una obra potente desde el plano intelectual, a fin de espolpear el sentimiento⁴⁴. González Moreno plasma en la figura de San Juan, que sujeta el cuerpo muerto de Cristo (il. 140), el estilo donatelliano, encontrando semejanzas con el *San Jorge* del genio florentino del Quattrocento, mostrando un gesto viril y enérgico a la vez que compasivo cuando dirige su mirada a la Virgen arrodillada a su lado. En la figura del cadáver de Jesús, el artista incide más en el desnudo, queriendo dotar esta imagen de un claro sentido clasicista al resolver en buena lid todos los problemas que plantea la representación del cuerpo humano, buscando un ideal naturalista, pero con tintes anclados en la belleza formal que tanto persiguió el artista a lo largo de su dilatada trayectoria plástica⁴⁵. Las miradas se dirigen hacia él y al inhiesto San Juan, que son el eje compositivo preciso sobre el que gira el grupo, aunque la presencia de la Virgen, de carácter sobrio y austero, de extremada sencillez, más la implorante María Magdalena, confieren al conjunto la expresividad necesaria.

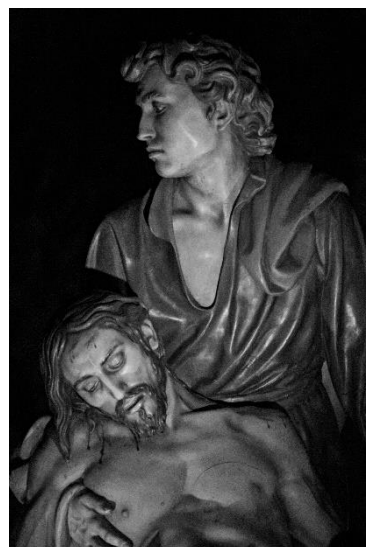


Ilustración 140. *Santo Sepulcro* (detalle). Juan González Moreno, 1945. Catedral de la Diócesis de Albacete.

En la escena González Moreno buscaba la contemplación sosegada, la introspección, sin alardes decorativos, algo muy acorde con su propia personalidad, que manifestó ya cuando su retirada era un hecho⁴⁶. Y dentro de estos parámetros está la

⁴⁴ «Es inevitable observar las cualidades de superación –tan notables en el escultor murciano- que se agigantan en sus nuevas creaciones; la obra es superior, todos los intentos anteriores están mejor solucionados en este grupo». (29 de marzo de 1945). DE HOYOS, Antonio. Escultura pasionaria de murcianos contemporáneos. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000336734&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 2 de noviembre de 2018)

⁴⁵ «El Cristo es admirable estudio de plástica y resolución acertadísima de los problemas que plantea el cuerpo desnudo yacente. Ocupa pues, con toda dignidad el lugar central, y es una indiscutible obra maestra». AMMU, Hemeroteca digital: “Imaginería murciana contemporánea, un nuevo Santo Entierro de Juan González Moreno”, *Diario La Verdad*, 29 de marzo de 1945.

⁴⁶ «Estoy metido en mí mismo, siempre mirando a mi propio yo. Luego veo a mi otro yo y nunca estoy de acuerdo conmigo (...) Soy religioso de hecho y de práctica. Pero no soy un beato (...) y superar la beatería, no caer en ella, no me ha supuesto ningún trabajo». AMMU, Hemeroteca Digital. SOLER P.: “Juan González Moreno, escultor”, *Diario La Verdad*, 4 de noviembre de 1979.

imagen de la Dolorosa arrodillada, una talla que es el mismo modelo de la que lució en la XIII Feria Internacional de Muestras de Barcelona y que posteriormente fue adquirida por la Cofradía del Santo Sepulcro de Murcia⁴⁷. Es otra demostración de la madurez del artista, manifestando un saber hacer que se muestra en el estudiado posicionamiento, el perfecto despliegue de los paños que caen a través de la corporeidad de la imagen y un buen acabado de la talla culminado con una sobria policromía de adecuada combinación tonal⁴⁸. En la Magdalena que cierra la composición por el lado derecho del grupo, Juan González Moreno busca transmitir un halo de romanticismo gracias a su pose y su cabello suelto y desmadejado (il. 141). Un ademán de cansancio y derrotismo tal vez inspirado en las jóvenes plañideras que pueblan los monumentos funerarios decimonónicos, poetizando el sentido de la muerte. Quizá esta ligera nota expresionista y angustiosa, también sea un guiño a los “Compianti” del Quattrocento de artistas como Mazzoni o Niccolo dell’Arca, manifestando su admiración y búsqueda de la mediterraneidad plástica desde etapa pretérita, si bien González Moreno explora una mayor contención y equilibrio.



Ilustración 141. *Santo Sepulcro* (detalle). Juan González Moreno, 1945. Catedral de la Diócesis de Albacete.

El conjunto posee un punto de vista lateral, factor que en la obra precedente realizada para Murcia en 1941 es más acusado, pero el resultado del trabajo fue del agrado de las gentes de Albacete y del propio González Moreno, como así lo manifestó en la prensa local⁴⁹. Todo ello reforzó la postura del artista y lo hizo perseverar en el camino definitivamente emprendido en este grupo, cambios que obedecían a un nuevo

⁴⁷«González Moreno, con su imagen, Virgen de la Amargura, ha obtenido un resonante triunfo; una comisión francesa desea adquirirla para trasladarla a París, como igualmente el marqués de Monsolís y otras personalidades». (20 de junio de 1945). Murcia ocupa el sitio de honor en la XIII Feria Internacional de Muestras de Barcelona. Admiración por la escultura pasionaria murciana. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000337306&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 2 de noviembre de 2018).

⁴⁸ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “El legado escultórico pasionario de Juan González Moreno en la ciudad de Murcia”, *Semana Santa Murcia*, 11 (2008), 31-38.

⁴⁹«¿Contento de su obra? Un artista siempre debe enorgullecerse de sus trabajos. Yo, francamente, estoy satisfecho, máxime cuando a los elogios que he recibido en esta capital, se unen las alabanzas que por mi labor me han prodigado en Murcia. Si a esto, sumo, mi entusiasmo por llevar a feliz término la misión encomendada, mi alegría no conoce límite». ESPINOSA, J. (29 de marzo de 1945). Ante el nuevo paso de Juan González Moreno. *Diario de Albacete*. Copia proporcionada por gentileza de Juan José Sánchez Romero, presidente de la Cofradía de Ntro. Padre Jesús de la ciudad de Albacete.

ordenamiento ideológico, sentimental y cultural, adhiriéndose a la nueva sensibilidad plástica. La opción del escultor murciano es, por ende, un esencialismo artístico, alejándose de la atención a lo anecdótico y accesorio. Por tanto, huye del movimiento anclado en el pasado que imperaba en los ámbitos artísticos sacros de posguerra, alejado de forma definitiva de los cánones de ese realismo dulzón y convencional en boga⁵⁰, introduciendo un lenguaje de transformación de las imágenes sacras que origina un nuevo ideal estético mediante una línea serena, clásica y equilibrada que entronca con distintos valores del arte del sur de Europa⁵¹.

El grupo del *Santo Entierro* de Albacete es por tanto el culmen del proceso creativo de la primera etapa de posguerra dentro de la producción de González Moreno, huyendo, tal y como predicaban los preceptos del régimen, de la teoría de la deshumanización del arte, que de modo quizá un tanto ingenuo, se entendía de forma muy simple por la jerarquía política en cuanto a la ausencia de la figura humana en las obras artísticas, rechazando por tanto la autonomía de la estética. Ante eso, el escultor murciano imprime una impronta que busca la provocación de un sentimiento y deseo de aproximación de los fieles, un estilo que no distrae y encauza la sensibilidad hacia lo trascendente utilizando una técnica eminentemente clásica⁵². Por ello, podemos considerar este grupo, cuya custodia se encuentra bajo la tutela de la Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Albacete⁵³, el punto de inflexión en la carrera artística de Juan González Moreno y de ahí su trascendencia en el resto de su producción, que ha servido para engrandecer la escultura religiosa sacra a nivel nacional en un momento de cambio histórico, social y político.

⁵⁰ PLAZAOLA ARTOLA, Juan: El arte sacro actual. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1966.

⁵¹«Qué escultor le interesa más del Renacimiento Italiano?: sobre todo Donatello. Y con él, su escuela, esa gran serie de artistas subyugados por el genio del gran maestro y gran escultor (...) De los artistas actuales italianos, Mancini, Marini y Manzú. La escuela y el grupo norteitaliano, principalmente. Y de los romanos, Greco y Faccini». SÁNCHEZ MORENO, José. (29 de septiembre de 1952). González Moreno estudia sus altorrelieves para el Santuario de la Fuensanta. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000357997&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 24 de abril de 2020).

⁵²«Mi técnica se centra en la más clásica de la imaginería española. Pese a lo que se crea, no se da en nuestra tierra con la plenitud que debiera (...) Desde Salzillo, hasta llegar a mí, no ha habido en Murcia un intento serio de hacer imaginería. No se puede confundir el hacer imaginería con hacer un santo. Esto es lo que no se comprende». AMMU, Hemeroteca digital. CAPOTE, F.: “Otra obra magistral para el Santuario de la Fuensanta”, *Diario La Verdad*, 29 de enero de 1961.

⁵³ Los sucesores de D. Manuel Lodaes Alfaro, ceden la custodia de todo el conjunto escultórico a dicha cofradía con fecha del 22 de enero de 1992, mediante un documento de cesión cuya copia ha sido proporcionada a este autor por gentileza de Juan José Sánchez Romero, presidente de la Cofradía de Ntro. Padre Jesús de la ciudad de Albacete.

X.4. La consolidación de un modelo.

Tras el éxito obtenido con la escena del Santo Entierro, del que también se hizo eco la crítica murciana⁵⁴, el escultor de Aljucer ya había trazado una línea que jamás abandonaría, perseverando en ella y acudiendo a presenciar in situ las grandes obras que en mayor medida podían servirle de fuentes de inspiración, aquellas que se hallaban en Italia y Francia, las grandes referencias territoriales a la hora de proveerse de las notas plásticas precisas en la conformación ecléctica que su criterio demandaba. Pero antes de viajar al país transalpino, algo que llevó a efecto en el año 1948, González Moreno realiza distintas creaciones en las que merece la pena detenerse dada su entidad artística y el carácter de las mismas, que les hacen merecedoras de ser relevantes dentro de su producción.

Y dentro de este grupo de obras, es preciso incidir en la magnífica *Virgen de la Amargura* (il. 142), mismo modelo que la realizada para *el Santo Entierro* de la ciudad de Albacete pero que, tal vez, posea mayor empaque como pieza artística. Su adquisición por parte de la Cofradía del Santo Sepulcro de la ciudad de Murcia fue todo un acierto por parte de su presidente Carlos Aransay, que tuvo la oportunidad de presenciar la calidad escultórica de la pieza cuando esta fue expuesta en el pabellón de la Cámara de Comercio de Murcia ubicado en la Feria Internacional de Barcelona en el año 1945, obra con la cual González Moreno obtendría el premio *Salzillo* que la Diputación Provincial de Murcia concedía cada dos años⁵⁵.



Ilustración 142. *Virgen de la Amargura*. Juan González Moreno, 1945. Cofradía del Santo Sepulcro, Murcia. La fotografía pertenece a la colección del artista donada a la Real Academia Alfonso X el Sabio.

⁵⁴ «La nueva obra de González Moreno es un Santo Entierro para la Cofradía de Caballeros del Santo Sepulcro de Albacete (...) No puede evitarse la impresión primera o recuerdo inmediato del Entierro de San Bartolomé. El motivo por sí mismo lo recuerda, pero este grupo nos hace pensar más en la escultura estricta, por carecer del sentido monumental que tiene la obra anterior (...) La impresión de conjunto es encantadora y los aspectos diferentes del grupo acusan una ejecución decidida. Es inevitable observar las cualidades de superación, tan notables en el escultor murciano, que se agigantan en sus nuevas creaciones; la obra es superior; todos los intentos anteriores están mejor solucionados». DE HOYOS, Antonio. (29 de marzo de 1945). Escultura pasionaria de murcianos contemporáneos. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000336734&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2018).

⁵⁵ «Este año nos cabe la satisfacción de recoger la noticia de que, llevados de su insuperable entusiasmo, constantemente dirigido por la iniciativa del señor Aransay, los cofrades del Santo Entierro van a estrenar

En esta composición, la Virgen aparece sola, sentada al pie de la cruz vacía. Dirige su mirada hacia arriba y extiende los brazos hacia abajo en actitud de aceptación. La contraposición de estos dos recursos pone de relieve la dualidad que el artista pretende transmitir: por una lado la madre que pierde al hijo pregunta por qué y, por otra parte, se resigna a las dramáticas circunstancias. Con ello, González Moreno plasma el sentimiento dramático y de tragedia propio de esta iconografía basada en los preceptos más enervados en cuanto a lo místico y devocional de la imaginería española antigua. El modelo circunscrito al ámbito del borgoñón Juan de Juni está ligeramente perfilado, pero la efigie de González Moreno posee una mayor contención, más cerrada en sí misma, a lo que contribuye no solo el posicionamiento de las manos sino la elaboración de los pliegues, mucho menos nerviosa y enfática, de hecho, la severidad es la nota predominante en la obra del murciano.

El mismo año en el que sale en procesión la obra anterior en Murcia, González Moreno finaliza para Cieza un *Cristo Atado a la Columna* que tal vez, hasta ese momento de la carrera del artista, represente los valores del clasicismo de una manera más diáfana. La imagen venía a sustituir a una talla antigua, de buen nivel escultórico, atribuida a Roque López y que formaba grupo con dos sayones del siglo XIX. El origen de la nueva efigie se da con las negociaciones entabladas entre la Cofradía del Santísimo Cristo de la Agonía y la familia ciezana Marín Oliver en el año 1945 para que este linaje les confíe su paso de *La Flagelación*, conocido popularmente como *Los Azotes* (il. 143), llegando a un acuerdo entre ambas partes con la condición de que se mantuvieran los dos esbirros para acompañar a la nueva escultura de Cristo azotado⁵⁶. Así pues, y dado el éxito obtenido con el nuevo titular de la Cofradía, la efigie se encarga a González Moreno, que la tiene terminada en la primavera de 1946, quedando expuesta días antes del inicio de la Semana Santa en la sede de la Sociedad Económica de Amigos del País en Murcia⁵⁷.

un nuevo paso: La Cruz con la Virgen de la Amargura, imagen esta última debida a la gubia del murciano González Moreno, con la que obtuvo el Premio Salzillo concedido por la Excma. Diputación Provincial». AMMU, Hemeroteca digital. GÓMEZ MUELAS, A: “Un nuevo paso estrena este año la Cofradía del Santo Sepulcro”, Diario La Verdad, 11 de abril de 1946.

⁵⁶ RUIZ LUCAS, Ana María: *Op. Cit.* s/p.

⁵⁷ «En el bello y luminoso patio andaluz de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, ha quedado expuesta al público la excelente nueva producción del escultor Juan González Moreno, cuya obra, una severa y noble figura de Cristo Atado a la Columna, se debe a expreso encargo de una Hermandad de Cieza (...) Numerosos y destacados elementos de la ciudad visitaron ayer esta interesante exposición...». (12 de abril de 2020). Exposición de una notable obra del escultor González Moreno. *Diario Línea*, Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000339553&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2018).

Esta iconografía de la Pasión es una de las más representadas por los artistas de todas las épocas y nacionalidades, una escena emotiva, dramática, casi inquietante, que da pie al artista a desarrollar y explorar los límites del cuerpo humano y explayarse en la plasmación de distintos sentimientos y emociones. Por ello, en el mundo contemporáneo y dada la proliferación de este icono, se hace complejo para un artífice determinado el hecho de sorprender, de alcanzar cotas artísticas y devocionales que despierten la atención del espectador. Pero González Moreno, ya a mitad del siglo XX, fue capaz de elaborar un modelo que sorprendió a la crítica artística y a los fieles al representar una escultura poseedora del más evocador de los equilibrios y la euritmia clásica⁵⁸, explotando las posibilidades que le ofrecía el hecho de saber conjugar un cuerpo inserto en los valores de la belleza ideal, roto únicamente por el equilibrio inestable que ofrece su contraposto y algunas heridas producidas por el castigo infligido, y un rostro plenamente sufriente. La obra goza de una entidad propia y definida que consigue hacer olvidar el famoso modelo establecido por Francisco Salzillo Alcaraz.



Ilustración 143. *Los Azotes*. Juan González Moreno, 1946. Cofradía del Santísimo Cristo de la Agonía, Cieza (Murcia).

En esta etapa del segundo lustro de los años cuarenta, González Moreno también efectúa alguna imagen de vestir, destacando la denominada *Virgen del Amor Hermoso* realizada para la recientemente fundada Cofradía del Resucitado de Cartagena, una obra en la cual el artista vuelve a partir de los presupuestos de belleza y contención expresiva más clásicos, si bien la pieza aporta una frescura poco vista en este tipo de imágenes gloriosas. El acuerdo para su realización parte de la nueva agrupación fundada en base a la resolución adoptada por la Junta General de la Cofradía el día 22 de abril de 1945, teniendo en cuenta que se llega al entente de que las filas de penitentes que acompañarían a la imagen estarían conformadas por mujeres, aspecto a resaltar dada la subordinación que en esa sociedad del franquismo poseía la mujer en todos los ámbitos, siendo esta entidad del Resucitado la primera en contar con el género femenino a la hora de vestir la

⁵⁸ «Es un cuerpo apolíneo, de indiscutible belleza. Pertenece a esas concepciones de Jesús, no afectado por los sufrimientos, sino triunfante en su hermosura de los estragos del dolor. Pero al mismo tiempo, en la actitud se observa el agobio de la flagelación que ya ha padecido». AMMU, Hemeroteca digital. “Un Cristo de la Columna de González Moreno”, Diario La Verdad, 18 de abril de 1946.

túnica en la ciudad de Cartagena⁵⁹, en lo que viene a ser la génesis del papel enormemente trascendental de la mujer en la Semana Santa de la ciudad portuaria hoy día.

De este modo, la entidad pasionaria contactaba con González Moreno que, a su vez, remitía una carta el día 13 de junio de 1945 en la cual informaba a la Cofradía del Resucitado del coste de la imagen, que ascendería a un total de seis mil pesetas a pagar en tres plazos, y de la libertad que solicitaba para realizar el modelo conforme a su propio ideario estético sin ningún tipo de intromisión por parte del comitente⁶⁰. Por consiguiente, leída la carta en la Junta Directiva celebrada el día 19 de julio de 1945, se dirige escrito al artista pasados cinco días comunicándole la aceptación de las condiciones expuestas por el propio González Moreno⁶¹. Así, la imagen llegaba a Cartagena el día 30 de marzo de 1946, quedando expuesta en el domicilio particular de su camarera y presidenta de la agrupación, Dolores Bonilla, lugar donde acudió numeroso público para admirar la obra⁶². En verdad, en la escultura, el artista supo transmitir esa introspección tan característica en sus obras, una actitud meditabunda que transmite al espectador grandes dosis de serenidad íntima gracias también a su profunda belleza formal.

El año 1948 es particularmente intenso en la carrera artística del artista murciano. Acude a la Exposición Nacional de Bellas Artes con dos obras: *Pequeña Bañista* y *Cabeza de Muchacha*, pieza esta última por la que obtuvo una Tercera Medalla y consagró su nombre a nivel nacional⁶³. Además, gracias a una beca de relaciones culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, puede viajar a Italia, donde permanecerá desde agosto

⁵⁹ ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *La Cofradía de N.P. Jesús Resucitado de Cartagena, 75 años de historia...* 70.

⁶⁰ «Después de su visita y meditados los deseos de ustedes para la construcción de una imagen para vestir, tengo el gusto de comunicarles que dicha imagen les costará alrededor de seis mil pesetas y que la forma de la imagen será como ya les indiqué en mi idea». Carta de Juan González Moreno dirigida a la Cofradía de N.P. Jesús Resucitado el día 13 de junio de 1945, recibida vía email por gentileza de Diego Ortiz Martínez.

⁶¹ «En la Junta Directiva celebrada por esta Cofradía el día 19 del corriente, se dio lectura a la carta que V. le ha dirigido, en la que hace su oferta para la construcción de una Imagen de la Santísima Virgen del Amor Hermoso. Y, encontrada de conformidad dicha oferta se acordó ponerlo en conocimiento de V. aceptando sus condiciones». Carta de la Cofradía de N.P. Jesús Resucitado dirigida a Juan González Moreno el día 24 de julio de 1945, recibida vía email por gentileza de Diego Ortiz Martínez.

⁶² ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *La Cofradía de N.P. Jesús Resucitado de Cartagena...* 72.

⁶³ «Hogaño, el Jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes ha otorgado la distinción de una medalla a la obra de un artista murciano. Cuando se atina tan cuidadosamente, el pulso no tiembla y el ojo no engaña, la diana -lejana y esquiva- se somete, y la voz del árbitro grita invariablemente: ¡Premio! La obra: Cabeza de Muchacha, en bronce. El autor: Juan González Moreno». AMMU, Hemeroteca digital. CAMPMANY DÍEZ DE REVENGA, Jaime: “Una medalla de la Exposición Nacional para González Moreno. Elogio de la obra, comentando la anécdota”, 18 de junio de 1948.

de 1948 hasta abril de 1949⁶⁴. El viaje a la Península Itálica siempre supuso un acicate para cualquier artista que deseara avanzar en su profesión y estudiar a fondo los grandes mitos pretéritos a fin de mejorar su quehacer artístico, y Juan González Moreno viaja hasta allí en plena madurez, cumplidos los cuarenta años, y ya con un bagaje importante a sus espaldas. Y allí pudo conocer in situ la obra de su admirado Donatello y su divinizado Miguel Ángel, empaparse de las enseñanzas del Renacimiento florentino y romano que tanto había seguido a través de fotografías, estampas y libros pero que ahora, bajo la calma que ofrece el discernimiento personal y creativo, pudo asimilar en toda su plenitud, admirando las grandes creaciones en piedra y mármol que tanto le fascinaban y por las que sentía especial admiración y preferencia⁶⁵.

X.5. La plasmación del clasicismo moderno.

A su regreso de Italia en abril de 1949⁶⁶, González Moreno emprende quizá la más rica etapa de toda su larga producción escultórica. Con sus conocimientos bien asentados, teniendo claro cuál debía ser su devenir creativo, realiza algunas de las mejores esculturas del Sureste Peninsular en el campo de la imaginería religiosa, elaborando una estética en la cual ya se encuentran plenamente desarrollados todos los preceptos de raigambre clásica de regusto mediterráneo. Para ello, dota a esta dialéctica de postulados insertos en la plena modernidad, fundamentalmente en el desarrollo de los planos escultóricos, su talla concisa, su dinámica de plegados y la conformación polícroma bajo un claro sentido pictoricista de la plástica escultórica.

⁶⁴ «En el correo del domingo marchó a Madrid el notable escultor murciano Juan González Moreno que ha sido galardonado recientemente con Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Escultura celebrada en Madrid. Desde Madrid, González Moreno marchará en avión a Italia donde va pensionado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, fijando su residencia en roma durante una larga temporada. Acudieron a la estación numerosos amigos, que le rindieron una cariñosa despedida». (3 de agosto de 1948). González Moreno a Italia. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000345943&page=1&search=&lang=es&vi ew=hemeroteca (Fecha de consulta: 28 de abril de 2020).

⁶⁵ «El mármol es el verdadero lenguaje de la escultura, esculpir es quitar y modelar, poner, aunque a veces quita uno. El ideal sería hacer la escultura en talla directa». VINICIO. (8 de junio de 1957). Hoy habla González Moreno. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000375663&page=1&search=&lang=es&vi ew=hemeroteca (Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2018).

⁶⁶ «Ha regresado a Murcia, después de su larga estancia en Italia, donde ha recorrido sus ciudades más famosas, nuestro estimado amigo el escultor murciano Juan González Moreno». (10 de abril de 1949). González Moreno regresa de Italia. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000347892&page=1&search=&lang=es&vi ew=hemeroteca (Fecha de consulta: 28 de abril de 2020).

Pero sus inquietudes y el ánimo de perfeccionar su arte le llevaron a realizar otro viaje a Italia en el año 1952, becado por el Ministerio de Educación Nacional y fijando su residencia en Roma durante cuatro meses, continuando con su formación y perfeccionamiento en el entendimiento del clasicismo que tanto estimaba, llevando a cabo la realización de una Virgen de la Soledad de vestir para el Convento de Montserrat (il. 144). A su vez, en el año 1955, emprende viaje a París para entrar en contacto directo con las creaciones de los grandes maestros de la estatuaría francesa contemporánea, figurativa, narrativa y mediterránea, empapándose de sus figuras de contornos cerrados, de precisos volúmenes en los que lo accesorio quedaba completamente al margen en aras de la idea, del concepto. Y en base a toda esta experiencia, traduce en sus creaciones religiosas un halo de misticismo, equilibrio, sentimiento interior y capacidad devocional que no necesita de alaracas superfluas para generar en el contemplador una atención distinta, más tendente a lo espiritual y lo reflexivo que a la emocionalidad subjetiva.



Ilustración 144. *Virgen de la Soledad*. Juan González Moreno, 1952. Convento de Montserrat, Roma. La fotografía pertenece a la colección del artista donada a la Real Academia Alfonso X el Sabio.

Y es en este periodo, cuando la Archicofradía de la Sangre de la ciudad de Murcia, una vez superadas las circunstancias adversas a las que tuvo que hacer frente tras la Guerra Civil al perder buena parte de su patrimonio, cuenta con González Moreno para recuperar su antiguo esplendor escultórico. Este proyecto es uno de los objetivos emprendidos por la Junta Directiva del presidente Julián Pardos Zorraquino, que ocupó dicho cargo desde 1948 hasta 1962, pues deseaba rehabilitar en el cortejo pasionario de Miércoles Santo las escenas de la Pasión correspondientes a dos pasos históricos dentro del desfile colorao: *El Lavatorio* y *Las Hijas de Jerusalén*, destrozados en los sucesos acaecidos el 24 de julio de 1936. Estos monumentales grupos escultóricos habían dejado huella en el imaginario popular, especialmente el primero de ellos, y su ausencia había privado a la Archicofradía de dos de sus escenas preponderantes en esa especie de catequesis plástica que es su procesión.

Por ello, la Junta Directiva procede a reunirse el día 14 de abril de 1948, aprobando una moción de la presidencia por la cual se crea una comisión para la realización del paso de *El Lavatorio*, abriéndose una cuenta corriente bancaria para recaudar fondos y optando

por realizar el pertinente encargo a Juan González Moreno⁶⁷. La Archicofradía celebró el preceptivo Cabildo General Extraordinario en agosto de 1948 para someter a aprobación el proyecto, obteniendo el beneplácito unánime de todos los asistentes en el deseo de recuperar esa riqueza iconográfica y el discurso escenográfico pasional del añejo cortejo *colorao*, como así se le conoce en Murcia, teniendo en cuenta la nostalgia que despertaba el recuerdo del monumental paso del escultor Juan Dorado Brisa⁶⁸. Pero casi al mismo tiempo que tenía lugar el referido Cabildo, González Moreno partía a Italia, y su familiarización con los modelos clásicos le permitió plasmar su carácter en el futuro paso, alejándose del tipo más academicista que poseía la obra que venía a sustituir⁶⁹.

El artista murciano regresó de Italia a principios de abril de 1949, y poco después, el día 1 de mayo, expone al público el boceto del grupo, generando una gran expectación en los círculos intelectuales de la ciudad. El visionado del esbozo en cuestión recibe la aprobación de la crítica, si bien, la composición presentaba alguna variación, cuestión lógica, respecto a la obra definitiva⁷⁰. De hecho, días después, la prensa local incidía en la valoración artística del grupo escultórico, realzando su equilibrio compositivo y la armonía de las formas⁷¹. A partir de ahí y hasta su definitiva hechura y salida en procesión en la Semana Santa de 1952, se dan distintas circunstancias que ya se habían repetido en

⁶⁷AHASCPS, ES.30030. APS// Caja VII, Libro 2, Hoja 22v. “Acta de la Junta Directiva de la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo”, 14 de abril de 1948.

⁶⁸«Se abordaron diversos y trascendentales temas para la vida pasionaria de la Cofradía. Entre ellos ocupó amplio estudio la construcción del paso El Lavatorio. El Cabildo aprobó, por unanimidad, las gestiones que en este sentido realiza la directiva de la que es presidente don Julián Pardos Zorraquino». (5 de agosto de 1948). La Cofradía de la Preciosísima Sangre va a construir El Lavatorio. González Moreno marchará a Italia para documentarse. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000345240&page=2&search= (Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2018).

⁶⁹«Como el proyecto de El Lavatorio será presentado por Juan González Moreno, este notable escultor murciano va a marchar a Italia para visitar obras escultóricas relacionadas con dicho paso. A su regreso a Murcia expondrá la maqueta para que sea conocida por el público». *Ídem*.

⁷⁰«Ayer por la mañana recibí el escultor González Moreno a la Junta Directiva de la M.I. Cofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, acompañado de otros artistas y escritores locales, para contemplar el boceto del paso El Lavatorio. La impresión fue espléndida; el criterio de aprobación unánime, y las felicitaciones a González Moreno llenas de elogio y admiración (...) En el arte de González Moreno creemos sentir la valentía de la escultura italiana». (2 de mayo de 1949). Un nuevo paso de Juan González Moreno. *Hoja del Lunes*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000197413&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2018).

⁷¹«El nuevo grupo de González Moreno es una maravillosa composición y de buen gusto. El artista ha resuelto valientemente el movimiento de las trece figuras que han de componer el nuevo paso. Las imágenes de Jesús, airosa y elegante, y las de San Pedro y San Juan, son las que más se destacan del grupo y en las que el escultor ha puesto toda su alma de artista». (8 de mayo de 1949). Un nuevo paso de Juan González Moreno. *Murcia Sindical*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000611232&page=6&search= (Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2018).

diferentes ocasiones a lo largo de la historia cuando se llevaba a efecto una obra de tales dimensiones, hechos consustanciales y que tienen que ver en la inmensa mayoría de ocasiones con dos factores preponderantes: por un lado, el tiempo que el autor emplea para la realización de la obra y su adaptación a los plazos establecidos; y por otro, la cuestión económica, al representar un alto coste la ejecución de hasta treces imágenes.

Al parecer, en lo que se refiere al tiempo empleado por el autor para la conformación del grupo no existió ningún problema, pero sí a la hora de hacer frente al alto precio que alcanzaba el conjunto escultórico, teniendo en cuenta las circunstancias sociales y económicas imperantes. Así, cuando González Moreno tenía casi acabada la obra, la Junta Directiva de la Archicofradía, el día 10 de noviembre de 1951, acuerda la

proposición de ideas y proyectos que sean plasmados por los miembros de la misma a fin de poder recaudar las noventa y cinco mil pesetas que se debían al artista, pues en ese momento no se disponía de la cantidad necesaria⁷². De este modo, a pocos meses vista, la situación resultaba complicada, y así vuelve a quedar en evidencia



Ilustración 145. *Lavatorio*. Juan González Moreno, 1952. Archicofradía de la Sangre, Murcia. La fotografía pertenece a la colección del artista donada a la Real Academia Alfonso X el Sabio.

en la reunión mantenida por la Junta Directiva el día 15 de marzo de 1952 en la que se acuerda entregar todo el fondo disponible en caja al artista, ante la insistencia de este por cobrar todo lo adeudado antes de entregar el paso. De hecho, se accedió a formalizar una póliza de crédito con las garantías personales de los directivos Julián Pardos Zorraquino, Joaquín García Estañ, Manuel Pérez Montesinos y Francisco Siso Cavero⁷³.

A decir verdad, Juan González Moreno no era un hombre que se anduviera con demasiadas disquisiciones, por lo que en aquellos días procedió a remitir una carta al presidente Julián Pardos Zorraquino en la que comunicaba que *El Lavatorio* (il. 145)

⁷²AHAPSNSJ, ES.30030. APS// Caja VII, Libro 2, Hoja 47. “Acta de la Junta Directiva de la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo”, 10 de noviembre de 1951.

⁷³AHAPSNSJ, ES.30030. APS// Caja VII, Libro 2, Hoja 48. “Acta de la Junta Directiva de la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo”, 15 de marzo de 1952.

estaba acabado e instaba a la Archicofradía al pago de sus estipendios, incluso procedió a rebajar el donativo que había ofrecido en un principio⁷⁴. Aunque, finalmente, gracias a la gran voluntad y tenacidad de los directivos de la Archicofradía, se concertó con el Banco Hispano Americano la operación crediticia necesaria para abonar al artista la totalidad de la deuda, cuestión que se comunicó en la reunión mantenida por la Junta Directiva el día 29 de marzo de 1952, casi a las puertas de la Semana Santa que comenzaba el día 6 de abril, Domingo de Ramos⁷⁵. Además, se acordó con el artista que el día de la entrega y bendición del paso sería el 8 de abril, Martes Santo, a las 18:00 horas⁷⁶.

El grupo escultórico fue desde el principio enaltecido y loado por la prensa especializada local y el público en general, impresionado por la magnitud de un gigantesco conjunto que venía a proporcionar a la ciudad una escena religiosa de características enfáticas a la altura, en este sentido, de las grandes composiciones barrocas de la imaginería española. Pero se alejaba del carácter dieciochesco visto en la monumental escena de *La Cena* elaborada por Francisco Salzillo para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno en lo que respecta al carácter eminentemente clasicista de las imágenes, aun compartiendo valores estéticos como el principio,



Ilustración 146. *Lavatorio* (detalle de Cristo y San Pedro). Juan González Moreno, 1952. Archicofradía de la Sangre, Murcia. La fotografía pertenece a la colección del artista donada a la Real Academia Alfonso X el Sabio.

sacralizado por estas tierras, de belleza formal y búsqueda de la armonía compositiva (il. 146). De algún modo, la distribución de las trece figuras era un

reto para el artista al tratarse de una de las grandes dificultades que presentaba el grupo al disponer de un espacio limitado y en ningún caso ampliable por el autor. Por ende, la

⁷⁴ «AHASCPS, ES.30030. APS// Caja VII, Libro 2, Hoja 49. “Acta de la Junta Directiva de la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo”, 21 de marzo de 1952.

⁷⁵ «AHASCPS, ES.30030. APS// Caja VII, Libro 2, Hoja 49 v. “Acta de la Junta Directiva de la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo”, 29 de marzo de 1952.

⁷⁶ «Hoy a las seis de la tarde, se celebrará en la iglesia del Carmen la entrega y bendición a la Cofradía de su nuevo paso El Lavatorio, del que es autor el escultor señor González Moreno». AMMU, Hemeroteca digital. “Bendición del paso El Lavatorio, de la Cofradía de la Preciosísima Sangre”, Diario La Verdad, 8 de abril de 1952.

masificación de imágenes podía dar pie a que las posibilidades compositivas se vieran afectadas, produciendo cierta sensación de agobio.

Sin embargo, González Moreno, en su lucha contra esa limitación espacial, supo hacer valer su ya amplia experiencia en la conformación de grandes conjuntos pasionarios para elaborar una escena de gran dinamismo, plenamente adaptada a la superficie disponible y estructurada en torno a una forma rectangular, la mesa de los apóstoles, que sirve como elemento vertebrador en la distribución de las imágenes. Y es que estas no caen en la monotonía y la reiteración, consiguiendo distintos puntos de visionado en base a su energía y a las distintas actitudes que presentan, pues la escena, aún en sus parámetros de equilibrio y mesura, ofrece un clima de agitación ante el hecho evangélico representado. En su esquema narrativo, Cristo ofrece una lección de humildad a sus propios discípulos encargándose de una tarea que en la Antigüedad quedaba circunscrita a los esclavos, que debían lavar los pies de sus amos antes de las comidas. Por ello, dada la naturaleza del momento, el artista dota a las imágenes de distintas actitudes, expresiones múltiples y reacciones que no quedan orientadas únicamente a la figura central, la de Cristo, sino que hay lugar para la interacción entre los propios apóstoles.

González Moreno decidió plasmar distintas poses y formas de expresión, pues unos discípulos están de rodillas, otros en pie, unos se giran hacia dentro, otros hacia fuera, en un amplio ramillete de escorzos y modos de expresión gestual y corporal que concretan la necesaria tensión compositiva y se adaptan de pleno a la configuración espacial⁷⁷ (il. 147). En efecto, el protagonismo del grupo queda definido en las tallas de Cristo, San Pedro y San Juan. Al Redentor, en pie, el artista murciano lo dota de gran dignidad y porte clásico, al modo de las estatuas de la Roma Imperial, o incluso al San Jorge de Donatello que tanto admiraba. Con gesto sereno y gran aplomo, dirige sus



Ilustración 147. *Lavatorio* (detalle de los apóstoles). Juan González Moreno, 1952. Archicofradía de la Sangre, Murcia.

⁷⁷«...en el manejo de la corporeidad de la imagen en su más fiel apariencia de volumen, no puede obtenerse sino la armonía de composición lograda por González Moreno en lucha fatal con las limitaciones de espacio». SÁNCHEZ MORENO, José. (9 de abril de 1952). Hoy saldrá por primera vez el Lavatorio de Juan González Moreno. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000356687&page=5&search= (Fecha de consulta: 30 de abril de 2020).

mirada a San Pedro, en actitud entregada, ensimismado y admirado por el gesto de su maestro. Se aprecia en San Juan la decisión y pronta predisposición de los más jóvenes, que, sin pensar en demasía, se acomoda para descalzarse de forma solícita.

Alrededor de la mesa se conforma el grueso de los discípulos que configuran una manifestación de distintos sentimientos y expresiones enmarcadas, eso sí, en la contención y el equilibrio expresivo, sin alardes enfáticos, siguiendo un presupuesto de la esencialidad escultórica que se ve reforzada por los severos paños trabajados con una gradación sugestiva de los claroscuros sin recurrir a voluminosos ropajes, con cabellos sumarios insertos en la proyección contemporánea con la que González Moreno dotaba a sus efigies, así como una policromía exenta de todo tipo de concesión al dorado y la excesiva suntuosidad, buscando una conformación basada en la severidad y la austeridad.

Así pues, la crítica, tanto la especializada como la del público, supo valorar en su justa medida la voluminosa obra dado el impacto visual causado por su grandeza, valores expresivos y minucioso acabado, resaltando lo armónico de la composición en base a su precisa proporción⁷⁸. De hecho, el artista, una vez pasados varios años, refería que *El Lavatorio* era la obra de la que se sentía más satisfecho⁷⁹, teniendo en cuenta que su bagaje ya era más que importante y a esas alturas acababa de realizar grupos de la enjundia del *Descendimiento* para la ciudad de Burgos y *Las Hijas de Jerusalén* para la propia Archicofradía de la Sangre. Y precisamente entre ambas creaciones de esta década de los cincuenta realizadas para esta institución religiosa, hay que destacar en el catálogo de González Moreno la imagen de *San Juan* y el conjunto anteriormente referido realizado para la capital burgalesa, obras que continúan el discurrir creativo del artista murciano en el camino del clasicismo moderno, punto culminante de su discurso estético dentro de la línea emprendida de manera definitiva en el año 1945 con su Santo Entierro para la ciudad de Albacete.

⁷⁸ «En el Lavatorio de González Moreno, bello en sí y por sí, todo es hondamente emotivo, magnífica realización de sus trece figuras plenas de contenido estético, magnífica también la concatenación de sus diversos planos. No hay un solo ángulo del Lavatorio monótono o árido en la forma o en la perspectiva, pero sobre todo eso destaca esa rica gama de sensaciones que se adivinan en los rostros como si a su través quisieran transparentarse las almas». AMMU, Hemeroteca digital. MARTÍNEZ GARCÍA, Juan: “En torno a El Lavatorio de Juan González Moreno”, Diario La Verdad, 10 de abril de 1952.

⁷⁹VINICIO. (8 de junio de 1957). Hoy habla González Moreno. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000375663&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2018).

Una imagen, la de *San Juan*, que se estrena el mismo año que *El Lavatorio* en los desfiles pasionarios de la ciudad de Murcia, concretamente por encargo de la Cofradía del Santo Sepulcro (il. 148). Se trataba ya de la tercera obra de González Moreno en un proyecto de procesión en el que existía el propósito de que fuera el escultor de Aljucer el encargado de realizar todos sus pasos, a fin de dotar de una unicidad estética el desarrollo escenográfico del cortejo, algo que finalmente quedó en suspenso. De todos modos, con las tres creaciones del artista murciano, se alcanzaba una gran entidad artística en lo que respecta a las escenas representadas, y es que este nuevo San Juan resulta de una calidad escultórica incuestionable. De hecho, en él quedan reflejadas todas las adhesiones formales de su autor con el arte clásico italiano, abandonando el modelo o copia de la paradigmática obra barroca de Francisco Salzillo, repetida hasta la saciedad y cuyas representaciones que pueblan la Región son, en su mayoría, piezas de gran afectación y pocas cualidades plásticas.

Evidentemente, González Moreno representa la figura del apóstol denotando la juventud que le era propia, si bien, su apostura y fuerza de carácter son incuestionables, trazando una imagen de claro gesto reflexivo, interiorizando su dolor, pero mostrando las suficientes huellas dolientes en su rostro a fin de no caer en la inexpresión, cuestión que conjugada con el movimiento de sus manos en clara muestra de abandono, dotan a la talla de un carácter muy acorde con la meditación y la penitencia que debe imperar en una noche tan significativa para los creyentes como es la del Viernes Santo. Además, el porte y equilibrio compositivo de la escultura son cualidades inherentes a la estética del artífice murciano en esta época de marcado clasicismo, configurando un canon antiguo, de estudiada concepción corporal remarcada por una más que lograda resolución de las vestimentas que envuelven al apóstol y subrayan una medida expresiva acentuada por la disposición del manto.

A todo ello, añadir el cuidadoso estudio de los plegados, en el que conjuga sabiamente la forma curva que utiliza hasta la cintura y que pasan a ser rectos desde ahí hasta los pies. A su vez, juega con la policromía y su significación teológica, pues su túnica verde y su manto rojo, en tono mate, viene a significar la regeneración del alma



Ilustración 148. *San Juan*. Juan González Moreno, 1952. Cofradía del Santo Sepulcro, Murcia.

mediante las buenas obras y los sentimientos de caridad. La imagen fue bendecida el 23 de marzo de 1952 en la iglesia de San Bartolomé, siendo la última efigie que incorporó la Cofradía del Santo Sepulcro hasta el año 1997 en el que se incorporó *el Cristo de la Buena Muerte*, obra de Francisco Salzillo en el año 1770, bajo la iniciativa de antiguos alumnos del Colegio de los Hermanos Maristas y que se venera actualmente en el Convento de Santa Clara la Real de la ciudad de Murcia⁸⁰.

En ese mismo año de 1952, la Caja de Ahorros Municipal de Burgos le cuestiona a Ángel Cigüenza, Abad de la Real Hermandad del Calvario y Santo Entierro de esa ciudad castellana, qué escena pasionaria podía ser de interés para enaltecer la Semana Santa de la urbe en caso de que la entidad financiera acordara, cumpliendo fines establecidos en sus estatutos, invertir el cincuenta por ciento de sus beneficios en obras de carácter social y benéfico. Cigüenza les transmitió que lo imprescindible dentro del discurso narrativo de la procesión de Viernes Santo era, bajo su criterio, los pasos de *La Cena* o *El Descendimiento*. Por ello, el organismo rector de la Caja optó por este último grupo y solicitó a los centros competentes información relativa sobre quién podía ser el artista más indicado. Dado que ese mismo año la Archicofradía de la Sangre había estrenado *El Lavatorio* y las críticas habían resultado ser unánimes en cuanto a la magnificencia de esta obra, solicitaron a González Moreno la presentación de un boceto. El artífice murciano lo remitió a Burgos y en verdad satisfizo las expectativas tanto del propio organismo rector de la Caja de Ahorros Municipal de Burgos como del Obispo de la diócesis, que poseía capacidad de decisión en el proyecto⁸¹.

De este modo, llegado el año 1953, concretamente el día 12 de febrero, Aurelio Gómez Escolar, en representación de la entidad financiera, y el escultor Juan González Moreno, rubricaban por escrito el contrato para la realización del grupo *El Descendimiento*, comprometiéndose el artista murciano a tener finalizado el conjunto en el mes de febrero de 1954, como finalmente así se produjo. En ese momento, González Moreno gozaba de prestigio en los ambientes artísticos del país, y la obra fue tasada en un precio importante, ciento cuarenta mil pesetas, pagaderas en tres plazos, constando de

⁸⁰ ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “Cristo de la Buena Muerte”. En <https://www.lahornacina.com/seleccionessalzillo03.htm> (Fecha de consulta: 1 de mayo de 2020)).

⁸¹ (4 de abril de 1954). El paso del Descendimiento, nueva joya de la Semana Santa burgalesa. *Diario de Burgos*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000453066&posicion=8&presentacion=pagina Fecha de consulta (2 de mayo de 2020).

cuatro figuras: Cristo, San Juan, La Virgen y María Magdalena⁸², que seguirían de manera precisa las pautas estéticas en las que en ese momento se desenvolvía el artífice de Aljucer.

La conformación definitiva de la escena sufriría un pequeño retraso, pero insustancial dado que la Semana Santa de 1954 daba comienzo el día 18 de abril, una de las más tardías de la historia reciente. Así pues, González Moreno, antes de que *El Descendimiento* (il. 149) fuera remitido a Burgos, quiso que la ciudad de Murcia pudiera disfrutar de su visionado y pasó a exponerlo en su taller de la Calle Corbalán número 4 el día 18 de marzo de 1954, noticia de la que se hizo eco la prensa local⁸³. En verdad, la escena despertó todo tipo de elogios, y más teniendo en cuenta que, dado el carácter narrativo de la Semana Santa de Murcia, en ese momento no se gozaba en sus desfiles de esta representación pasionaria, lo que motivaba cierto malestar al ver como una obra de tal envergadura y realizada por el escultor murciano más prestigioso en ese momento, iba destinada a otra ciudad fuera de la Región. De todos modos, también suponía un orgullo para Murcia ver como un grupo escultórico de esta categoría iba destinado a otra entidad territorial en la que descollaba el arte sacro desde tiempos muy pretéritos⁸⁴.



Ilustración 149. *Descendimiento* (obra en proceso). Juan González Moreno, 1954. Cofradía del Descendimiento de la Cruz, Burgos. La fotografía pertenece a la colección del artista donada a la Real Academia Alfonso X el Sabio.

⁸² Contrato de hechura del grupo *El Descendimiento*, firmado en Burgos el doce de febrero de mil novecientos cincuenta y tres entre la Caja de Ahorros Municipal de Burgos, representada por su Director Gerente Don Aurelio Gómez Escolar, y Don Juan González Moreno. Copia remitida vía email por gentileza de la Parroquia de San José Obrero de la ciudad de Burgos.

⁸³ «Juan González Moreno ha acabado su grupo escultórico pasionario *El Descendimiento* encargado por la Caja de Ahorros Municipal de Burgos para que figure en una procesión de Semana Santa de la capital castellana. Desde esta tarde se hallará expuesto al público en el estudio del artista, calle Corbalán, número 4, bajo, de cuatro a nueve de la tarde». AMMU, Hemeroteca digital: “González Moreno expone su última obra de imaginería”, Diario La Verdad, 18 de marzo de 1954.

⁸⁴ «Desde Murcia a Castilla, junto al mes de abril, ha pasado una obra ejemplar donada por la Caja de Ahorros Municipal a la Semana Santa de Burgos. Uno se quedaba triste de ver cómo iban a alejarse estas figuras para ser llevadas a otro paisaje. Juan González Moreno ha puesto en *El Descendimiento de la Cruz* un arte singular, donde lo murciano se mantiene en la personalidad del escultor (...) La descripción que hace Juan González Moreno del instante del *Descendimiento de la Cruz* nos muestra el arte y la devoción de un gran artista, que en esta obra añade a sus pasos una decisión creadora renovada sobre el relato de la

Así, el día 3 de abril se abría la exposición de la obra al público en la sala de arte del Teatro Principal de Burgos, realizándose el montaje pertinente bajo la inspección del propio González Moreno que, en su énfasis por la perfección, se desplazó a la ciudad burgalesa a fin de que todo estuviera a su gusto y explotar lo máximo posible los recursos de la muestra en pro del lucimiento de su obra escultórica⁸⁵ (il. 150). Con todo ello, la obra fue considerada desde el principio como una de las grandes creaciones que habían arribado a Burgos en los años precedentes, recibiendo una críticas más que elogiosas y el beneplácito tanto de público como de los especialistas en la materia, que expresaron con términos laudatorios la impresión generada por el conjunto. A su vez, se animaba a través de los medios de comunicación, a que otras instituciones se involucraran en el apoyo y aporte económico en este tipo de iniciativas a fin de engrandecer el arte religioso de la ciudad⁸⁶.



Ilustración 150. Descendimiento. Juan González Moreno, 1954. Cofradía del Descendimiento de la Cruz, Burgos.

Juan González Moreno muy posiblemente se vio influenciado por la obra que José Capuz Mamano labró para la Cofradía Marraja de Cartagena que representa esta iconografía, pues recurre a distintos planteamientos similares en cuanto a perspectiva,

Pasión» AMMU, Hemeroteca digital. ALEMÁN SAINZ, Francisco: “La imaginería murciana llega a Castilla”, Diario La Verdad, 15 de abril de 1954.

⁸⁵ «Han comenzado los trabajos de montaje e instalación en la sala de arte del Teatro Principal, del nuevo paso del Descendimiento (...) Dichos trabajos se realizan bajo la dirección del laureado artista murciano, don Juan González Moreno, autor de tan bello conjunto escultórico, quien una vez deje concluido el montaje de la exposición, regresará a su ciudad de origen. La exposición, por la que, a no dudarlo, desfilarán todos los burgaleses, deseosos de admirar la belleza de las esculturas exhibidas, quedará abierta mañana sábado por la noche». (2 de abril de 1954). Mañana quedará abierta la exposición del nuevo paso del Descendimiento. *Diario de Burgos*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000453064&posicion=2&presentacion=pagina (Fecha de consulta: 2 de mayo de 2020).

⁸⁶ «...no es que la calidad artística y hermosura del conjunto logrado por el insigne tallista murciano don Juan González Moreno - ¡qué acierto en la elección! - se pusieran nunca en duda, es que han superado todos nuestros cálculos y exigencias. Su *Descendimiento* resulta, en efecto, una obra maestra digna de colocarse en la línea de las mejores creaciones de los imagineros españoles. Desde ahora, Burgos tiene motivos para ufanarse de que entre sus *pasos* los hay notabilísimos (...) Con aportaciones como la hecha por la Caja de Ahorros Municipal y que en proporcional cuantía otros organismos e instituciones no vacilarían en prestar, y el concurso individual y colectivo de nuestros paisanos ¿no podría ser pronto feliz realidad ese paso de la Cena que falta en el Santo Entierro y que durante tanto tiempo hemos anhelado?». AVIZOR. (5 de abril de 1954). Tema del lunes. *Diario de Burgos*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000308282&posicion=2&presentacion=pagina (Fecha de consulta: 2 de mayo de 2020).

tendente a la frontalidad y, a su vez, a la esencialidad estética, que también afecta al número de personajes representados a fin de no componer una escena abigarrada o profusa en detalles. De esta manera la experiencia en su visionado es clara, directa, por medio de un mensaje en el que la sensación de lo yermo es más que evidente. De hecho, el artista murciano no representa una escena en la que el realismo sea el eje fundamental en la composición, como tampoco es la teatralidad o lo enfático, ya que muestra un grupo más proclive a la meditación y la introspección mística en una especie de imagen – símbolo, un exvoto. De hecho, el donatelliano San Juan sostiene él solo a Cristo por las axilas como ofreciéndolo al mundo en un gesto que para nada busca la naturalidad, sino la plena devoción y la mística casi de origen medieval, pues esta representación enlaza con los modelos que algunos pintores del cuatrocientos mostraron en distintas composiciones, caso de Antonello de Messina en su obra *Cristo sostenido por un Ángel*, perteneciente a la colección del Museo del Prado.

La imagen de Cristo inerte presenta un tratamiento monumental de la anatomía y una preocupación por el volumen claramente meridional, modelo que ya había estudiado con anterioridad y realizado en bronce en el año 1939, presentándolo a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1954⁸⁷. Las solemnes efigies de la Virgen María, de pie a la izquierda de la escena, y la Magdalena, de rodillas y a la derecha, a las que González Moreno dota de una mayor corporeidad que José Capuz en su obra para Cartagena, otorgan al grupo, a pesar de la preponderancia del punto de vista frontal, una mayor riqueza de perspectivas (il. 151). Además, para una mayor identificación con el lugar al que la obra iba destinada y teniendo en cuenta que se aleja de los modelos compositivos inspirados por la escuela castellana, sí se acerca a ella en lo que respecta a la policromía de las efigies con la

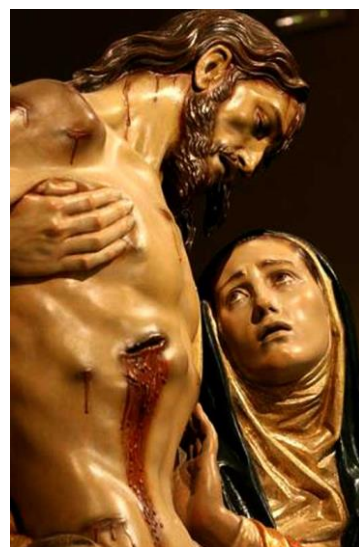


Ilustración 151. *Descendimiento* (detalle). Juan González Moreno, 1954. Cofradía del Descendimiento de la Cruz, Burgos.

⁸⁷ «Juan González Moreno (...) concurre a la presente Exposición Nacional con dos obras escultóricas. Una de ellas de tema religioso. Esta, que en el catálogo se llama Estudio de Cristo y que el autor fecha en 1939, es uno de los buenos ensayos que por ese tiempo hizo el escultor con destino a las iglesias devastadas durante la guerra. Cristo, desclavado de la Cruz, aparece sujeto, a la altura del pecho, por unas manos piadosísimas que acogen el cuerpo inerte y desplomado, sin que sean visibles el cuerpo ni la figura del misericordioso sostenedor». AMMU, Hemeroteca digital. OLIVER BELMÁS, Antonio: “La escultura en la Nacional, aportación de Juan González Moreno”, Diario La Verdad, 10 de julio de 1954.

excepcional utilización de los tonos azul plumizo, rojo y blanco. En suma, este Descendimiento es otra de esas grandes creaciones del artista murciano en esa década en la cual se hallaba en la cúspide de su quehacer plástico y ya había desarrollado plenamente un lenguaje personal y bien definido.

Respecto a esta misma escena, González Moreno elaboró un boceto en ese mismo año de 1954 (il. 152) en el cual la composición del descenso de Cristo de la Cruz era más dinámica al poseer una figura más y unas actitudes con mayor movimiento, buscando la composición piramidal, más clásica en esta iconografía, teniendo un mayor protagonismo los objetos simbólicos como la elevada cruz y la escalera para bajar el cuerpo inerte de Jesús, configurando un sentido más ascensional. La obra quedó sin ser labrada en madera y en posesión de Ramón Martínez Artero, amigo del escultor, hasta que el día 4 de junio de 1969, el propio González Moreno dirigió una carta a Antonio Pérez Gómez, vecino de Cieza, en respuesta a la solicitud que este le había dirigido el 21 de mayo de ese año. En dicha comunicación, le ofrecía la posibilidad de llevar a cabo esta escena para la Cofradía del Beso de Judas por un montante de seiscientos cincuenta mil pesetas⁸⁸. Desafortunadamente, al parecer, el precio pareció excesivo a la cofradía ciezana, esperando hasta 1993 para realizar una obra de esta misma iconografía del escultor Antonio García Mengual, y cuya calidad final dejó mucho que desear.



Ilustración 152. Boceto del Descendimiento para Cieza. Juan González Moreno.

Ya superado el primer lustro de la década de los cincuenta, es preciso detenerse en la segunda obra realizada para el cortejo *colorao* de Miércoles Santo y que, sin aventurarnos demasiado, podemos reseñar que quizá se trata de lo más granado realizado

⁸⁸ «Mi querido amigo: contesto a la tuya del 21 ppdº y en relación con el asunto que me pides, te envío una foto de un boceto que hice y tiene Ramón Martínez Artero; pero está inédito (...) De todas formas, te doy presupuesto del grupo en madera policromada. Hace tiempo que no puedo hacer una figura de tamaño natural por menos de 130.000 pts. Como son cinco la composición, hace un total de seiscientos cincuenta mil pesetas. Espero que tus amigos estén a la altura económica en estos tiempos en que vivimos y puedan hacerlo». Carta dirigida por Juan González Moreno a Antonio Pérez Gómez el día 4 de junio de 1969, en respuesta a una solicitud para estudiar la viabilidad de realizar el paso El Descendimiento por parte de la Cofradía del Beso de Judas de Cieza. Copia remitida vía email por gentileza de José María Cámara Salmerón.

por Juan González Moreno. Y es que nos encontramos con un artista ya en plena madurez creativa, con una experiencia plástica muy asentada y una formación que había ido configurando con el visionado directo de las grandes obras escultóricas, tanto del pasado como del presente, gracias a sus estancias en Italia y Francia, visitando París en el año 1955. Ha ido absorbiendo y aplicando, con el devenir del tiempo, los consejos de José Capuz, Bourdelle o Maillol dentro de su universo creativo, haciendo abstracción de los valores de la tradición imaginera española en cuanto a sentido de la composición, el aura que rodea las imágenes, el sentimiento dramático contenido y la trascendencia de la individualidad de cada efigie gracias a la perfecta plasmación de los sentimientos y la psicología que deseaba expresar en cada una de ellas⁸⁹.

Precisamente, el proyecto del paso *Las Hijas de Jerusalén* vuelve a la palestra al tratarse de otro de los objetivos proyectados por la Archicofradía de la Sangre, como hemos visto que lo fue El Lavatorio, a fin de recuperar la escenografía pasionaria de la procesión antes de la Guerra Civil. De este modo, el día 24 de abril de 1954, la Junta Directiva acuerda convocar una nueva reunión que tuviera como único punto del día estudiar la propuesta de realizar un nuevo paso de la escena que ya representara Santiago Baglietto en el siglo XIX y que, como vimos, fue destruido en los sucesos revolucionarios de julio de 1936, imponiéndose este proyecto al de recuperar otros de los pasos desaparecidos: *Jesús en casa de Lázaro*⁹⁰. Pocos días después, concretamente el 1 de mayo de 1954, vuelve a reunirse la Junta Directiva y pacta pedir proyecto y presupuesto para realizar el nuevo paso⁹¹. De esta forma, en las postrimerías de esa primavera, el día 12 de junio de 1954, se acuerda encargar al escultor Juan González Moreno la realización de *Las Hijas de Jerusalén*, sometiendo dicha decisión a la aprobación del Cabildo General⁹².

Así, el proyecto tomaba forma definitivamente y el artista volvía a realizar para Murcia una obra escultórica religiosa en la plenitud de su carrera que, lamentablemente, sería la última realizada para la capital de la Región en lo que a escenas procesionales se refiere. Por tanto, el día 28 de junio de 1954 se corroboraba el contrato de hechura por

⁸⁹ BELDA NAVARRO, Cristóbal: “Juan González Moreno, el nuevo rostro del pasado” ... 20.

⁹⁰ «AHASCPS, ES.30030. APS// Caja VII, Libro 3, Hoja 39. “Acta de la Junta Directiva de la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo”, 24 de abril de 1954.

⁹¹ «AHASCPS, ES.30030. APS// Caja VII, Libro 3, Hoja 42. “Acta de la Junta Directiva de la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo”, 1 de mayo de 1954.

⁹² «AHASCPS, ES.30030. APS// Caja VII, Libro 3, Hoja 44. “Acta de la Junta Directiva de la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo”, 12 de junio de 1954.

parte de la Archicofradía de la Sangre y el propio González Moreno, en el cual se establecía que la obra sería de plena *inspiración personal del escultor*, dejando establecido que presentaría un boceto en barro a la Junta de la propia institución antes de la realización del conjunto, reservándose independientemente de cualquier circunstancia, la posibilidad de realizar cuantas modificaciones creyera oportunas a posteriori, a fin de poseer en todo momento la mayor libertad de acción. Además, el artífice murciano se comprometía por su parte a entregar el grupo escultórico para su salida en la Semana Santa de 1956, aceptando un pago de ciento cuarenta mil pesetas pagaderas en tres plazos⁹³.

Como referíamos, la experiencia plástica y vital del artista se plasma en el nuevo *paso de misterio* en el que moldea una concepción muy personal de las esencias neorrenacentistas, introduciendo elementos colindantes con la más absoluta modernidad. En principio, la composición quedaría conformada por un total de cuatro figuras: Cristo caído en tierra, el Cirineo ayudándole a llevar el peso de la Cruz y una mujer con una niña, llorosas ante el martirio de Jesús (il. 153). Sin embargo, González Moreno decidió incluir la imagen de otra mujer y cambiar la efigie de la pequeña por la de un niño, escultura esta última que figura como elemento que traslada la inocencia e ingenuidad al drama de la Pasión bajo un sentimiento espontáneo, que no deja pie a la racionalidad, sino que se manifiesta a través de la pureza de la emoción no contenida y que iba en consonancia con las propias palabras que, según el Evangelio de Lucas, Cristo dirigió a las mujeres de Jerusalén en su camino hacia el Calvario⁹⁴.



Ilustración 153. Boceto del paso *Las Hijas de Jerusalén*. La fotografía pertenece a la colección del artista donada a la Real Academia Alfonso X el Sabio.

⁹³ Contrato de hechura de la obra *Las Hijas de Jerusalén* rubricado el día 28 de junio de 1954 entre el escultor Juan González Moreno y la Archicofradía de la Sangre. Remitido vía email por gentileza de Rubén Bagó Pérez, 2º Cabo de Andas del paso.

⁹⁴ «Me ocupó tiempo la composición, la actitud de Jesús volviendo la cabeza y hablando a las mujeres que lloran a su paso, tiene un patetismo que quise enmarcar, y a ello contribuía la presencia del niño, en un sentido de ingenuidad, de sencillez, de manifestación sentida y espontánea del pueblo de sanos sentimientos». AMMU, Hemeroteca digital. GARCÍA BARO, F.: "González Moreno explica su paso de *Las Hijas de Jerusalén*. Diario La Verdad, 27 de marzo de 1956.

Es a partir de la estampa central del grupo formada por Jesús caído en tierra y vuelto hacia el niño, sobre la que gravita el resto del conjunto, pues es ahí donde se da el principal aspecto teológico del paso, es decir, un pequeño que, aun en su inocencia, es capaz de ver en la imagen del condenado a muerte al verdadero mesías proclamado por los profetas de Israel. En realidad, González Moreno no deja claro si el niño, al estirar su brazo en dirección al Nazareno, está ofreciendo su ayuda o, por el contrario, la demanda. Pero es más que evidente que se trata de una imagen de gesto receptivo, abierto a la palabra de Jesús, estableciéndose un diálogo que remite a una escena tan trascendente en lo artístico y teológico como la Creación de Adán de la Capilla Sixtina, obra que fascinaba al artista, que sentía una tremenda admiración por el genio de Miguel Ángel.

La obra, según palabras del propio autor, le supuso una gran preocupación, mucho más allá de la que sintió por el paso de *El Lavatorio*, pues González Moreno consideraba que en esta escena se daban más los condicionantes artísticos, que tenía plenamente asumidos a la hora de plasmarlos en ese conjunto, que los meramente emocionales, mientras que, en *Las Hijas de Jerusalén* (il. 154), el sentimiento y la tradición tenían un papel más preponderante, y eso para él suponía un cierto hándicap. El nuevo paso era poseedor de un componente apasionado propio de la plástica pasionaria hispana, arraigado desde muy antiguo y muy enraizado en el propio desfile de Miércoles Santo. Pero a su vez,



Ilustración 154. *Las Hijas de Jerusalén*. Juan González Moreno, 1956. Archicofradía de la Sangre, Murcia.

el artista deseaba ser fiel a él mismo y consideraba que la técnica debía circunscribirse a los nuevos postulados

de la escultura figurativa⁹⁵. Y para conjugar estos dos aspectos, González Moreno incide en el sentimiento dramático prefigurado en los rostros, especialmente en los de las dos mujeres, de bella apariencia, pero reflejando un gran dolor a través del gesto. Sin embargo, las actitudes declamatorias quedan totalmente al margen, de manera que el equilibrio y la mesura de raigambre clásica está latente en la configuración y carácter de

⁹⁵«...el del Lavatorio lo tenía concebido con menos dificultad. Siendo ambas obra artística, diría que lo es más acusadamente el Lavatorio que las Hijas de Jerusalén. En aquél, sobre un fondo de religiosidad que naturalmente me inspira siempre, había que dar soluciones de sentimiento y de arte, y estas últimas estaban en mí muy impresas; en el segundo, jugaba el sentimiento y el deseo de sentirme fiel a una tradición». *Ídem*

todo el conjunto, como así refleja el elegante y sobrio Cirineo, que, a su vez, expresa cierta sorpresa al dirigir su mirada a Cristo observando como el que va a morir manifiesta piedad por aquellas que lloran por él.

Esa dualidad, la contraposición de actitudes pausadas por un lado y gestos que muestran gran emoción y expresividad por otro, es uno de los grandes logros de González Moreno, pues alcanza el equilibrio preciso entre ambos aspectos a fin de conseguir su objetivo ya remarcado con anterioridad, es decir, ser fiel a su propio entendimiento de la escultura y, al mismo tiempo, continuar con la tradición de la emotividad hispana aplicada de manera precisa para mantener el equilibrio compositivo. De esta forma se manifestaban los sentimientos idóneos en toda obra de raigambre religiosa y pasionaria dejando espacio a la medida, al orden e inclusive a la introspección meditativa más que a la mera emotividad (il. 155). Y todo ello queda expresado en la efigie del Nazareno, de rodillas, girado hacia las mujeres y el niño en un gesto que podía resultar impetuoso y violento, más propio de la pasión barroca, pero que González Moreno resuelve con la moderación y contención expresiva conforme a un quehacer escultórico ya muy definido.

Esta actitud enlaza con un rostro cuya mirada expresa un sentimiento de dolor más espiritual que físico, incidiendo en la naturaleza divina de Cristo que, a su vez, queda resaltada por la rica estofa de su vestimenta, dorada sabiamente por el artista a fin de incidir en dicha condición, si bien, utiliza un esgrafiado de técnica muy personal, casi geométrico, dotando a la superficie escultórica de una estética coetánea enmarcada en unas calidades más que notables, deslizándose la luz de manera suave, realzando los matices volumétricos de las formas. Así pues, con los monumentales conjuntos escultóricos del *Lavatorio* y *Las Hijas de Jerusalén*, González Moreno viene a demostrar que, incluso en un campo tan limitado en cuanto a la inserción de valores artísticos de vanguardia como es el de la imaginería religiosa, fue capaz de contribuir a la modernización de la tradición clásica de la escultura, formando parte de esa tendencia plástica denominada mediterraneidad y que tanta incidencia tuvo en la plástica figurativa del siglo XX. Su estilización de las formas, actitudes serenas, protagonismo del modelado y naturalismo sensible como consecuencia



Ilustración 155. *Hijas de Jerusalén* (detalle del niño). Juan González Moreno, 1956. Archicofradía de la Sangre, Murcia.

de su observación y estudio de la figura humana y la realidad circundante, hacen de este artista, a estas alturas de la mitad del siglo XX, una figura paradigmática dentro del desarrollo artístico del Levante Español.

X.6. La Exposición Nacional de 1957 y sus obras para la Cofradía Marraja de Cartagena.

En 1957 acontece un hecho que no tiene que ver con la creación religiosa de Juan González Moreno, pero sí a la hora de consolidar su carrera como escultor de reconocido prestigio a nivel nacional: su primera medalla como máximo reconocimiento en la sección de escultura dentro de la Exposición Nacional de Bellas Artes, con su obra *Mujer Mediterránea*⁹⁶ (il. 156). La escultura adoptaba perfiles modernos, adecuados a la contemporaneidad aunque siempre dentro del canon equilibrado y la figuración, siendo considerada por el crítico Antonio Oliver como *gravitante* y *voluminosa*, aunque para su gusto personal hubiera preferido *más delgadez*, si bien, el famoso escritor siempre manifestó un mayor aprecio por la obra de su amigo José Planes Peñalver, lo cual pudo incidir a la hora de valorar la pieza realizada por Juan González Moreno, aunque lo verdaderamente trascendente, insistimos, es la consolidación de este como artista de primer orden, mostrando la misma habilidad en el campo de la madera policromada que en el de la piedra⁹⁷. De todos modos, esta cuestión ponía de manifiesto la rivalidad que ya se venía manifestando entre ambos escultores, cuestión mencionada por la familia y descendientes de José Planes



Ilustración 156. *Mujer Mediterránea*. Juan González Moreno, 1957. Primera Medalla en la Exposición Nacional.

⁹⁶ (18 de mayo de 1957). Concesión de los premios de la Exposición Nacional de Bellas Artes. *Diario ABC*. Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19570518-46.html> (Fecha de consulta: 4 de mayo de 2020).

⁹⁷ «La escultura de Juan González Moreno – *Mujer Mediterránea* – nada tiene que ver, sin embargo, con este italianismo novecentista, no obstante, su título y haber Juan González visitado Italia. Si consideramos el ideal de lo escultórico como lo gravitante y voluminoso, bien puede asegurarse que la obra de González Moreno está dentro de los cánones. Hubiéramos preferido nosotros más delgadez – la brisa y las aguas del Mediterráneo adelgazan – pero ello no quiere expresar que técnicamente la obra sea imperfecta, puesto que así ha sido concebida de un modo deliberado y su resolución es la estricta». AMMU, Hemeroteca digital. OLIVER BELMÁS, Antonio: “La Exposición Nacional: Juan González Moreno, Molina Sánchez y Francisco Toledo murcianos triunfadores”, *Diario La Verdad*, 2 de junio de 1957.

dentro del proceso investigador de esta tesis⁹⁸, aunque lo importante era el dominio que mostraban los artífices murcianos en el campo de la escultura, con el alumno aventajado Francisco Toledo haciendo sombra a los dos grandes.

Pero al mismo tiempo que obtenía este gran éxito con la escultura profana, se gestaba un proyecto ambicioso dentro de la imaginaria pasionaria como era la elaboración del grupo *El Santo Entierro* para la Cofradía de los Marrajos de Cartagena. Y es que la institución de la ciudad portuaria, bajo la dirección de Antonio Ramos Carratalá, Hermano Mayor en ese momento, continuaba con el firme propósito de convertir a la entidad marraja en la más puntera dentro del panorama de la Semana Santa cartagenera. Y es que la relación con González Moreno se había retomado con el fin de conformar un nuevo cortejo en la noche del Sábado Santo, teniendo en cuenta las novedades que desde el punto de vista litúrgico había establecido el papa Pío XII en su Decreto *Maxima Redemptionis nostrae Mysteria* de noviembre de 1955, por el cual el denominado Sábado de Gloria antes del Domingo de Resurrección pasaba a denominarse Sábado Santo, día en el que se establecía la meditación sobre el cadáver de Cristo antes de la Resurrección⁹⁹.

Con este argumento, Antonio Ramos Carratalá dirige un escrito al obispo de la Diócesis de Cartagena Ramón Sanahuja y Mercé el día 2 de abril de 1956, en el cual le manifiesta el deseo y las motivaciones que impulsan a la Cofradía Marraja para desarrollar una nueva procesión que constaría de tres pasos: *el Santo Entierro*, *el Santo Amor de San Juan* y *la Soledad*¹⁰⁰. De esa forma, el máximo dirigente marrajo solucionaba en buena lid la polémica generada con la magnífica obra de José Capuz, de manera que pasaría a formar parte de la procesión de Sábado Santo desfilando entremedias de las nuevas obras proyectadas, es decir, del grupo representando el enterramiento de Cristo y la imagen de *la Soledad*. De hecho, se establecía un sentido narrativo pleno, pues *el Santo Amor de San Juan*, en el que los tres personajes sagrados,

⁹⁸ Así lo manifestó Carmen Lastra, nuera de José Planes Peñalver, en un encuentro mantenido el día 28 de diciembre de 2017.

⁹⁹ *Holy Week Manual: In accordance with the Decree Maxima Redemptionis Nostrae Mysteria of The Sacred Congregation of Rites*. London, Burns and Oates, 1956.

¹⁰⁰ «...quisiera obtener la aprobación de V.E. Rvdma. para instaurar desde el próximo año de 1957 un desfile procesional acorde con el día de sumo luto en el cual la Iglesia persevera junto al Sepulcro del Señor meditando su Pasión y Muerte; y como Viernes Santo celebra ya tradicionalmente la Procesión del Santo Sepulcro, quisiera en el día siguiente, Sábado Santo, llevar a efecto un desfile procesional a base por el momento de tres pasos que representasen con tallas de buenos imaginero el Santo Entierro de Cristo, la Santísima Virgen con San Juan y María Magdalena y la Soledad». ACNPJN, caja 27, carpeta 8: “Carta del Hermano Mayor Ramos Carratalá al Obispo de la Diócesis de Cartagena Ramón Sanahuja y Marcé”, 2 de abril de 1956.

San Juan, la Virgen y María Magdalena aparecían solitarios y en actitud de congoja, irían justo detrás del Santo Entierro. Además, la estética y forma de González Moreno se adaptaba perfectamente a los parámetros escultóricos de José Capuz, claro referente de aquel.

A pesar de la insistencia de la Cofradía Marraja, que incluso solicitó la mediación del Vicario General, Juan de Dios Balibrea, el Obispo de la Diócesis se negó a autorizar la salida en Sábado Santo de ningún cortejo procesional al considerar que la celebración de los oficios se vería alterada. De todos modos, la directiva, con su Hermano Mayor a la cabeza, no cesó en su empeño y procedió a realizar el encargo del grupo del *Santo Entierro y la Virgen de la Soledad* a Juan González Moreno, cuestión que se le comunicó por carta al propio Vicario General el día 26 de febrero de 1957¹⁰¹. Y es que, mientras se resolvía la cuestión con el Obispado, Ramos Carratalá quizá considerara que, a pesar de que la máxima institución eclesiástica regional no diera su beneplácito para la salida del cortejo procesional de Sábado Santo, el hecho de poseer una obra de semejante enjundia artística y realizada por el que era en ese momento el escultor referente en el Sureste Peninsular, no supondría ningún inconveniente dada la posibilidad de encontrar acomodo al nuevo grupo en la procesión de Viernes Santo por la noche.

Al mismo tiempo, esta cuestión podía representar una medida de presión al propio Obispo, pues González Moreno era muy bien considerado por la jerarquía católica. De hecho, en ese momento estaba realizando los relieves para el Santuario de la Virgen de la Fuensanta, patrona de Murcia, por encargo del Cabildo Catedralicio, lo que suponía contar con el beneplácito del Prelado, cuestión que podía resultar importante para doblegar la, en principio, férrea voluntad de este último¹⁰². En consecuencia, Ramos Carratalá aprovechó su posición y sus contactos en la Caja de Ahorros del Sureste de España para la financiación de la escena procesional compuesta por seis figuras y cuyo coste era bastante alto. Así, el día 17 de mayo de 1956, la Sede Central de dicha institución, ubicada en la ciudad de Alicante, dirige una carta a la sucursal de Cartagena en la cual se confirma que la Comisión Permanente del Consejo de Administración, en

¹⁰¹ «No sé si sabrá usted que la Cofradía de la que soy Hermano Mayor concertó con el escultor murciano González Moreno las seis esculturas que han de integrar el nuevo paso del Enterramiento de Cristo, en precio de 300.000 ptas., ya presentó varios bocetos, se eligió el que más gustaba al artista, y puso manos a la obra». ACNPJN, caja 27, carpeta 8: “Carta del Hermano Mayor Ramos Carratalá al Vicario General de la Diócesis de Cartagena Juan de Dios Balibrea”, 26 de febrero de 1957.

¹⁰² LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: *González Moreno, el clasicismo renovado*. Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), 2014, 135.

reunión celebrada el día 11 de mayo, había llegado al acuerdo de autorizar a Pablo Amalio Pérez Plaza, Pedro López Lorenzo y Luis Rosas Pascual, miembros de la Junta de Gobierno de la sede cartagenera, a contratar con González Moreno la realización de la escena escultórica del *Santo Entierro* (il. 157) por un precio de trescientas mil pesetas que, a su vez, la Cofradía iría abonando progresivamente en seis plazos de cincuenta mil pesetas sin intereses¹⁰³.

En consonancia con lo expuesto, se rubricaba el contrato de hechura con el escultor el día 9 de junio de 1956, en el cual el artista se comprometía a entregar la obra para la Semana Santa de 1958, y aunque se le obligaba a mostrar el boceto definitivo a los miembros de la Comisión Permanente del Consejo de Administración de la Caja de Ahorros del Sureste de España, su libertad estaba salvaguardada al disponer de absoluta autonomía para llevar a efecto las modificaciones que considerase oportunas a fin de alcanzar las expectativas previstas desde un principio¹⁰⁴. Todo lo narrado hasta este punto incide, como otras situaciones ya expuestas, en la trascendencia de los desfiles procesionales de Semana Santa en el marco político de la Dictadura, algo que ni mucho menos despreciaba la sociedad dada la participación de distintas instituciones, establecimientos y particulares en la conformación de obras



Ilustración 157. *Santo Entierro*. Juan González Moreno, 1959. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

¹⁰³ «Se autoriza conjuntamente a los señores don Pablo Amalio Pérez Plaza, don Pedro López Lorenzo y don Luis Rosas Pascual, presidente de la Junta de Gobierno, vocal de la misma Junta y delegado de la Sucursal en Cartagena, respectivamente, para contratar con el escultor don Juan González Moreno un Grupo de seis figuras de la Pasión representando El Entierro de Cristo, en precio de 300.000 pts como máximo, a nombre de esta Caja; facultándoles así mismo para que lo prometan en venta a la Real e Ilustre cofradía de N.P. Jesús Nazareno, a amortizar a razón de 50.000 pts mensuales, sin devengo de interés, y con la garantía de los bienes muebles de la citada cofradía, incluido el Grupo, cuyo valor excede de los cuatro millones de pesetas». ACNPJN, caja 8, carpeta 1: «Carta de la Sede Central de la Caja de Ahorros del Sureste de España a la sede de Cartagena sobre la financiación del Santo Entierro», 17 de mayo de 1956

¹⁰⁴ «Se obliga a D. Juan González Moreno a presentar a la Caja de Ahorros del Sureste de España el boceto definitivo que haga de dicho Grupo antes de empezar el trabajo en su verdadero tamaño para su aprobación, si bien, se reserva el derecho a introducir las modificaciones que crea necesarias para la consecución artística y evocadora del tema que se le encargó». ACNPJN, caja 8, carpeta 7: «Contrato de hechura de la obra el Santo Entierro», 9 de junio de 1956.

artísticas que tenían un alto coste económico, y que sin la participación de todo ese tejido social hubiera resultado imposible encarar.

Al mismo tiempo se conformaba y rubricaba otro contrato adicional entre los mismos protagonistas mediante el cual, Juan González Moreno se comprometía a realizar una escultura de talla completa y a tamaño natural de *la Virgen de la Soledad*, teniendo en cuenta que se establecían las mismas condiciones de entrega que el grupo anterior, no aumentándose la cuantía de las trescientas mil pesetas acordadas en el contrato principal, resultando, por tanto, una obra escultórica que el propio artista conformaba por voluntad propia y en señal de agradecimiento¹⁰⁵. La pieza supondría una verdadera obra de arte que alcanzó unas cotas de calidad más que relevantes, tratándose, hoy por hoy, de la imagen mariana de mayor entidad de las que existen en Cartagena. Sin embargo, los compromisos contraídos por González Moreno al margen de estas obras, como los referidos relieves para el Santuario de la Fuensanta y la estatua en bronce del Cardenal Belluga¹⁰⁶, suponían una carga de trabajo muy grande para el escultor murciano, con lo cual, las imágenes para la Cofradía Marraja no pudieron estar terminadas hasta el año 1959¹⁰⁷.

Pasados los meses, la expectación iba en aumento dentro del mundo artístico y cofrade de Cartagena, y así queda de manifiesto en los medios de comunicación con la llegada de la Cuaresma, que auguraban una aceptación general de la obra dada la magnitud y grandeza de la misma¹⁰⁸ pero que, al no darse luz verde por parte del Obispado

¹⁰⁵ «Que incluida en el mismo precio pactado en el relacionado documento el Sr. González Moreno se compromete a construir una imagen de la Virgen de la Soledad, en madera policromada totalmente tallada en pino de la mejor calidad y de tamaño natural...». ACNPJN, caja 8, carpeta 7: “Contrato de hechura de la obra de la Virgen de la Soledad”, 9 de junio de 1956.

¹⁰⁶ «Por fin llegó ayer, procedente de Madrid, la ultrafamosa estatua del cardenal Belluga, que anoche mismo quedó instalada en el monumento erigido en la Glorieta a la memoria del insigne purpurado. La estatua propiamente dicha mide 2,6 metros de altura y es obra del laureado escultor local señor González Moreno. Ha sido fundida en bronce en Madrid y pesa setecientos kilos». (1 de febrero de 1958). Llegó la estatua. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000378642&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca (Fecha de consulta: 5 de mayo de 2020).

¹⁰⁷ «El grupo del Santo Entierro de Cristo, que está esculpiendo el laureado artista murciano señor González Moreno, no podrá lucir este año. El mencionado artista, recientemente galardonado con Medalla de Honor en certamen nacional de escultura, trabaja en él con el deseo de lograr una de sus más grandes creaciones, y nos asegura que lo podrá entregar para la Semana Santa de 1959. Así lo deseamos». (20 de febrero de 1958). De Procesiones. *El Noticiero de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/El%20Noticiero/1958/195802/19580220/El%20Noticiero%2019580220-001.pdf#search=%22gonzalez%20moreno%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 5 de mayo de 2020).

¹⁰⁸ «La Cofradía Marraja ha comenzado a actuar con todo entusiasmo en el que va a ser el año procesional más grande de su historia. En el Cabildo General celebrado anoche en su local social de la calle Mayor, hubo acuerdos de gran importancia (...) Lo más importante de la reunión fue el anuncio por el señor Ramos

para la celebración de la procesión de Sábado Santo, se integraría en el cortejo penitencial del Viernes Santo por la noche. Pero el hecho de desfilar en un desfile u otro era, una vez visionada la escena, una circunstancia no demasiado a tener en cuenta, pues lo realmente trascendente era la impresión causada por el monumental conjunto una vez hizo su llegada a Cartagena. Y es que, dentro del riesgo que corremos a la hora de llevar a efecto valoraciones en cuanto a la calidad de las obras de arte si procedemos a una comparativa entre varias de ellas, tal vez, este Santo Entierro resulte el punto culminante de la creación de González Moreno, el cénit de su producción en el ámbito religioso. En este conjunto, el artista murciano derrama todo su saber, todo lo aprendido y ensayado y que, de hecho, ya esbozó tanto en el grupo del Descendimiento para la ciudad de Burgos como en las excelentes obras del *Lavatorio* y *las Hijas de Jerusalén* para la Archicofradía de la Sangre.

José Capuz Mamano había elaborado una plástica escultórica personalísima para la procesión marraja del Viernes Santo noche, y en esa línea, a fin de no romper la estética con la que el artista valenciano había dotado al referido desfile, González Moreno se propone conectar de lleno con ella,

de forma que el nuevo grupo no desentone en lo estilístico con lo plasmado por la gubia del propio Capuz. Y desde luego, en este sentido, consigue su objetivo con la plasmación de una escena sobria, en la cual los elementos secundarios no tienen ningún tipo de cabida, radicando su trascendencia, la



Ilustración 158. *Santo Entierro* (detalle). Juan González Moreno, 1959. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

verdadera esencia, en el mensaje que transmite todo el grupo, en un perfecto equilibrio entre forma y fondo. La escena es de un mayor naturalismo que el que mostraba José Capuz, más tendente a la abstracción y simplificación, siendo un canto al clasicismo más

Carratalá de la salida en este año del tercio y trono del Santo Entierro de Cristo (...) Podemos asegurar que es la obra maestra del gran escultor murciano señor González Moreno (...) El grupo es perfectísimo hasta en sus menores detalles y ha de causar sensación a propios y extraños, ya que puede parangonarse con lo mejor que haya en España en escultura religiosa». (12 de febrero de 1959). Los cabildos acordaron sus procesiones. *El Noticiero de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/EI%20Noticiero/1959/195902/19590212/EI%20Noticiero%2019590212-001.pdf#search=%22gonzalez%20moreno%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 5 de mayo de 2020).

puro, entroncando con la emoción religiosa de la escultura sacra de los artistas pretéritos en el ámbito hispano. La disposición espacial es de las cuestiones más destacables del conjunto, cumpliendo los requisitos precisos para una idónea visualización y composición, uno de los aspectos en los que más incidió el artista murciano¹⁰⁹.

La dificultad de la disposición espacial de las seis esculturas que conforman el grupo es grande, pero es resuelta por González Moreno con gran habilidad, configurando una estructuración plenamente armónica cuyo eje central son las imágenes de José de Arimatea y Cristo, cuyo cuerpo inerte es sujetado por aquel y cuyo visionado nos traslada definitivamente al clasicismo tendente al protobarroco basado en la estética miguelangelesca, recordando en la composición a la Piedad de la Catedral de Florencia (il. 158). A su vez, la imagen de la Virgen, de rodillas, toca con su mano izquierda el cuerpo de su hijo a la altura del corazón, mientras con la derecha sujeta su brazo en un ademán de no querer dejarlo ir, bajo unos parámetros expresivos en la gesticulación que el escultor de Aljucer dominaba y sabía plasmar. De este modo, a ambos lados del sepulcro, ubica por una parte a San Juan y Nicodemo, de raigambre más clásica en cuanto a la contención expresiva, y por otra, a la propia Virgen y María Magdalena, de actitudes algo más declamatorias, en una especie de juego de contrastes para un mayor realce compositivo.

Se plasma la interioridad de una composición en la cual hay cuatro efigies que dirigen su atención al epicentro del conjunto, volcadas en el momento de introducir en la tumba el cuerpo inerte de Cristo (il. 159), si bien, el donatelliano San Juan, de pie en la parte superior de la fosa, dirige su mirada al exterior, hacia el espectador, dando pie a un diálogo con este, introduciéndolo de lleno en la trascendencia del hecho representado. Nicodemo, en un ademán de tensión ingravida y gesto elegante, de rodillas, se presta a recoger el cuerpo de su maestro, mostrando



Ilustración 159. *Santo Entierro*. Juan González Moreno, 1959. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

¹⁰⁹ «¿Qué es lo que más ha cuidado en este último trabajo?: La composición; eso es lo que da el valor...». ZARCO. (24 de marzo de 1959). González Moreno, el escultor de la sinceridad en sus obras y respuestas. *El Noticiero de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/EI%20Noticiero/1959/195903/19590324/EI%20Noticiero%2019590324-004.pdf#search=%22gonzalez%20moreno%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 6 de mayo de 2020).

una mayor introspección meditativa en su mirada, mientras en la imagen de la Magdalena, González Moreno, en un vuelco representativo, muestra una mayor emoción y expresividad, pero en un lenguaje mesurado, con las manos entrelazadas que oran. Acercando sus labios a los pies de Cristo exhibe con gran humildad el amor que le profesaba, mientras en un guiño a la sensualidad y belleza formal, el artista le descubre ligeramente un hombro que deja entrever una piel blanca acentuada por el azul de la túnica, ladeando unos mechones de sus cabellos mientras otros enmarcan su rostro (il. 160).

Las policromías hablan de evolución, tenue pero palpable. Aumenta en gradación las tonalidades, pero sin perder sus personalísimos apagados y tintas planas, dejando vislumbrar la madera en las vestiduras, lo que contribuye a la dignificación del material y de la condición escultórica de las tallas, un recurso que ya antes había empleado José Capuz tal y como desarrollamos en su apartado correspondiente. Con todo, el policromado de las efigies resulta primordial para las obras de imaginería, y González Moreno incidía mucho en este aspecto, ocupando muchas horas de estudio en su taller a fin de que la composición resultara equilibrada en base al uso correcto de las distintas tonalidades¹¹⁰. La calidad del grupo despertó las alabanzas de voces tan autorizadas y doctas como la del profesor, crítico y periodista José Ballester Nicolás, que elogió la obra hasta el punto de referir que González Moreno había llegado a la cota más alta de perfección en su universo imaginativo¹¹¹.



Ilustración 160. *Santo Entierro* (detalle). Juan González Moreno, 1959. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

¹¹⁰ «Una vez terminada la talla de la escultura, ¿qué supone el policromado? – Otro nuevo problema, que sólo se resuelve a base de arte. La entonación del colorido, el contraste respecto al conjunto, el equilibrio en suma para armonizar forma, color y composición, requiere muchas horas de estudio». *Ídem*.

¹¹¹ «La actividad de González Moreno en estos últimos días precursores de la Semana Santa ha sido agotadora. El artista, cuando se siente movido por la fuerza de su entusiasmo, rehúye en todo lo posible las colaboraciones, y así, ahora, ante este maravilloso grupo del Entierro de Cristo, se multiplica en atención penetrante de cada pormenor a fin de llegar por todos los caminos a la perfección que el grupo tiene dentro de su imaginación». AMMU, Hemeroteca digital. BALLESTER NICOLÁS, José: “Imagineros murcianos de hoy en la Semana Santa. González Moreno y José Sánchez Lozano, fuerte brote de la tradición hispana”, Diario La Verdad, 26 de marzo de 1959.

Y es que, en esta escena el artista deja toda la impronta de su fuerte personalidad creativa, conformando un esquema compositivo en el que conjuga a la perfección la medida y el equilibrio de las actitudes, tendentes a la expresión íntima del dolor de los distintos personajes, y a un carácter dramático plasmado en la tensión de los planos aristados de los ropajes, los cabellos y, fundamentalmente, la diferentes diagonales que el escultor traza en el marco compositivo grupal, generando un dinamismo trágico. El conjunto, con todo, es una oda a la espiritualidad y el ascetismo en una suma de equilibrio y severidad, pero dinamizada con elementos piadosos y actitudes sensibles que dejan lugar a la piedad popular. Un compendio extraordinario que muestra una *quietud enérgica* de trasfondo sentimental y religioso.

Todos estos valores que desarrolla González Moreno en el grupo del Santo Entierro son los que plasma en la *Virgen de la Soledad* (il. 161), talla completa que, tal vez, posea la más alta entidad devocional y artística de las esculturas marianas de Cartagena, pues resulta una imagen de tipo icónico cuya raigambre religiosa va más allá de lo devocional para introducirse en el campo de la reflexión y la meditación. Y para ello, el artista murciano, dado que estaba previsto que desfilara en la futura procesión del Sábado Santo junto al grupo del Santo Amor de San Juan, sigue unas pautas expresivas similares a la magnífica Soledad que



Ilustración 161. *Soledad de los Pobres* (detalle). Juan González Moreno, 1959. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

forma parte del conjunto labrado por José Capuz, basada en un lenguaje intimista y meditabundo. Para ello, González Moreno incide en el aspecto polícromo, especialmente en lo que respecta al dorado que presenta la efigie labrado en base a plata corlada, aproximándola así a la forma de hacer del artista valenciano en su magnífico conjunto, en el que lo refulgente tiene una importancia capital en lo que respecta al aspecto teológico.

La escultura de González Moreno incide fundamentalmente en el sentimiento de la soledad, en la angustia ante la muerte, reflejada en la tensión que las manos manifiestan en su gesto doliente, al encontrarse fuertemente entrelazadas, a la altura del pecho y aproximándolas a la barbilla. Todas las líneas compositivas convergen en ellas, verdadero medio expresivo junto al angustiado gesto del rostro. Las vestiduras dan la sensación de envolver a la imagen, de aprisionarla en su inquietud, mostrando unos pliegues

geométricos inspirados en la complejidad formal de las esculturas de José Capuz. La efigie es la interiorización del dolor absoluto, si bien, muestra la sensación de hallarse conteniendo un grito, un alarido de espanto que en cualquier momento puede estallar. El sentimiento dramático aflora aun siendo una escultura cerrada, y en ello radica su complejidad, dada la capacidad de su autor para mostrar las emociones y las pasiones del alma por medio de recursos esenciales, sin distracciones ni decorativismos superfluos o gestos exagerados ni teatralizados.

La efigie, tal y como refiere María Comas Gabarrón, tiene su modelo en la obra que González Moreno realiza en el año 1953 para el panteón de la familia Meseguer en el cementerio de la pedanía murciana de Espinardo, realizada en mármol de Carrara delante de una cruz desnuda y cuyo rostro es un retrato de Dolores Ródenas, esposa de Joaquín Meseguer¹¹². En esta efigie el artista ya muestra la sobriedad y el dramatismo propio del marco para el que va destinada, exhibiendo su capacidad para trabajar en los distintos materiales y demostrando que estamos frente a un *escultor completo*, con facilidad para desbastar la materia y sustraer esa forma interna que guardaba¹¹³. Pero en la imagen para la Cofradía Marraja de Cartagena, obvia en mayor medida el clasicismo utilizado en la escultura en mármol para ceñirse más a unos parámetros tendentes a la abstracción, fundamentalmente en los ropajes, lo que dota a la talla en madera de unas características plásticas tendentes a la modernidad y lo contemporáneo, elogiada desde el principio dada la calidad escultórica que posee¹¹⁴ (il. 162).



Ilustración 162. Soledad de los Pobres. Juan González Moreno, 1959. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia).

¹¹² COMAS GABARRÓN, María: “Precedentes de la Soledad de los Pobres”, en *Escultores y pintores de la Academia Alfonso X el Sabio*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1991, s/p.

¹¹³ «...el verdadero lenguaje de la escultura, esculpir es quitar y modelar, poner; aunque a veces quita uno. El ideal sería hacer la escultura en talla directa». VINICIO. (8 de junio de 1957). Hoy habla González Moreno. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000375663&page=1&search=&lang=es&viw=hemeroteca (Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2018).

¹¹⁴ «Separadamente hay una talla policromada a gran tamaño de la Virgen de la Soledad, en la que González Moreno ha acertado a dar una elocuente expresión de dolor y de sumisa conformidad en padecerlo, la expresividad de su cara y de sus manos se patentiza en un gesto inconfundible de infinita aflicción. La inspiración del artista campea triunfadora en esta delicada y bellísima talla». BERNAL, Pedro. (25 de marzo de 1959). Arte humano en un tema divino. *El Noticiero de Cartagena*. Recuperado de <https://archivo.cartagena.es/pandora/pages/EI%20Noticiero/1959/195903/19590325/EI%20Noticiero%2019590325-001.pdf#search=%22gonzalez%20moreno%22&view=FitH> (Fecha de consulta: 7 de mayo de 2020)

La escultura formó parte de un viacrucis penitencial la madrugada del Sábado Santo de 1959 una vez que finalizó la procesión del Santo Sepulcro, siendo en 1960 cuando se convertiría en un factor determinante en la nueva procesión de la Vera Cruz y la Soledad de la Virgen, aprobada finalmente por el Obispado de la Diócesis de Cartagena. A su vez, en el Cabildo de Yemas celebrado el día 30 de marzo de 1961, Jueves Santo, el Hermano Mayor Ramos Carratalá, propuso la advocación *de Soledad de los Pobres*, cuestión que fue aprobada por unanimidad¹¹⁵. Por consiguiente, con estas dos obras de Juan González Moreno y su nombramiento como Académico Correspondiente de la Corporación de Murcia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹¹⁶, podemos afirmar que se cierra un ciclo en la carrera del artista dentro de sus creaciones de ámbito religioso para abrir otro camino que llevó hasta el final de su etapa creativa en el año 1978.

X.7. Los relieves del Santuario de la Virgen de la Fuensanta, un hito en la estatuaria religiosa del siglo XX en el sureste peninsular.

Uno de los lugares más emblemáticos desde el punto devocional y artístico de la Región de Murcia, el Santuario de la Virgen de la Fuensanta, patrona de la capital del Segura, también fue pasto de las llamas en la revolución de 1936. Una vez finalizada la Guerra Civil, las autoridades de la Dictadura consideraron precisa su reconstrucción, tarea que no iba a resultar sencilla dada la magnitud del destrozo, las valiosas obras perdidas y la cuantía económica que suponía volver a recuperar la suntuosidad del templo. Para ello, se conformó la denominada *Junta para la restauración del Santuario de la Fuensanta*, que debería estar compuesta, en lo que respecta a su apartado artístico, por un arquitecto, un pintor y un escultor. De este modo, a mediados de octubre de 1950, este organismo publicaba las bases del concurso para la restauración del interior del inmueble, incidiendo en el carácter eminentemente mariano que debía poseer toda la decoración, dedicándola casi íntegramente a la vida de la Virgen.

¹¹⁵ PAGÁN PÉREZ, Alfonso: “La imagen de la Virgen de la Soledad de los Pobres y la Procesión del Sábado Santo”. *Revista Soledad*, 5 (2011), 8-16.

¹¹⁶ «En sesión extraordinaria celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, han sido elegidos académicos correspondientes en la provincia de Murcia don Juan González Moreno, escultor; y don José Crisanto López y don Manuel Jorge Aragonese, competentes en arte». (27 de junio de 1959). González Moreno, Crisanto López y Aragonese, académicos. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000385297&page=1&search= (Fecha de consulta: 16 de mayo de 2020).

Por ello, el retablo mayor, sus colaterales, así como el ornamento de las capillas laterales debían responder a ese precepto, guardando una pautas estilísticas acordes con la portada y el camarín de la imagen, que se había salvado del desastre. Por ende, debía conjugar con el ambiente adyacente, con el paisaje de la Sierra de Carrascoy y la huerta circundante. Y por supuesto, todo realizado con materiales de primeras calidades, teniendo presente que los dosieres se presentarían antes del 31 de diciembre de 1950, aunque se amplió el plazo de admisión hasta el 31 de enero de 1951. Y el día 18 de abril de este último año, se publicó el fallo del concurso cuyo jurado estaba compuesto por Juan de Dios Balibrea, deán de la Catedral; José Tames Alarcón, arquitecto de la Dirección General de Bellas Artes; Antonio Garrigós Giner, escultor designado por la Comisión Provincial de Monumentos; Ernesto Llamas del Toro, Bartolomé Bernal Gallego y José Ballester Nicolás¹¹⁷.

Un total de diez proyectos acudieron al concurso, pero ninguno de ellos se ajustó a la totalidad de bases propuestas, lo que motivó que se declarara desierto el primer premio, recayendo el fallo en el segundo proyectado por los arquitectos Damián García Palacios y Eugenio Bañón Saura, además del propio Juan González Moreno como escultor, que se involucró en el plan de reconstrucción no únicamente como diseñador del retablo mayor y hacedor de la obra escultórica en forma de relieves, sino que colaboró con los arquitectos en la resolución de distintos problemas, como el aforo y el criterio a utilizar en lo que se refería al discurso decorativo¹¹⁸. De este modo, resultaba fundamental generar una circulación fluida por las naves laterales del templo, precisamente el lugar de emplazamiento de los relieves de González Moreno junto al retablo mayor y sus colaterales. Para ello se habilitaron dos puertas a ambos lados de la nave y otras dos en el crucero, estas últimas para facilitar el acceso al camarín de la imagen de la Virgen de la Fuensanta.

¹¹⁷ MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *Escultores murcianos del siglo XX...* 246-247.

¹¹⁸ «Nuestro trabajo se realizó desde un principio en equipo, con el escultor Juan González Moreno, que se vinculó a nosotros con su reconocido sentido plástico, para el planteamiento de los problemas iniciales que fueron fundamentalmente dos: aforo del templo y criterio a seguir en la decoración». AMMU, Hemeroteca digital. BAÑÓN SAURA, Eugenio y GARCÍA PALACIOS, Damián: “Hoy se consagra el Santuario de Ntra. Sra. de la Fuensanta. Los arquitectos explican al pueblo de Murcia la obra técnica realizada y sus razones”. *Diario La Verdad*, 20 de abril de 1961.

Obviamente, en lo que respecta al aspecto decorativo, el papel fundamental corrió a cargo del escultor murciano, que concibió los relieves de las naves laterales como altares independientes haciendo uso para su enmarcación de un recurso tremendamente clásico: el arco de medio punto. De esta forma, se distribuirían dos relieves en cada una de dichas naves, concretamente la Adoración de los Pastores (il. 163), la Presentación de Jesús en el Templo, la Adoración de los Reyes Magos y la Huida a Egipto. En el crucero, quedaron enmarcadas las monumentales composiciones ovales de la Coronación de la Virgen (il. 164) y la Ascensión, cuya significación teológica se adapta al sentido vertical de elevación de esta parte del Santuario¹¹⁹; y en el retablo mayor se habilitaron los espacios para otros cinco relieves, que representan la Natividad de la Virgen en el ático, y en las calles laterales, de izquierda a derecha y de arriba abajo, la Anunciación, el Sueño de San José, los Desposorios de la Virgen y la Visitación a Santa Isabel.



Ilustración 163. Relieve de *La Adoración de los Pastores*. Juan González Moreno, 1961. Santuario de la Fuensanta, Murcia.

La traza del retablo mayor fue concebida por el propio Juan González Moreno, depurando las líneas del tipo de retablo dieciochesco murciano mediante la utilización de elementos clásicos como columnas y molduras. Así pues, elaboró una maqueta a pequeña escala que fue expuesta en el mismo santuario en septiembre del año 1954 a fin de levantar la expectación del público, y más cuando dicha muestra coincidió con la celebración de la famosa romería de septiembre. Y buena muestra de la implicación de la población en la reconstrucción del Santuario fue la participación ciudadana en forma de generosas donaciones, organizando colectas, rifas y suscripciones para hacer frente al alto coste de la obra¹²⁰. Todo ello contribuyó a



Ilustración 164. Relieve de *la Coronación de la Virgen*. Juan González Moreno, 1961. Santuario de la Fuensanta, Murcia.

¹¹⁹ Ídem.

¹²⁰ «La parte principal de la segunda fase estará constituida por el retablo, maravillosa obra de arte del prestigioso escultor Juan González Moreno, quien ha preparado una maqueta a tono con la suntuosidad del

contratar a uno de los grandes tallistas granadinos del momento, Nicolás Prados, que llevó a efecto la realización del retablo proyectado por González Moreno, la bóveda del Camarín de la Virgen de la Fuensanta y el tabernáculo-expositor. A su vez, el trono estable de la patrona y los paramentos del Camarín, además de los relieves realizados en madera que adornan las pilastras del templo, fueron realizados por el tallista e imaginero murciano Antonio Carrión Valverde, decorándolos con unas pequeñas cascadas de agua recubiertas de pan de plata y que venían a simbolizar el título de la Virgen, Fuente Santa¹²¹.

Por consiguiente, dado el rápido avance de las obras, el retablo mayor y los cinco primeros relieves que servirían de aderezo del mismo fueron instalados en el mes de agosto de 1957, mostrando ese carácter clasicista moderno del que González Moreno hacía gala en esta década de los cincuenta, exponiendo composiciones delicadas, mostrando una perspectiva sencilla en la cual lograba el efecto de la profundidad con gran sobriedad de recursos, ya que en la construcción óptica tienen una mayor preponderancia las figuras de los personajes representados, que son los que consiguen plasmar el espacio con sus volúmenes puros, mientras que los objetos, elementos naturales y otras estructuras arquitectónicas son componentes secundarios en la plasmación de las perspectivas. Con todo esto, la esencialidad de recursos vuelve a ser la base sobre la que se sustentan estas construcciones escenográficas, adaptadas al lugar preciso que iban a ocupar en el templo, teniendo en cuenta factores como la luz del espacio circundante y la amplitud del mismo en cada situación determinada.

La sobriedad del Cuatrocientos, de ese arte italiano tan admirado por el escultor murciano, se hace presente en el epicentro de la huerta y la montaña de Murcia, bajo una mirada a ese aire mediterráneo que tanto le fascinaba y sobre el que formó su entendimiento del arte. Es la Mediterraneidad pura, la esencia de una tierra que busca en la armonía de la naturaleza y el espíritu su razón de ser, algo expresado por González

templo y que, una vez llevada a su emplazamiento, con la construcción y medidas definitivas, causará verdadera admiración a propios y extraños (...) Hay que destacar el admirable espíritu de colaboración que toda la ciudad ha venido evidenciando a través de las aportaciones económicas, así como la muy valiosa ayuda de las autoridades municipales y provinciales, a la cabeza siempre de esta fervorosa campaña de homenaje a la Virgen». (8 de septiembre de 1954). Hacen falta tres millones de pesetas para terminar la reconstrucción del Santuario de la Virgen de la Fuensanta. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000364516&page=18&search= (Fecha de consulta: 9 de mayo de 2019).

¹²¹ BALLESTER NICOLÁS, José: *La Virgen de la Fuensanta y su Santuario del monte*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1972, 7.

Moreno en la composición de estos relieves, como el de la Anunciación, donde la conjunción de la línea diagonal trazada por la luz divina que incide en la candorosa figura de la Virgen, tiene su contrapunto en la imagen grácil del ángel, cuyas alas verticales completan y equilibran la composición. A su vez, el artista de Aljucer se recrea en la representación de elementos naturales propios de su amada tierra como son la palmera, el ciprés, el cedro y las hojas de parra en una apología del naturalismo y, también, bajo un simbolismo teológico que emparenta estas riquezas del suelo con el árbol del Paraíso, el triunfo tras el martirio, la unión entre lo celestial y lo terrenal o la madera de la cruz de Cristo, culmen del templo de Jerusalén.

La trascendencia volumétrica se ve potenciada con la simplicidad en el empleo del color al servicio de los sentidos del contemplador, que se ve envuelto por una melódica quietud, silente, introspectiva, que, acompañada por los dorados de los nimbos en un claro guiño a la estética de Capuz y la dinámica plástica cuatrocentista, genera una sacudida



Ilustración 165. Relieve de la *Epifanía o Adoración de los Reyes Magos*. Juan González Moreno, 1961. Santuario de la Fuensanta, Murcia.

lumínica que contribuye a crear un aura de misticismo y beatitud en el interior del Santuario (il. 165). Verdaderamente, la interpretación del escultor sobre los hechos de la vida de la Virgen sorprendió a la crítica artística a pesar de que a esas alturas González Moreno se hallaba en la plenitud de su arte, aunque es cierto que su capacidad para impresionar al público no parecía tener límites dadas las loas que sus obras despertaban¹²². Lo cierto es que el artista murciano vuelve a plasmar en su creación plástica sus inquietudes espirituales, que más que responder a una religiosidad trivial o

¹²² «Magníficos relieves en los cuales han desbordado la inspiración del escultor González Moreno. Cinco poemas, cinco melodías de una *suite* sagrada, cinco espléndidas y fragantes rosas abiertas a la contemplación de los fieles. La tradición escultórica murciana sigue por esta vena en la segunda mitad del siglo XX con una soberana dignidad y con una definida personalidad del artista». AMMU, Hemeroteca digital. BALLESTER NICOLÁS, José: “Cinco relieves de González Moreno en el Santuario de la Fuensanta”, Diario La Verdad, 1 de septiembre de 1957.

más tendente a lo folclórico, responden a unos preceptos basados en la creencia profunda basada en el conocimiento teológico¹²³.

Tras cuatro años de la instalación de los cinco relieves del retablo mayor, el artista finalizó todo el ciclo con la realización de los cuatro pertenecientes a las naves laterales y las dos grandes composiciones del crucero. En ese momento, el Cabildo Catedralicio decidió exponerlos todos juntos excepto el Nacimiento de la Virgen, dado que es el relieve que está ubicado en el ático del referido retablo y su desmontaje era muy complicado, ocupando para la muestra la capilla del Palacio Episcopal de Murcia. Así, el día 29 de enero de 1961 se abrió la exhibición de las magnas obras que, algunos de los cronistas y redactores de la época, laudaron sin ambages haciéndose eco de las impresiones que las piezas artísticas provocaban en los espectadores¹²⁴. Y dentro de las cualidades de las obras, se destacaba el sabio estudio polícromo realizado y su consonancia estética con los grandes artífices del Alto Renacimiento Italiano¹²⁵.

¹²³ «Soy religioso de hecho y de práctica. Pero no soy un beato. Mira: cuando hice las esculturas de la Fuensanta, yo no pensé en la Fuensanta, sino en la Virgen María; y superar la beatería, no caer en ella, no me ha supuesto ningún trabajo. Para mí, el tema de los relieves del Santuario era más profundo que la Fuensanta. Estas obras me representan a mí, son ese gozo y esa alegría que no se me ve por la calle. Hay aciertos, y esto es un acierto, que sólo viviéndolos se pueden hacer». AMMU, Hemeroteca digital. SOLER, Pedro: “Juan González Moreno, escultor”, Diario La Verdad, 4 de noviembre de 1979.

¹²⁴ «Al trasponer la puerta de la capilla pública del Palacio Episcopal, donde han reunido, para admiración y gozo de los murcianos, toda la obra escultórica de Juan González destinada al Santuario de la Virgen de la Fuensanta, el visitante se encuentra bruscamente inmerso en un mundo de color, de ilusión y de belleza. Tan brusca es la transición, que uno se detiene sorprendido. Todo ese mundo maravilloso de exaltación mariana creado por González Moreno, irrumpe por nuestras pupilas gozosamente como una catarata de ensueño. No hay, en este sorprendente primer momento, lugar al raciocinio. Todo es emoción pura y simple, elementalmente sensorial, tacto visual sensible, algo que nos llega y que nos lleva con tal vitalidad sensitiva, que uno presiente en lo más hondo de nuestra propia entraña la vibración exacta de lo definitivamente bello». AMMU, Hemeroteca digital. MARTÍNEZ GARCÍA, Juan: “Juan González Moreno, poeta”, Diario La Verdad, 5 de febrero de 1961.

¹²⁵ «Su luz y su paisaje, la extensa y amplia gama colorística, desde el azul intenso de su cielo y de su mar al gris o pardo tono de sus tierras secas, dejando en medio el verde, esmeralda de sus zonas húmedas, constituyen motivo y causa, causa y motivo más que suficientes a satisfacer los más exigentes incentivos a la creación artística (...) Ghiberti ayer, como hoy González Moreno, usan de la dimensión y del volumen en un sentido gradual, que va de la figura escultórica de los planos primeros al paisaje pictórico de las más depuradas estilísticas, pasando por el bajorrelieve propiamente dicho». VALCÁRCEL MAVOR, Carlos. (30 de enero de 1961). Una obra excepcional de González Moreno para el Santuario de la Fuensanta. *Hoja del lunes*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000201204&page=8&search= (Fecha de consulta: 10 de mayo de 2019).

Pero al margen de las cualidades estéticas, de la técnica desarrollada y empleada, el propósito de Juan González Moreno fue plasmar el sentimiento, la conceptualización de su religiosidad que conlleva un arte contemplativo y meditativo. La expresión plástica del artista es una oración material, una exaltación de sus emociones más íntimas en el plano sentimental más profundo. De ahí que el escultor considerara un error el hecho de valorar estas obras desde el punto de vista de la técnica, pues él las había realizado enfocadas a plasmar una sensación de gratitud, de ofrenda por su parte dados los bienes de los que disfrutaba en vida, sin caer en la afectación o la santería¹²⁶. Y en cuanto al plano técnico, a estas alturas del camino, el propio artista ya declaraba abiertamente que su estilo era plenamente clásico en cuanto a los valores inmutables de lo permanente, de lo imperecedero. De hecho, es en ese clasicismo moderno donde se sustenta su propia personalidad como artífice único, como sujeto creador que no imita ni copia, sino que construye desde su propia emoción y sentidos¹²⁷ (il. 166).



Ilustración 166. Relieve de la *Presentación de Jesús en el Templo*. Juan González Moreno, 1961. Santuario de la Fuensanta, Murcia.

En verdad, son obras encaminadas a poetizar la expresión, conformando un universo contemplativo y meditativo en el cual los gestos, las miradas o los movimientos de las manos están estudiados y motivados a fin de que los temas se ubiquen en el campo de la psicología personal de los espectadores al pararse a contemplar estos relieves, de manera que exista una plena comprensión de la trascendencia de los hechos representados¹²⁸. Así pues, con todo este bagaje de loas y el beneplácito de los fieles y

¹²⁶ «Quien quiera ver mis relieves a través de la técnica puede equivocarse (...) La técnica es sólo el vehículo que me ha servido para expresar en un lenguaje clásico unos sentimientos de gratitud». AMMU, Hemeroteca digital. CAPOTE, Francisco: “Otra obra magistral para el Santuario de la Fuensanta”, Diario La Verdad, 29 de enero de 1961.

¹²⁷ «Hablabas de técnica, ¿dónde se centra la tuya? – En la clásica. En la más clásica de la imaginería española. Pese a lo que se crea, no se da en nuestra tierra con la plenitud que debiera. Murcia, hasta Salzillo no puede hablar de una escuela, no la había. Ahora creo que no hay tampoco, excepto yo. Quizá falte comprensión. Todavía recibimos los encargos como si el arte estuviese ausente y fuese simplemente el trato de un objeto, por ejemplo. Hasta llegar a mí no ha habido un intento serio de hacer imaginería. No se puede confundir el hacer imaginería con *hacer un santo*. ¡Esto es lo que no se comprende!». Ídem.

¹²⁸ «Contemplando estos relieves, se siente una extraña paz, casi sobrenatural. Es, sin duda, la sensación que produce la verdadera obra de arte». MOLINA, C. (28 de enero de 1961). Una grandiosa obra de arte. Diez relieves de González Moreno para el Santuario de la Fuensanta. *Diario Línea*. Recuperado de

amantes del arte, los relieves fueron instalados en su emplazamiento definitivo para la inauguración de todas las obras del Santuario de la Fuensanta el día 30 de abril de 1961, ceremonia que supuso todo un acontecimiento a nivel político, religioso y social mediante el cual el Régimen se mostraba como el gran benefactor del catolicismo en la Región y daba por superada la reconstrucción del patrimonio perdido, si bien, en la recuperación de este monumental templo gran parte del mérito recayó en el pueblo llano, que desde el principio mostró su plena disposición para colaborar en esta gran empresa, al igual que sucedió siempre en lo que respecta a la recuperación de los iconos del pasado en el oscuro tiempo de la Dictadura¹²⁹.

X.8. Los años finales y la esencialidad de la materia.

Tras las grandes obras y composiciones de la década de los cincuenta, Juan González Moreno había llegado a las más altas cotas dentro de la deriva estética tomada a partir del año 1945 con la realización del Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete. Además, en la Región de Murcia se había culminado todo el proceso de recuperación patrimonial de los símbolos perdidos durante la Guerra Civil. Por ende, los encargos de temática religiosa ya serían, en general, menos numerosos, salvo algunas cofradías o iglesias de nueva planta que, en base a las directrices del Concilio Vaticano II (1962-1965), no requerían del ornato de antaño. Además, en toda España, a nivel político y social, las directrices conciliares entraron en colisión con los sectores más conservadores, tanto dentro de la Iglesia como en el Régimen e inclusive con el Concordato de 1953, lo que provocó una paulatina disconformidad entre ambos poderes.

En cuanto al plano artístico, con el desarrollo de la contemporaneidad y sus diferentes lenguajes y expresiones estéticas, posiblemente el individualismo del artista tendía a una mayor deshumanización en lo que respecta al arte religioso basado en

https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000393373&page=8&search= (Fecha de consulta: 11 de mayo de 2019).

¹²⁹ «El Santuario de la Fuensanta -maravilla de arte y riqueza, orgullo de Murcia-, quedó ayer, domingo, oficialmente inaugurado. Ya, hace diez días, había procedido el Prelado de la Diócesis a la litúrgica bendición de las obras realizadas, de las que cuanto se diga en su alabanza se nos figura poco a lo que merecen. Obra ha sido aquella que su realización parece cosa de ensueño, y bien pueden estar satisfechos los beneméritos murcianos que sobre sí echaron empresa de envergadura tan considerable, que acaba de ofrecer para morada de la Fuensanta un templo de los más suntuosos que España cuenta». (1 de mayo de 1961). Fue inaugurado solemnemente el Santuario de la Fuensanta. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000201319&page=2&search= (Fecha de consulta: 11 de mayo de 2019).

preceptos más herméticos, lo cual lo alejaba de los aspectos relacionados con la liturgia, el culto y las distintas celebraciones sacras. La tipología de expresiones plásticas que atraían a buen número de personas dentro de esta genealogía artística, quizá fuera sincera y tradicional, pero en muchos casos seguía un camino que derivaba en la mediocridad y la insignificancia¹³⁰. De ahí la importancia y trascendencia de artistas como Mariano Benlliure, José Capuz, José Planes y Juan González Moreno a la hora de establecer unos parámetros estéticos capaces de cumplir con las exigencias de los fieles y, a su vez, configurar un arte renovador y propio del tiempo en el que se desenvuelven.

Por consiguiente, en el caso concreto del artista de Aljucer, la configuración estilística de sus esculturas a partir de los años sesenta se adapta de lleno a los preceptos establecidos por el Concilio Vaticano II en lo que al arte sacro respecta, conformando unas imágenes acopladas a las corrientes artísticas contemporáneas, pero sin olvidar la forma amable y la idealización, factores determinantes en su conexión con el público. Resulta, por tanto, un equilibrio complejo, de carácter a veces inestable, pero que el escultor murciano, en todo instante, sabe mantener sin generar frialdad o deshumanización, de manera que su objetivo era facilitar la oración, provocando un sentimiento y un deseo de aproximación de los fieles. Su arte se ciñe en las dos últimas décadas de su carrera a unas manifestaciones que se mueven en el bagaje adquirido durante todo su devenir creativo, aplicado mediante la praxis de la esencialidad plástica que podía ofrecer el máximo de significación y hondura expresiva con los menos recursos materiales posibles¹³¹.

Y una obra tremendamente reveladora de esta propuesta estilística es el *Crucificado* (il. 167) realizado en el año 1965 para la capilla del Colegio de Jesús y María de la Senda de Enmedio en plena huerta de



Ilustración 167. *Crucificado* del Colegio de Jesús y María. Juan González Moreno, 1965. Senda de Enmedio, Murcia.

¹³⁰RIBAS I PIERA, Manel. (1964). Algunas precisiones sobre el problema del arte religioso: el arte de los artistas frente al arte del pueblo fiel. *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n° 67. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/109923/162930>

¹³¹ «Creo que hay en ellos algo más que unas figuras compuestas (refiriéndose a los relieves de la Fuensanta). Hay en ellos vida, la que hay que tener para que digan lo más con lo menos posible». AMMU, Hemeroteca digital. CAPOTE, Francisco: “Otra obra magistral para el Santuario de la Fuensanta”, Diario La Verdad, 29 de enero de 1961.

Murcia, una imagen de grandes proporciones en la cual González Moreno plasma una gran estilización rayana con los valores intrínsecos del expresionismo, que se manifiesta en la obra no por su contracción, sino por la síntesis matérica que ahonda en la conceptualización y la pureza de las líneas. Por tanto, a pesar de mantener las pautas de la quietud y el sosiego, se aleja de los preceptos naturalistas para introducirse en la plena espiritualización como valor más eminente gracias a la depuración de las formas.

El mismo año, realiza otro crucificado para la villa almeriense de Huercal Overa por encargo de la Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias, Paso Blanco, con la advocación de *Cristo de la Sangre*¹³² (ils. 168 y 169), imagen que aun siendo del mismo

año, posee unas características formales diferentes a las de la obra anterior. Y es que nos encontramos con una escultura de mayor volumen, de menor depuración de líneas y más carnosidad. Aunque el sincretismo entre devoción, equilibrio compositivo y serenidad continúa siendo la característica primordial de la



que Juan González Moreno no se aparta bajo ningún concepto. Por ello, es obvio que este Cristo está en las antípodas del modelo barroco

Ilustración 168. Cristo de la Sangre (detalle). Juan González Moreno, 1965. Cofradía del Paso Blanco, Huercal Overa (Almería).

realizado por Nicolás de Bussi para la Archicofradía de la Sangre y del que más tarde labrara el taller de Francisco Salzillo para la localidad murciana de Albudeite, imágenes icónicas circunscritas a un mayor dramatismo y severidad, teniendo presente, por supuesto, la propia interpretación del tema, que resulta diametralmente opuesta la una a la otra.

¹³² «El escultor murciano Juan González Moreno ha contribuido a enriquecer los desfiles procesionales de muchos lugares con su arte brillante y laureado con las más altas distinciones. En la actualidad acaba de concluir una destacada obra con el mismo destino: un Cristo de la Sangre —para la Cofradía del Paso Blanco, de Huércal-Overa (Almería)—, a cuya bella y emotiva imagen pertenece el detalle que reproducimos». (16 de abril de 1965). La más reciente obra de González Moreno: un Cristo de la Sangre para Huercal Overa. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000418619&page=49&search= (Fecha de consulta: 14 de mayo de 2020).

En la obra de González Moreno, el artista de Aljucer aplica sólo las dosis precisas de sangre en la anatomía de la efigie, cuya policromía es pulcra casi en su máxima expresión, en un alarde implícito de idealismo relativo a lo incólume del cuerpo de Cristo. El rostro del crucificado muestra una gran solemnidad y serenidad, sin visos de angustia anteriores a la muerte, bajo un prisma artístico idealizado como ya era tónica habitual en el quehacer de su autor. Un ángel mancebo, de bella y delicada fisonomía, sostiene en su mano derecha un cáliz con el que recoge la sangre que mana del costado del Redentor, completando de este modo el sentido iconográfico y teológico. Esta composición fue descrita de forma precisa en el contrato de hechura firmado entre el artista y los representantes de la entidad en mayo de 1964¹³³. La talla alcanzó un precio de ciento cincuenta mil pesetas y fue costeada por los mayordomos de la propia institución religiosa, de modo que la implicación popular y colectiva en este tipo de proyectos continuaba siendo importante ya en esta etapa final

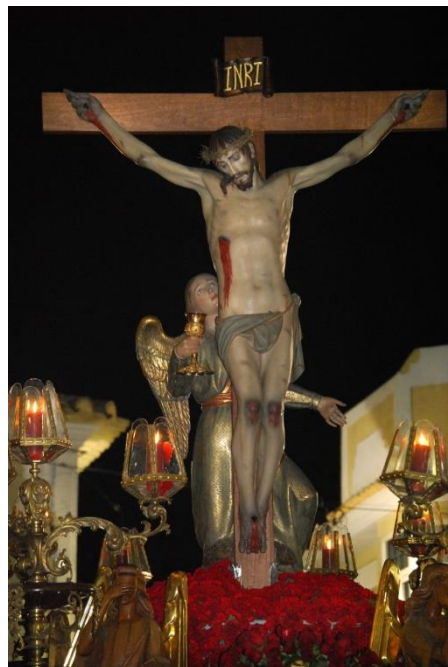


Ilustración 169. *Cristo de la Sangre*. Juan González Moreno, 1965. Cofradía del Paso Blanco, Huerca Overa (Almería).

de la Dictadura. Si bien, dado el coste de la obra, los pagos se iban realizando con algo de lentitud dadas las exigencias del propio artista, que nunca tuvo cortapisas a la hora de reclamar lo que él consideraba justo dada la alta valoración que de sí mismo poseía¹³⁴.

Un año después, en 1966, González Moreno continúa dando muestras de la síntesis formal de la que hace gala en estas últimas décadas de su trabajo, llevando a efecto una de las esculturas sacras que, bajo nuestro criterio, es una de las más interesantes de su producción: la efigie de San Pedro para la Cofradía del Beso de Judas de la localidad de Jumilla, la población del altiplano murciano que continuaba con su labor de renovación

¹³³ Contrato de hechura de la imagen del Cristo de la Sangre, rubricado entre Juan González Moreno y los representantes de la Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias de Huerca Overa José Bernal Asensio y Miguel Uribe Gómez, presidente y vicepresidente respectivamente, el día 28 de mayo de 1964. Copia remitida vía email por gentileza de Ginés Ruiz Asensio.

¹³⁴ «Por último se hizo saber que se habían recibido cartas del Sr. González Moreno, autor del Cristo de la Sangre, en las que reclama 40.000 pesetas que se le adeudan por plazo ya vencido, haciendo ver la imperiosa necesidad de que todos los mayordomos que tienen ofrecidas cantidades las hagan efectivas con la mayor urgencia». Acta de la Junta de Gobierno celebrada el día 21 de marzo de 1965, copia remitida vía email por gentileza de Ginés Ruiz Asensio.

artística apoyándose en los escultores más innovadores del periodo. La imagen se llevó a efecto con el fin de recuperar la Hermandad de San Pedro¹³⁵, y venía a sustituir a la antigua talla destruida en la Guerra Civil de la que tan solo se conservan algunas fotografías antiguas de la Colección de la Familia Pérez Vicente, teniendo en cuenta que su autoría siempre estuvo rodeada de incertidumbre, pues fueron muchos los historiadores y estudiosos del tema que la atribuyeron tanto a Salzillo como a su famoso discípulo Roque López¹³⁶. Es destacable señalar la similitud en los rasgos fisonómicos que se daba, según las imágenes consultadas, entre la antigua talla y la pequeña efigie en terracota de San Zacarías que forma parte del famoso Belén que se puede visitar en el Museo Salzillo de Murcia.

El contrato de hechura fue rubricado entre el artista y Alfonso Jiménez Jiménez en agosto de 1965, comprometiéndose este último a abonar en tres plazos el importe íntegro de la escultura, un total de setenta y cinco mil pesetas, contando el escultor con libertad a la hora de modificar las partes que considerara oportunas respecto al boceto inicial¹³⁷. Así, bajo estas premisas, González Moreno labra una escultura que poco tiene en común con la apariencia de la efigie primitiva salvo en lo que respecta al ideal de belleza presente en ambas y tan característico de la escultura local. Alejado de las actitudes y gestos de raíz barroquizante desarrolladas por el propio Francisco Salzillo con el titular de la iglesia parroquial de San Pedro en Murcia en el año 1780, posicionado de rodillas, con manos entrelazadas y actitud suplicante en una de las mejores tallas realizadas por el maestro dieciochesco, el escultor de Aljucer representa al llamado Príncipe de los Apóstoles inhiesto, mostrando un posicionamiento elegante, plenamente clásico. La efigie recuerda a los grandes oradores romanos de la Antigüedad representados con la dignitas clásica, poseedor de altos valores éticos y morales,

¹³⁵ «En los desfiles procesionales de los siguientes días, gracias al entusiasmo, esfuerzo y loable decisión de los señores don Alfonso Jiménez Jiménez, don Manuel González de la Guerra y demás cofrades, figurará la resurgida Hermandad de San Pedro Apóstol, disuelta en el periodo rojo, por destrucción de su valiosa imagen titular, reemplazada por una artística talla del escultor González Moreno, que hace honor al mérito del artista; componiéndose esta resurgida Hermandad de más de 65 cofrades que luciendo lujosas técnicas y con acompañamiento de una notable banda de música, ha de dar gran relieve a estos cortejos pasionarios». SORIA, Rafael. (5 de abril de 1966). Artísticas tallas de Planes y González Moreno. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000425478&page=20&search= (Fecha de consulta: 15 de mayo de 2020).

¹³⁶ MARÍN TORRES, María Teresa: “San Pedro de Jumilla, obra desaparecida”, en Spiteri Sánchez, Eduardo & Gómez Llorca, Manuel: *50 aniversario de la refundación de la Hermandad de San Pedro*. Jumilla, Cofradía del Beso de Judas, 2016, 55-69.

¹³⁷ Contrato de hechura de la imagen de San Pedro, rubricado por Juan González Moreno y Alfonso Jiménez Jiménez el día 19 de agosto de 1965. Copia facilitada vía email por gentileza de Mariano Spiteri.

recordando representaciones plásticas antiguas como el Sófoles del Laterano que se expone en los Museos Vaticanos de Roma¹³⁸. Además, prescinde de cualquier tipo de símbolo iconográfico como pueden ser las llaves del Reino de los Cielos o el libro que representa su testimonio como Apóstol.

De ahí que González Moreno muestre una escultura de actitud serena, con un desarrollo compositivo plenamente equilibrado, conseguido mediante una economización de los medios expresivos que configuran una sensibilidad contenida. Por ello, simplifica la vestimenta gracias a unos planos amplios sin grandes hendiduras, de manera que la luz se desliza a través de las telas sin ser recogida por las mismas y originar un violento contraste de luces y sombras, recurso más utilizado por los imagineros barrocos y neobarrocos. De esta forma, las soluciones compositivas del artista pasan por un estudiado equilibrio favorecido por el suave contraposto y el



Ilustración 170. *San Pedro*. Juan González Moreno, 1966. Cofradía del Beso de Judas, Jumilla (Murcia).

posicionamiento de las manos, a lo que hay que añadir su tenue giro de la cabeza a fin de romper la frontalidad y plasmar la dosis precisa de dinamismo y energía. A esto último contribuye su mirada, meditativa y contemplativa, con un rostro totalmente alejado de cualquier atisbo pomposo, si bien, es claramente representativo del abatimiento y tristeza que debían embargar al Apóstol tras negar a Cristo (il. 170).

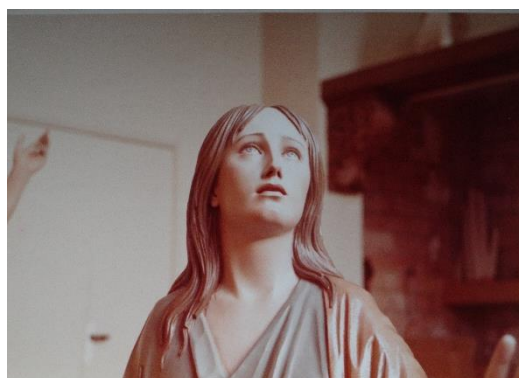
En cuanto a la policromía, González Moreno se mueve bajo sus parámetros más clásicos, haciendo uso del dorado y estofado, pero de forma discreta, sin la utilización del brocado, ciñéndose a un esgrafiado que cubre los ropajes y conjuga de manera virtuosa con la túnica verde y el manto anaranjado, en una complementariedad que responde plenamente al ideal de equilibrio siempre perseguido por el artista murciano. Y a pesar de toda esta economía de medios, a la búsqueda de la severidad compositiva, del idealismo clásico de más pretérita mediterraneidad, la obra no es ni mucho menos hierática, inexpresiva o demasiado solemne, sino que posee el carácter dramático necesario para involucrar al espectador en el drama y la angustia de la Pasión de Cristo,

¹³⁸ NAVARRO SORIANO, Isidora: *Escultura de la Pasión en Jumilla (1585-2005)* 85-86.

cuestión que ubica al escultor de Aljucer en el virtuosismo plástico al plasmar de forma armónica sendas cuestiones: la medida clasicista y el naturalismo esencial, transmitiendo a la escultura una incuestionable fuerza interior y carácter. La imagen fue restaurada por Mariano Spiteri en el año 2004, recuperando todo el esplendor de su policromía dado el deteriorado estado de la misma¹³⁹.

Por consiguiente, la síntesis figurativa, la depuración de las formas y la belleza serena, serán una constante en la creación escultórica de González Moreno hasta su definitiva jubilación. En la escultura profana desarrolla un expresionismo complicado de aplicar a sus creaciones de temática sacra, pero, a pesar de eso, el esquematismo y el modo de sintetizar los recursos plásticos tiene

su plasmación, especialmente, en las imágenes creadas para la localidad de Cieza: *la Aparición a María Magdalena o Noli me tangere* (ils. 171 y 172), encargo que realiza la Cofradía del Beso de Judas, y el *Ecce Homo*, cuyo compromiso queda establecido con la



Cofradía de San Juan. Entre ambas creaciones hay un año de separación y, por ende, los

Ilustración 171. *Noli me tangere* (detalle). Juan González Moreno, 1972. Cofradía del Beso de Judas, Cieza (Murcia).

preceptos estéticos son absolutamente miméticos, basados, fundamentalmente, en la plasmación de una idealización de índole espiritual en el que la percepción psíquica del espectador pasa a ser primordial, al inducir a este a la meditación por medio de elementos sugestivos que debe asimilar con pausa, abierto a una actitud contemplativa.

En verdad, en el grupo *Noli me tangere* el artista incide en la esencia del misterio, la Aparición de Cristo a María Magdalena, por medio de valores idealizados que se ubican en el campo de lo atemporal, en una inmutable eternidad. Sigue los preceptos insertos en la sinceridad artística tan perseguidos por el autor, en el aspecto de que procede a no engañar a los sentidos, sin ilusionismos, pero imponiendo de forma directa la obligación a la contemplación, a la introspección. En base a su economía de medios, la atención se

¹³⁹ Informe de restauración de la imagen de San Pedro (Jumilla). Elaborado por Mariano Spiteri Sánchez en marzo del año 2004. Remitido vía CD-ROM por gentileza del propio autor.

centra en el lenguaje de las manos de ambas imágenes, así como en la persuasión de las miradas que se dirigen el uno al otro, sin caer en el convencionalismo esquemático ni tampoco en lo anecdótico, sino transcribiendo la trascendencia de lo teológico, de la conexión entre Cristo y su discípula casi mediante una metafísica espiritual. El contrato de hechura, rubricado entre el artista y los representantes de la Cofradía del Beso de Judas en la primavera de 1971 vuelve a incidir en la absoluta libertad creativa de González Moreno, al que sólo se le pide que las imágenes sean de tamaño natural, debiendo hacer la entrega para la Semana Santa de 1972¹⁴⁰.

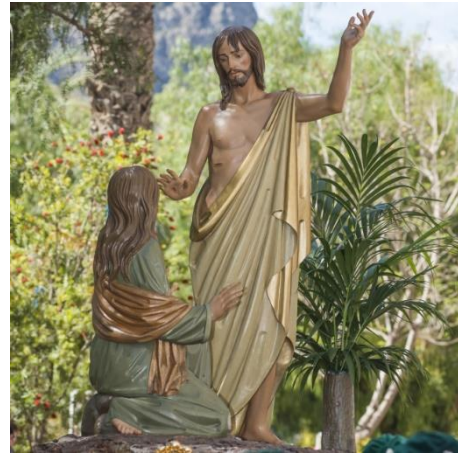


Ilustración 172. Noli me tangere. Juan González Moreno, 1972. Cofradía del Beso de Judas, Cieza (Murcia).

Muy similar esquema compositivo y carácter plasma en el *Ecce Homo* (il. 173) cuyo contrato quedó establecido a primeros de mayo del mismo año de 1971, siguiendo casi las mismas pautas en las cláusulas acordadas¹⁴¹. Y esta imagen es ejemplo de que, dentro del mundo de la imaginaria o escultura religiosa, se ha experimentado en la Región de Murcia una evolución sorprendente, plenamente contemporánea, y que, a pesar de ello, el carácter devocional de la pieza sigue latente. La efigie no es poseedora de las grandes rotundidades de antaño, pues nos hallamos ante un Cristo despojado de cualquier atisbo de ampulosidad y, muy al contrario, ofrece una esencialidad que resulta llamativa. Muestra una posición inhiesta y en absoluto dolorida o inestable como era propio de esta iconografía con anterioridad.



Ilustración 173. *Ecce Homo*. Juan González Moreno, 1973. Cofradía de San Juan, Cieza (Murcia).

¹⁴⁰ La cláusula tercera establece que: «Don Juan González Moreno queda en libertad para componer y ejecutar dicho grupo, según su criterio. Sólo se le exige que las figuras sean de tamaño natural, no menor en figura de Cristo de un metro y setenta centímetros». Contrato de hechura del grupo Noli me tangere rubricado entre Juan González Moreno y los representantes de la Cofradía del Beso de Judas de Cieza Francisco Caballero Morote, José Antonio Díaz Pérez y Virginia Esparza Ortiz, el día 30 de abril de 1971. Fotocopia del documento facilitada por una fuente que desea permanecer anónima.

¹⁴¹ Las condiciones son casi textualmente las mismas establecidas en el contrato del grupo Noli me tangere. Los firmantes son Juan González Moreno y los representantes de la Cofradía de San Juan de Cieza Juan María Buitrago Iniesta, Joaquín Ramo Ramírez y José Lucas Pérez, el día 4 de mayo de 1971. Fotocopia del documento facilitada por una fuente que desea permanecer anónima.

González Moreno rompe moldes con esta obra e inserta a la escultura religiosa en la plena modernidad dentro del círculo artístico murciano. Conserva los atributos propios de la representación del Ecce Homo, pero el carácter regio es más evidente, plasmado en un posicionamiento firme y en consonancia con las representaciones antiguas de los grandes legisladores y gobernantes romanos, un Cristo casi triunfante bajo los postulados del absoluto idealismo que alcanza de lleno la atemporalidad de la imagen icónica.

Su rostro es el eje de la composición, la mirada que dirige al espectador es la clave que imprime el carácter a la estatua, pues la fuerza expresiva radica ahí (il. 174). Además, la disposición polícroma, con escasez de sangre y heridas en una anatomía sugerida y poco marcada, junto al rojo intenso del manto conformado con pliegues en desarrollo vertical y escasa hondura, configura un conjunto ubicado ya en la síntesis creativa a la que deseaba llegar González Moreno. De este modo, repite el modelo en bronce y a pequeño tamaño pasados dos años, sin embargo, deja de lado el supremo idealismo del ejemplar ciezano para mostrar una clara deriva expresionista tanto en la fisonomía como en el posicionamiento, mostrando con ello su capacidad para desarrollar su potencia creativa en diferentes esquemas estéticos.



Ilustración 174. *Ecce Homo* (detalle). Juan González Moreno, 1973. Cofradía de San Juan, Cieza (Murcia).

A partir de ese momento sigue trabajando en su quehacer escultórico, fundamentalmente en el género profano, utilizando el bronce, material por el que sentía especial debilidad junto al mármol¹⁴². Los reconocimientos y nombramientos se suceden en la década de los setenta: 1971, vocal de la Junta Provincial de Bellas Artes de la Excma. Diputación Provincial de Murcia; 1971, es elegido conservador del Tesoro Artístico de la Real, Muy Ilustre y Venerable Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Ntro. Sr. Jesucristo de Murcia; 1973, vocal de Recepción y Devolución de las obras del escultor Francisco Salzillo, de la Comisión para el Exposición Antológica de dicho artista, tomando posesión como vocal de la Comisión de Protección de Monumentos y Conjuntos

¹⁴² Juan González Moreno siente una pasión especial por el bronce, con el que más ha trabajado a lo largo de su vida, aunque apunta que «también la piedra es muy divertida. ¿Qué haríamos los artistas sin la materia prima? Nada, es nuestra maravillosa forma de expresión con el mundo». AMMU, Hemeroteca digital. “Entrevista a Juan González Moreno: soy como mi propia obra, riguroso y exacto”. Diario La Verdad, 27 de marzo de 1988.

Histórico-Artísticos de Murcia; 1974, concesión de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes en su categoría de Bronce; 1979, la prestigiosa Galería Chy's de Murcia realiza la Primera Exposición Antológica de retratos y esculturas de pequeño formato y la Mujer Mediterránea¹⁴³, abandonando un año antes la Dirección de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Murcia, de la que había sido máximo responsable desde 1963, recibiendo un caluroso homenaje, nombrándolo Director Honorífico del Centro¹⁴⁴.

Casi en las postrimerías de su carrera, lleva a efecto algunas obras que son el brillante epílogo de su devenir creativo y en las que no baja su nivel como artífice dentro del campo de la imaginería o escultura religiosa. La senda de la esencialidad mostrada en sus creaciones de las dos últimas décadas tienen su culminación en las esculturas talladas para las nuevas iglesias parroquiales de San Francisco de Asís y Nuestra Señora de la Esperanza. A la primera pertenecen las efigies de *Nuestra Señora de los Buenos Libros* (il. 175), realizada en 1976, y *San Francisco de Asís*, esculpida en 1982. La talla de la Virgen, de tamaño monumental, está representada sosteniendo el texto de las sagradas escrituras con ambas manos, en cuyo centro figura la imagen del Niño Jesús en actitud de recibir a los fieles, con las extremidades superiores entendidas a ambos lados. Se trata de otra imagen icónica, fruto de una profunda reflexión y meditación, poseedora de un evidente sentido teológico, pues María es la madre de Cristo y, por ende, hacedora de la nueva palabra que viene para cambiar el mundo. La talla no muestra apenas policromía, tan solo los barnices protectores otorgan cierta pátina a la pieza, resaltado la entidad de la materia, enalteciendo con ello la madera como soporte creativo.

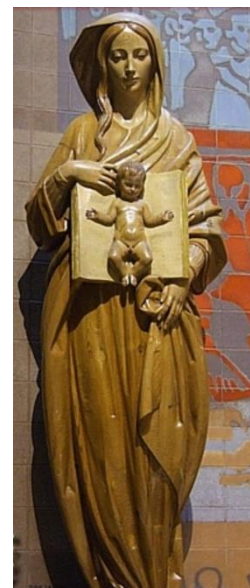


Ilustración 175. *Ntra. Sra. de los Buenos Libros*. Juan González Moreno, 1976. Parroquia de San Francisco de Asís, Murcia.

¹⁴³ «Por primera vez en su largo y fecundo periplo pone Juan González Moreno su nave al paio y se arrima a puerto para que sus paisanos gocemos recapitulando la singladura del artista y del hombre. Esta exposición es el suma y sigue de una vida entregada al apasionante misterio del barro pecador y deleznable que en sus amorosas manos se redime y vivifica para alumbrar la esplendorosa claridad del mármol o la turgencia oscura del bronce». AMMU, Hemeroteca digital: “González Moreno, en Chy’s”. Diario La Verdad, 11 de noviembre de 1979.

¹⁴⁴ «El Ministerio de Educación y Ciencia ha concedido, por haber alcanzado la edad reglamentaria, la jubilación como Director de la escuela de Oficios Artísticos y Artes Aplicadas de Murcia, a don Juan González Moreno. Con motivo de este acontecimiento, la Escuela de Artes y Oficios, ha organizado un emotivo homenaje al que fue durante quince años su director, consistente en una lección magistral de su cátedra de modelado, una comida ofrecida por el claustro de profesores y una exposición conjunta de obras suyas y trabajos de los alumnos». AMMU, Hemeroteca digital. HERNÁNDEZ, Juan: “Se jubiló el escultor González Moreno como Director de la Escuela de Artes y Oficios”, Diario La Verdad, 20 de abril de 1978.

A su vez, tal vez no nos precipitamos si catalogamos la representación del santo de Asís (il. 176) como una de sus grandes obras religiosas de carácter individual. Se trata de una propuesta novedosa en la que se alcanza la absoluta fusión entre San Francisco y Cristo crucificado, pues el fraile aparece con los brazos en cruz y las piernas totalmente rectas, como si su cuerpo fuera el madero del instrumento de la Pasión de Jesús. Los plegados son verticales, de poca hondura y no muy numerosos, transmitiendo austeridad y ascetismo místico. La policromía es mínima, de tonos muy suaves a modo de protección de la superficie, transparencias que dejan asomar las vetas de la madera. Las tonalidades cromáticas se centran en las manos, pies y rostro, este último embargado de beatitud y misticismo, poseedor de una belleza de carácter esquemático que ahonda más en el carácter piadoso del santo de Asís. La efigie, también de grandes proporciones, resulta majestuosa e imponente.



Ilustración 176. *San Francisco de Asís*. Juan González Moreno, 1982. Parroquia de San Francisco de Asís, Murcia.

En la misma línea formal se muestra el *San José* (il. 177) de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Esperanza, composición conformada por el santo patriarca y el Niño Jesús en la que aquel es ubicado por el artista justo detrás de su vástago, de forma que actúa en todo momento como padre protector, de manera que también se aprecia la significación teologal que siempre buscaba en sus obras el escultor de Aljucer, una característica que siempre distinguió a González Moreno, en todo momento influenciado por su profundo mundo interior que sólo sacaba a la luz por medio de su escultura¹⁴⁵.

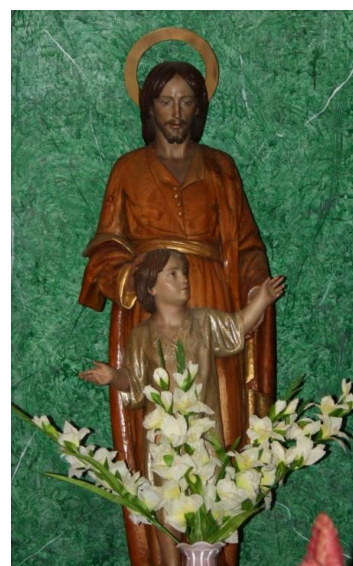


Ilustración 177. *San José*. Juan González Moreno, 1982. Parroquia de la Esperanza, Murcia.

El tiempo transcurre en la vida de un hombre que a pesar de su retirada *oficial* continúa trabajando en aquello que siempre había sido la base

¹⁴⁵ «No sé reír, no he sido un hombre jovial nunca. Tal como se entiende la jovialidad, yo no soy un hombre jovial. Estoy metido en mí mismo, siempre mirando hacia mi propio yo. Luego veo a mi otro yo y nunca estoy de acuerdo conmigo». AMMU, Hemeroteca digital. SOLER, Pedro: “Juan González Moreno, escultor”. Diario La Verdad, 4 de noviembre de 1979.

de su existencia: el arte, algo que le ocuparía hasta el final de sus días¹⁴⁶. Aunque también continúan los reconocimientos en la década de los ochenta, como el Premio Línea de las Artes que recibe por decisión unánime por una vida dedicada a la plástica escultórica en febrero de 1980¹⁴⁷. Además, en 1983 le eligen, también por decisión unánime, miembro de honor de la Asociación de Doctores Arquitectos, recibiendo en ese mismo año la Mención Especial Francisco Salzillo, al ser éste último elegido Nazareno del Año en el segundo centenario de su muerte, llevando a efecto unos relieves y pequeñas cabezas del escultor, participando en la exposición, junto a otros dieciocho artistas murcianos, organizada para honrar la figura del maestro dieciochesco¹⁴⁸. A su vez, recibe por parte de la Agrupación del Santo Entierro de Cartagena un homenaje con motivo del 25º aniversario del magnífico grupo realizado para la Cofradía Marraja¹⁴⁹.

Su participación en varias exposiciones de buen nivel y su nombramiento como Vicedirector de la Real Academia de Alfonso X el Sabio, antecede a la Segunda Exposición Antológica de su obra que tiene lugar entre los meses de octubre y diciembre de 1989, último gran acto en el que se muestra de manera pública ya a los ochentaún años de edad. Así, el 10 de enero de 1996, fallecía el artista dejando una de las obras más interesantes y ricas a nivel escultórico de toda la historia del arte en el Sureste Peninsular. Al día siguiente, 11 de enero, se celebraba el funeral con la asistencia tanto de autoridades regionales y municipales como público en general, aunque no fue un sepelio

¹⁴⁶ «¿Y qué hace ahora el maestro, jubilado ya? Trabajar. A mí que nadie me llame gandul; yo trabajo todos los días. Para mí sigue siendo válido, aunque ahora hasta se intentó abolirlo, lo de ganarás el pan con el sudor de tu frente. Cuando no tengo ningún encargo trabajo por afición. No sé estar sin hacer nada. Cuando no sirva para trabajar, me moriré de tristeza». Ídem.

¹⁴⁷ «Reunido el jurado designado por la dirección de nuestro periódico para otorgar el premio Línea de las Artes correspondiente al año 1979, tras examinar ponderadamente los acontecimientos relacionados con las Bellas Artes en Murcia durante dicho año, de conformidad con el sentido y alcance de las bases establecidas para su determinación, acordó por unanimidad concederlo al escultor Juan González Moreno, por la importante repercusión en el ambiente cultural-murciano que ha supuesto la primera exposición Individual en su larga vida profesional, presentada en noviembre, con la que se ofreció el más significativo ejemplo conjunto de toda su trayectoria artística». MOLINA, Cayetano. (10 de febrero de 1980). González Moreno, Premio Línea de las artes. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000562552&page=22&search= (Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2018).

¹⁴⁸ AMMU, Hemeroteca digital. “19 artistas murcianos rinden homenaje a Salzillo”. *Diario La Verdad*, 13 de noviembre de 1983.

¹⁴⁹ «En el templo arciprestal de Santa María de Gracia, momentos antes de echar la solemne procesión a la calle y teniendo como fondo el trono del Santo Enterramiento de Cristo, con profusión de luz y flor, el presidente de la agrupación, ofreció al imaginero murciano (...) Juan González Moreno, una artística placa grabada y enmarcada con motivo de los XXV años de peregrinación penitencial por las calles de nuestra ciudad». AMMU, Hemeroteca digital. “Placa de gratitud al escultor del Santo Entierro González Moreno”. *Diario La Verdad*, 3 de abril de 1983.

multitudinario, sino más bien *acorde con su carácter y su pensamiento*¹⁵⁰. En su testamento, había dejado todos sus bienes artísticos, más de sesenta tallas y una interesante colección pictórica, al Museo de Bellas Artes de Murcia, así como toda su biblioteca a la Real Academia Alfonso X el Sabio¹⁵¹. Tras su fallecimiento, se han celebrado otras dos exposiciones antológicas en su honor: una de septiembre a octubre de 1999 y otra de abril a mayo de 2008, ambas muy completas y, en lo que respecta a la escultura religiosa objetivo de esta investigación, destacar la segunda, donde el repaso de las mejores tallas de su dilatada carrera tuvo un especial protagonismo.

En los últimos años, las obras cedidas al Museo de Bellas Artes fueron expuestas de forma permanente en la sede de la Iglesia Museo de San Juan de Dios en Murcia, de manera que, tras la no realización del proyecto de museo dedicado a González Moreno, parte de su creación ha quedado dignificada de la mejor manera posible. Pero la documentación y los textos del artista que fueron cedidos a la Real Academia Alfonso X el Sabio no han encontrado aún un lugar en el que puedan ser consultados, excepto la amplia colección de fotografías de ámbito personal. Es cierto que, tras su fallecimiento, como referíamos con anterioridad, su figura fue enaltecida en las exposiciones de 1999 y 2008, pero hemos denotado que, en la última década, su nombre ha quedado algo oscurecido en favor de otros artistas cuyo nivel no ha alcanzado las cotas del escultor de Aljucer. Es de esperar que su figura no quede en el olvido y su obra se haga visible ya no solo a nivel local, sino más allá de las fronteras regionales, dada su entidad como gran creador escultórico.

¹⁵⁰ «Una docena de coronas de flores, enviadas desde distintos pueblos e instituciones de la Región acompañó los restos de Juan González Moreno al cementerio de Nuestro Padre Jesús. Juan González Moreno yace desde ayer bajo la tierra que tanto amó y que tantas veces estrujó, enamorado, con sus manos hortenses. No fue un adiós multitudinario. Y tampoco acudieron las nuevas hornadas. Fue un adiós acorde con su carácter y su pensamiento. Un adiós serio y, desde la seriedad, emocionado». AMMU, Hemeroteca digital. GALIANA, José María: “Representantes políticos y culturales en el entierro de González Moreno”, La Verdad, 12 de enero de 1996.

¹⁵¹ AMMU, Hemeroteca digital. GALIANA, José María: “González Moreno cedió sus obras al Museo de Bellas Artes. El testamento incluye la donación de su biblioteca a la Academia Alfonso X el Sabio”. Diario La Verdad, 20 de febrero de 1996.

X.9. El paso de La Verónica de la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, inclusión de la plena modernidad en un entorno típico.

Como una de las expresiones más características de la nueva estética o la modernidad aplicada a la escultura religiosa, es importante reseñar en este estudio la obra que la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón de Murcia encargó al buen escultor y discípulo de González Moreno el también murciano Francisco Toledo Sánchez (1928-2004). Y es que la plasmación de este compromiso entre ambas partes puede suponer una sorpresa dado que la popular institución religiosa se movía en unos parámetros muy tradicionales en su imaginería, cuya única excepción era el paso de Jesús ante Caifás que ya desarrollamos. La obra de Toledo venía a escenificar el *Encuentro de Cristo con la Verónica camino del Calvario*, un grupo de cuatro imágenes en las que el artista nacido en la pedanía de Cabezo de Torres, ubicada a unos pocos kilómetros de la capital, ponía de relieve la inclusión de los preceptos más contemporáneos dentro del tradicional mundo de la escultura sacra.

Lo cierto es que Francisco Toledo Sánchez, en el año 1954, fecha en la que finaliza la obra en cuestión y esta desfila por vez primera en la procesión de Lunes Santo en Murcia, ya era un escultor que, a pesar de su juventud, había adquirido un gran prestigio en los círculos artísticos y culturales de la ciudad. Con una sólida formación, alcanzada en la Sociedad Económica de Amigos del País junto a Clemente Cantos y Luis Garay, posteriormente pasó por el taller de Juan González Moreno, donde perfeccionó la labra de la talla y la policromía, transformándose en uno de sus mejores discípulos. De hecho, ya había logrado el reconocimiento de la crítica cuando en 1947 obtiene el primer premio de escultura para noveles en la exposición organizada por el Consistorio de Murcia en la primavera del referido año¹⁵². Su estancia posterior en las Academias de Bellas Artes de Roma y París, conforman una personalidad muy definida basada en la percepción precisa de los valores eternos de la escultura adaptados a la contemporaneidad, que entronca con la mediterraneidad de su maestro.

¹⁵² «... Y Francisco Toledo la de la energía. Su intuición le ha llevado a acometer una labor difícil y a resolverla con facilidad. No cabe duda que el modelo ofrecía posibilidades de acudir a recursos sobados, en el límite de lo espectacular. Tentación poco menos que indomeñable en un artista que comienza: el Laocoonte vence siempre frente al Hermes praxitelico. Pero Francisco Toledo ha sabido detenerse en el momento preciso, y en este Retrato cada cosa está en su sitio. Un poco más violento el escorzo, una pequeña acentuación en las sombras, y ya». CAMPILLO, Joaquín. (13 de abril de 1947). El escultor y su escuela. *Diario Línea*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000342218&page=6&search= (Fecha de consulta: 21 de mayo de 2020).

Así, en 1957 obtuvo la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con su obra *Mujer en mecedora*¹⁵³, mismo certamen en el que González Moreno logró el primer reconocimiento con su *Mujer Mediterránea*. En este marco tuvo que esperar nueve años para ser reconocido con el máximo galardón por su escultura *Niobode*, consagrando su fama en los ambientes artísticos de Madrid. De este modo, en 1977, recibe la Primera medalla de plata en escultura del Círculo de Bellas Artes de la capital de España, obteniendo la Cátedra de Modelado del Natural y Composición Escultórica de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, así como la plaza de Catedrático Universitario numerario de Escultura de la Facultad de Bellas Artes, que ejerció desde el 21 de septiembre de 1983 hasta el 30 de septiembre de 1993, momento de su retirada¹⁵⁴. Asimismo, desarrolló una profusa carrera artística con múltiples obras enmarcadas en las más diversas temáticas escultóricas que le valieron un gran reconocimiento nacional e internacional.

Por todo lo anterior, resulta obvio que la entidad del artista fue tremendamente importante, sin embargo, en el campo de la escultura religiosa en la Región de Murcia sólo la Cofradía del Perdón contó con su buen hacer, aunque por fortuna, la única obra realizada resultó de una entidad escultórica más que destacable. De todos modos, fue un artífice que destacó especialmente por su obra civil y profana, si bien, sus creaciones sacras durante su estancia en Oviedo y luego en la década de los años sesenta en Madrid, también resultan dignas de destacar por su originalidad y novedad estética. Y en su obra del *Encuentro de Cristo con la Verónica camino del Calvario*, muestra, en verdad, un eclecticismo evidente en la configuración de las formas escultóricas, especialmente en lo que respecta a las dos imágenes principales, el Redentor y la santa mujer, en las que se aprecian determinados conceptos místicos que entroncan las figuras con distintos estilos, apreciándose el gusto por la recreación de la ascensionalidad por medio de un canon alargado, manteniendo un indudable equilibrio entre la espiritualidad que dimana de las dos tallas referidas y su inserción en los principios contemporáneos.

¹⁵³ «En la sección de escultura (...) las segundas medallas fueron concedidas a Francisco Toledo Sánchez, número 336, Mujer en mecedora...». (18 de mayo de 1957). Concesión de los premios de la Exposición Nacional de Bellas Artes. *Diario ABC*. Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19570518-46.html> (Fecha de consulta: 21 de mayo de 2020).

¹⁵⁴Romero Becerra, Horacio. *Forma y contenido en la escultura de Francisco Toledo* (Tesis doctoral inédita). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. 2016

Francisco Toledo muestra su maestría al inducir, en el mismo espacio, sentimientos dispares y sensaciones opuestas, pues plasma la quietud meditabunda y templada en la figura de Cristo, la mística contemplativa en la relación que se establece entre la Verónica y el descubrimiento de la faz del Redentor en el paño que lleva en su manos, el dinamismo y la fuerza en el Cirineo que se presta a coger el instrumento del martirio y la energía envolvente del zafio sayón que señala la Cruz y ordena a Jesús emprender la marcha. A esta imagen, el sentir popular lo apodó con el sobrenombre de *Aurelio*, por su parecido con el pintor murciano del propio barrio de San Antolín Aurelio Pérez Martínez. De hecho, el propio Francisco Toledo reconoció que introdujo ese parecido fisonómico con el referido artista en venganza por un enfrentamiento personal entre ambos¹⁵⁵, lo que motivó que el sayón sólo figurara en el paso en 1954, no siendo hasta el año 2004 cuando se recuperó la composición original una vez que el propio Aurelio Pérez Martínez había fallecido (il. 178).

En todas las esculturas se aprecian elementos de carácter más tradicional entremezclados con otros más personales, tendiendo a esa esencialización de las formas en un lenguaje muy expresivo a pesar de su síntesis, pues los rotundos y compactos volúmenes y las estudiadas policromías generan la vivacidad y fuerza precisas. La imagen de Cristo, sedente sobre una peña, acusando el cansancio y el desfallecimiento gracias a

un rostro sumamente expresivo, es una obra muy destacable incluso por sí misma, pudiendo figurar en solitario dada su calidad plástica y devocional. La policromía supone gran parte de la entidad artística de la imagen, mostrando una túnica rojiza con un estofado sabiamente trazado a modo de zig-zag que aporta el carácter contemporáneo a



Ilustración 178. *Encuentro con la Verónica*. Francisco Toledo Sánchez, 1954. Cofradía del Perdón, Murcia.

la estética de la talla, que deja entrever una estilización mística incuestionable en el alargamiento y esbeltez de su figura (il. 179).

¹⁵⁵ Ídem.

A su vez, la Verónica presenta las mismas características en su composición, pero es poseedora de un rostro de mayor expresionismo al mostrar unos rasgos más duros que las imágenes clásicas de tipo salzillesco que representan a esta santa mujer. Por tanto, Francisco Toledo plasma un gesto más afligido y doliente, repitiendo en su policromía la sabia disposición alcanzada en la figura del Cristo, sustentada en la armónica relación tonal, manto de color verde y túnica de tonos marrones, con un estofado dorado de tipo geométrico. El artista lleva a efecto otro gesto de virtuosismo al tallar el paño en su manos, dejando de



Ilustración 179. *Encuentro con la Verónica* (detalle). Francisco Toledo Sánchez, 1954. Cofradía del Perdón, Murcia.

lado la posibilidad de representarlo por medio de una tela, mientras el carácter mundano, aunque con actitudes contrapuestas, queda patente en las imágenes del Cirineo y el Sayón, más terrenales, sin esa ingravidez que rodea las tallas de carácter santo. El primero, en un esfuerzo supremo, pero gracias a su fuerte complexión, se halla en actitud de recoger la pesada cruz arbórea, mostrando un gesto de enorme concentración en la tarea. El Sayón, de gesto pernicioso dirigido al Cristo, le ordena volver a portar la cruz, si bien, su porte no es desabrido ni brusco. En ambas efigies, el artista vuelve a conjugar los tonos marrones y verdes en el desarrollo policromo, aplicando el estofado dorado para dotarlas de dignidad y decoro.

La obra, a pesar de su carácter novedoso y rupturista dentro de un medio tan tradicional y anclado al pasado como la escultura religiosa en Murcia, sí tuvo una buena acogida por parte de la crítica artística y los medios de comunicación¹⁵⁶, si bien es cierto que, tal vez, el grupo no ha sido lo suficientemente valorado a lo largo del tiempo, aun tratándose de una de las creaciones más logradas en el plano artístico de la posguerra

¹⁵⁶ «La procesión del lunes se ha enriquecido con una magnífica obra de un escultor joven. Hasta ahora, Toledo no había acometido empresa de tantos bríos, y puede asegurarse que ha triunfado. La figura de Jesús, sentado sobre una piedra, con aspecto de cansancio abrumador, mientras el Cirineo sostiene la cruz, es de un gran sentimiento y de una bella expresión plástica en su totalidad. La composición del grupo es equilibrada y animada. El porvenir ofrece a este nuevo imaginero murciano las más risueñas esperanzas en un arte de tradición española que Murcia continúa en nuestro tiempo, habiendo tenido egregios precedentes en los tres siglos anteriores». AMMU, Hemeroteca digital: “El nuevo paso de Toledo para la procesión del Perdón”. Diario La Verdad, 15 de abril de 1954.

dentro de la imagería y el arte sacro. Y es que en este caso y en mayor medida en el de Juan González Moreno, las instituciones religiosas de la época no aprovecharon la gran entidad de estos artífices, optando, especialmente en los años setenta e inicios de los ochenta, por autores que no poseían ni la entidad ni el criterio de estos artistas que se ubicaban en el campo de la plena escultura y no de la santería más barata y deficiente.

De todos modos, los artistas murcianos objetos de este estudio que desarrollaron su quehacer en la posguerra, culminaron un proceso renovador que tuvo su génesis ya en el siglo XIX por medio de escultores foráneos y que, finalmente, se consagró como un modo de hacer distinto, innovador y adaptado a los tiempos, subsistiendo y llegando a triunfar en un entorno complejo dada la enorme influencia del maestro dieciochesco Francisco Salzillo.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Como ya comentábamos en otro apartado de esta investigación, en la actualidad la imaginería religiosa goza de una proyección de la que antes no disponía, si bien, lo verdaderamente esencial en su entendimiento y estudio continúan siendo las esculturas basadas en la forma barroca en un movimiento denominado *neobarroco*, lenguaje en el que vienen a expresarse la inmensa mayoría de autores que han destacado a lo largo y ancho del siglo XX y la actual centuria, caracterizándose por una cuidada elaboración, en algunos casos, pero un desarrollado amaneramiento y reiteración de modelos en muchos otros. Ello continua sin favorecer la valoración que pueda hacerse sobre la escultura sacra en madera policromada, pues el seguidismo no deja lugar a lo singular, a la originalidad, generando la referida repetición como consecuencia de unas ideas excesivamente conservadoras quizá por la imperiosa necesidad de ajustarse a un tema determinado y a un esquema imbuido de naturalismo formal.

Con todo, en el camino de la creación de la imaginería religiosa en el marco geográfico estudio de esta investigación, la Región de Murcia, se han dado manifestaciones surgidas de las gubias de distintos artífices que optaron por un lenguaje colindante, dentro de lo que cabe en un medio tan tradicional, con la más plena modernidad, conformando expresiones tendentes a abandonar los presupuestos barroquizantes fundamentalmente dieciochescos, impulsados por el genio creativo de Francisco Salzillo Alcaraz. Esto fue motivo más que sobrado para plantearnos esta investigación que hemos intentado canalizar en base a los medios más rigurosos posibles, acudiendo a las distintas fuentes y extrayendo una serie de conclusiones que a continuación pasamos a exponer como culmen de este trabajo.

Y es que resulta obvio que el referido quehacer de Francisco Salzillo y Alcaraz marca de forma indeleble el devenir de la escultura religiosa en la Región de Murcia por medio de unos tipos barroquizantes, expresivos, dramáticos, pero alejados de la estética patética de la imaginería del siglo XVII, hasta el punto que los grandes iconos pretéritos son devaluados por una crítica local que se vuelca en su favoritismo y predilección por las formas amables, esbeltas, coloristas y elegantes de los modelos salzillescos. Asimismo, la población también se deja seducir por la belleza formal de los modelos dieciochescos, resaltando los valores estéticos por encima de los devocionales bajo un

ideario social que consideraba estas imágenes como obras artísticas independientes con entidad suficiente para resaltar y pervivir en un espacio museístico, fuera de la dimensión de carácter sagrado.

Sin embargo, a pesar de dicha influencia, es un hecho consumado históricamente que en Murcia se da un intento de introducción clasicista por medio del artista de origen genovés Santiago Baglietto, cuya formación académica en Madrid, bajo la influencia de los grandes escultores dieciochescos de la Real de San Fernando como Luis Salvador Carmona y Juan Pascual de Mena, es la base de cierto propósito de establecer una estética personal, de mayor contención expresiva. La figura de este artífice italiano establecido en nuestro país no ha gozado del suficiente reconocimiento por parte de la historiografía local, a lo que contribuye la múltiple desaparición de muchas de sus obras como consecuencia de los avatares históricos posteriores, pero su quehacer es el primer intento serio de elaborar un discurso y una dialéctica algo disociada de los modelos de Francisco Salzillo.

Se ha puesto de relieve a lo largo del estudio que, durante el transcurso del siglo XIX y a pesar del intento por introducir un lenguaje clasicista por parte del referido Santiago Baglietto, la consabida influencia salzillesca no sufre ningún tipo de ocaso, y en la segunda mitad de la centuria, tiene uno de sus puntos más álgidos con el advenimiento del taller de Francisco Sánchez Tapia, obrador en el que destaca su hijo Francisco Sánchez Araciel. Comprobamos cómo ambos imagineros levantan todo tipo de opiniones en la crítica artística local, si bien, debemos contextualizar su quehacer dentro de los postulados estéticos imperantes que exigían, por parte de la sociedad murciana de la época, un seguidismo mimético del lenguaje salzillesco. A la pervivencia de estos modelos contribuye fundamentalmente el pensamiento y el *modus vivendi* de la clase media o burguesa murciana, que ante el laicismo y la secularización que se van proyectando durante el transcurso de la centuria, toma las bellas y amables formas creadas por Francisco Salzillo como dique de contención para la salvaguarda de la religiosidad.

A pesar de esta continuidad dieciochesca, la centuria decimonónica es proclive a los cambios, a las variaciones de pensamiento y actitud frente a la vida, y al igual que el decadentismo de finales del XIX y el resurgir del existencialismo son, a su vez, elementos que refuerzan la persistencia de la forma salzillesca, concluimos que también se da una nueva estética burguesa que enlaza con los preceptos del tardorromanticismo y de los prerrafaelistas, basados en lo sensible y lo melancólico que responden a los gustos de las

clases medias y acomodadas, cuestión a la que responden los talleres de escultura valencianos. Por tanto, se adopta una visión menos localista y algo más sofisticada, destacando las aportaciones de Damián Pastor y Juliá, Juan Dorado Brisa y Venancio Marco, artistas que difieren en su configuración formal pero que comparten el gusto por la belleza, los presupuestos historicistas que eliminan lo anacrónico y el halo de misterio e introspección de sus tallas y composiciones. Y, si bien su quehacer, principalmente tras la pronta muerte de Dorado, se ve engullido por la estética del XVIII, es trascendental el hecho de concluir que su aportación es una de las esencias primigenias de la renovación que se dará a posteriori en el marco de la creación escultórica religiosa a nivel regional, de ahí la trascendencia que posee este terceto de artistas valencianos.

De este modo, a la hora de incidir en la renovación de la escultura religiosa, es importante reseñar las diferencias que se dan en las dos ciudades más importantes de la Región: Murcia y Cartagena. La primera, aun siendo la capital del territorio y habiendo disfrutado de la obra del grupo de artistas valencianos que ofrecían un nuevo entendimiento de la imaginería sacra, muestra una grandísima querencia por el modelo dieciochesco, y aunque esta circunstancia, junto a la presencia de importantes críticos, es un factor determinante para que no se produzca la introducción de imágenes seriadas, la caída en cierta mediocridad no pudo evitarse dada la reiteración y amaneramiento de los tipos empleados. Por el contrario, en Cartagena, dado su carácter de ciudad portuaria más abierta a las nuevas pesquisas en todos los ámbitos de la investigación, y con una burguesía comercial adinerada que hacía venir a la ciudad a artistas contemporáneos de prestigio que introducían nuevos estilos como el Modernismo, se produce una mayor aceptación de los tipos escultóricos más insertos en lo coetáneo dentro de un medio tan tradicional como el de las creaciones escultóricas de ámbito religioso.

Todo ello, a pesar de la corriente cultural que se da en Murcia en plena década de los años veinte. Una manifestación erudita interesada por todas las novedades que se producían en los ámbitos científicos y artísticos europeos, que se fue solidificando gracias a la labor de distintas instituciones que fueron adoptando un mayor peso específico a nivel social, además de la eclosión del intercambio de conocimientos que se da en las tertulias de los cafés del recoleto centro histórico de la ciudad, donde algunos de los artistas más preparados y formados pasaban horas disertando sobre todo tipo de cuestiones relacionadas con el mundo cultural en su dimensión más extensa. Precisamente de uno de esos grupos de tertulia, el del *Café Oriental*, surge uno de los mayores exponentes de la

práctica escultórica renovadora en Murcia: el taller de los *Bellos Oficios de Levante*. Encabezado por Antonio Garrigós Giner y Clemente Cantos Sánchez, este obrador realizaba obras en las que la calidad y originalidad eran sus características primordiales, muy al contrario que otros emplazamientos artesanales de imágenes seriadas, lo que confirma que en la ciudad de Murcia se perseguía la entidad de las piezas como signo de distinción.

Pero la obra que venía a ser la consagración de estos artistas, el denostado *Cristo de la Humillación*, fue únicamente entendido por las élites culturales y la crítica especializada, siendo rechazado de plano por la inmensa mayoría de la gente que lo presenció en su salida en procesión el Lunes Santo de 1927. Y es que su evidente vanguardismo, en consonancia con la corriente expresionista, no fue digerido por unos fieles acostumbrados a la forma amable de lo salzillesco. Sin embargo, en Cartagena, un escultor contemporáneo como José Capuz Mamano, cuya praxis se ubicaba en la más absoluta modernidad, y que fue capaz de trasladar los valores de la plástica coetánea a la escultura religiosa en madera policromada, fue rápidamente aceptado ya desde temprana fecha cuando, en el año 1925, conforma su primer conjunto escultórico: *La Piedad*.

Desde ese momento, en una sucesión de trabajos que llegan a alcanzar la posguerra, conforma el discurso estético de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, vulgo Marrajos, institución que perseguía denodadamente la creación de un conjunto de imágenes de alto valor artístico a fin de poner la magnificencia de sus cortejos a la altura de los de la otra cofradía señera de la ciudad, la del Prendimiento de Jesús en el Huerto de los Olivos, vulgo Californios. Es más, en el otoño de 1933, la propia Cofradía Marraja mostró gran interés por encargar al propio Antonio Garrigós el grupo denominado Regreso del Calvario, lo que viene a incidir en la querencia que por los modelos escultóricos más novedosos mostraban en Cartagena.

Con todo ello, también es justo resaltar la trascendencia adquirida por los escultores Clemente Cantos y Antonio Garrigós con la creación de su taller *Bellos Oficios de Levante*, que sin ningún género de duda significó una corriente de aire fresco y una acción renovadora en el panorama escultórico de la Región. De hecho, la obra de estos dos artífices supone, dentro del marco de los artistas locales, una de las primeras rupturas con los manidos modelos dieciochescos, potenciando los valores autóctonos pero sin caer en meros folklorismos o actitudes empalagosas, sino mostrando la esencialidad matérica y significativa de lo representado.

Tal y como hemos ido refrendando a la largo de la investigación, las cofradías penitenciales de Semana Santa resultan ser instituciones de gran importancia en el devenir social y artístico de las distintas ciudades y poblaciones que integran la Región de Murcia, pues las clases pudientes y burguesas, con su dominio económico comercial, tienden a utilizar estas corporaciones a fin de adquirir un mayor prestigio social y popularidad en las urbes, lo que conlleva su advenimiento en los cargos de responsabilidad de estas entidades. La Iglesia asiste plenamente satisfecha a esta circunstancia, pues con la intervención de estos potentados, se fortalece un instrumento esencial para tomar la calle y hacer pública expresión de sus dogmas como son los desfiles procesionales. Gracias a estos últimos se configura y amolda una determinada manera de entender la religión, además de favorecer la introducción de distintos elementos y formas artísticas que sirven para configurar un mundo de apariencias en el que los estratos sociales dominantes cumplen sus objetivos de difusión de imagen.

Y dentro de la creación escultórica religiosa propiamente dicha y su renovación estilística en la Región de Murcia, también podemos concluir que las cofradías de Semana Santa tienen una importancia absolutamente capital, pues las clases burguesas dirigentes antes referidas, entraron en contacto con algunos de los grandes escultores del país a fin de renovar o restituir sus imágenes, tales son los casos de José Capuz Mamano y Mariano Benlliure Gil, artífices que fueron auténticos puntales de la inclusión de nuevos preceptos y formas estéticas en el tradicional y cerrado panorama de la imaginería sacra. De hecho, sus obras *El Descendimiento* y *Redención*, respectivamente, son auténticos paradigmas y referentes dentro de esta tipología artística gracias a su novedosa concepción, sus atrevidas formas y su riqueza teológica.

De esta forma, no resulta arriesgado aseverar que el entendimiento de estos dos artistas valencianos en lo que respecta a la configuración de imágenes sacras, sirve de base y guía para los escultores autóctonos que, tras la Guerra Civil, elaboraron una dinámica discursiva tendente a la modernidad y los preceptos contemporáneos dentro de las limitaciones que ofrece la práctica de la imaginería en madera policromada. Pero a pesar de esto último, el halo de innovación resultante supuso un cambio de paradigma en el entendimiento y visión de este tipo de manifestaciones que, aun partiendo de la belleza formal de Francisco Salzillo, conformaban un universo estilístico renovado e inclusive más actualizado conforme a lo que la sociedad coetánea demandaba.

A su vez, observamos como el mecenazgo artístico se convierte en un factor determinante para el encargo de las imágenes religiosas, incluso para los más costosos conjuntos procesionales, verdaderas *máquinas* conformadas por varias imágenes que supusieron un salto cualitativo en el sentido narrativo de los desfiles procesionales de Semana Santa. Este patrocinio respecto a las efigies sacras, que acontece sobre todo en la primera mitad del siglo XX, nos retrotrae a etapas pretéritas llegando a asemejarse este proceso a la época barroca contrarreformista. De hecho, entre determinados artífices y algunos de los máximos responsables de la cofradías, se da una relación de cercanía y amistad, incluso de gran confianza, como es el caso de José Capuz Mamano con Juan Antonio Gómez Quiles y posteriormente con Juan Muñoz Delgado en la Cofradía Marraja, Mariano Benlliure Gil y José María de la Figuera y Calín en su homónima California o Juan González Moreno y Carlos Aransay en la Cofradía del Santo Sepulcro de Murcia.

Además de darse este proceso en cuanto a la disposición que muestran los potentados de la sociedad en el encargo de estas obras de arte, es importante tener en cuenta que, en muchas ocasiones, la participación ciudadana se hace indispensable y necesaria en esta cuestión, llevándose a efecto todo tipo de rifas, ferias, fiestas populares o suscripciones a fin de conseguir sumas monetarias que ayuden en la realización de los encargos. Es un modo de involucrar a la población, de configurar la identificación precisa en distintas etapas históricas en las cuales, como hemos comprobado, en distintas ocasiones existía un clima un tanto complicado en lo que concierne a las relaciones entre la Iglesia y, por ende, lo sagrado, con una buena parte de la ciudadanía. Pero en el desarrollo de esta investigación resulta obvia la trascendencia que para el poder eclesial y político poseía el desarrollo de desfiles procesionales y el culto a las imágenes, de ahí el empeño por parte de los poderes fácticos sociales a fin de que el número de encargos fuera numeroso y, en buena medida, de calidad artística.

Para entender en buena lid la gran profusión de obras escultóricas de carácter religioso que se llevaron a efecto en España en el siglo XX, es preciso incidir en las circunstancias sociales y políticas del país, fundamentalmente en lo que concierne a las etapas de la II República, la Guerra Civil y la Dictadura Franquista. Estos hechos no son el motivo fundamental de esta investigación, pero sí poseen un papel importante para el proceso de renovación plástica y estilística dentro de la tipología de creaciones artísticas que nos concierne. Y es que la polarización de la sociedad española entre anticlericales y

nacionalcatólicos supuso un elemento primordial que tuvo consecuencias atávicas y nefastas para la conservación del patrimonio sacro en España.

Un anticlericalismo que resurge con fuerza con la proclamación de la II República el 14 de abril de 1931, identificando a la Iglesia Católica como uno de los ejes vertebradores y sostenedores de la Dictadura Primoriverista, catalogando a los miembros del clero como elementos reaccionarios culpables del atraso del país. Comprobamos, a su vez, como el nacionalcatolicismo, cuyo entendimiento de la historia universal se encuentra en la base de comprender el devenir del hombre como una lucha entre el bien y el mal, identifica a este último con el Marxismo, de manera que la sociedad queda partida en dos entre los que alzan el estandarte del absolutismo católico frente a la dictadura del proletariado.

De todos modos, se concluye que, en un principio, existió un espíritu tolerante entre la Iglesia Católica y el Gobierno, a pesar de ciertas notas discordantes como la protagonizada por el Cardenal Pedro Segura, aunque medidas como la retirada de los crucifijos y la no obligatoriedad de la enseñanza religiosa en los colegios, promulgada por el Decreto de 6 de mayo de 1931, supuso una fricción importante en las relaciones institucionales. Si bien, queda demostrado que hay un punto de inflexión en las mismas, un acontecimiento a partir del cual no hubo vuelta atrás y las relaciones fueron enquistándose y desgastándose cada vez más: los hechos acaecidos del 10 al 12 de mayo de 1931, primero en Madrid y luego extensibles a todo el país.

La fundación el mismo día 10 del Círculo Monárquico Independiente, que supuso una provocación para los sectores republicanos, conllevó la quema de iglesias y conventos fundamentalmente en la capital de España y en el sur y levante peninsular, circunstancia que resultó un punto de ruptura absoluto entre la Iglesia y el Gobierno, e incluso dentro de este último entre el sector liberal de Alcalá-Zamora y Antonio Maura enfrentado al grupo de Azaña y los socialistas, más proclives a la separación Iglesia-Estado de forma expeditiva y hostil. Todo ello generó un caldo de cultivo propicio para el enfrentamiento, la falta de consenso y, por ende, los terribles acontecimientos sucedidos posteriormente. De hecho, de la destrucción de los bienes eclesiásticos comenzada el 10 de mayo de 1931 se pasó, con el devenir del tiempo, a la aniquilación de las personas.

Así, en Murcia, el 12 de mayo de 1931, se produjo una de las grandes pérdidas históricas a nivel patrimonial al ser lanzada a las llamas la devota imagen de la Purísima

Concepción, obra de Francisco Salzillo, realizada por el gran escultor dieciochesco en el año 1772 para la comunidad de los Franciscanos. Además, en otras localidades se produjeron distintos focos tensionales, si bien, no llegaron a alcanzar los límites que se dieron en la capital de la Región. Ello supuso un gran shock a nivel popular, pero a partir de ese día, es interesante comprobar como durante el periodo republicano hasta la primavera de 1936, no se dieron más situaciones violentas importantes en cuanto a la preservación y conservación de los bienes artísticos religiosos.

Si bien, comprobamos como ya en el mes de marzo de este último año, sin haber estallado aún la Guerra Civil, se producen importantes disturbios que implican la destrucción masiva de obras de arte tanto en el noroeste como en el altiplano, es decir, las ciudades de Caravaca, Cehegín, Jumilla y Yecla. El clima iconoclasta y la polarización social ya habían alcanzado un importante auge y los efectos comenzaron a producirse unos meses antes del conflicto armado, dándose pérdidas cuantiosas y masivas en las localidades referidas. De todos modos, las manifestaciones de religiosidad popular, con las procesiones de Semana Santa y sus entidades organizadoras, las cofradías penitenciales, no se vieron demasiado perjudicadas en el periodo de la II República, como lo demuestra el hecho de poder sacar sus desfiles a la calle y realizar sus actividades durante el resto del año en el periodo desarrollado entre 1931 y 1936, aunque ya en esta último año, dada la situación tan sumamente tensa que se vivía en la Región de Murcia, al igual que en el resto del país, los cortejos pasionarios no salieron a mostrar su rico patrimonio escultórico por miedo a los atentados que pudieran darse contra éste.

Resulta obvio y evidente por medio de esta investigación, que el clima social había ido caldeándose con el devenir de los años y el enfrentamiento entre las facciones derechistas e izquierdistas era ya una realidad violenta, agresiva y vehemente. De esta manera, la Guerra Civil supone el enfrentamiento de dos modelos distintos de Estado: por una lado, un modelo totalitario y orgánico, de índole fascista en un principio, a modo y manera de las tendencias políticas que se estaban dando en parte de Europa; y, por otra parte, un Estado autoritario y racionalista de tendencias comunistas, socialistas e incluso jacobinas que era defendido por los sectores más radicales de la izquierda. Por ello, las posturas atávicas y enfrentadas desde hacía décadas conllevaron una clima de violencia y actos represivos que derivaron en la destrucción tanto física como material.

En la Región de Murcia, zona leal al Gobierno de la II República, evidenciamos como se produce una paramilitarización sindical como consecuencia del hundimiento de

los aparatos del Estado tras el golpe del denominado *Ejército Nacional*. El descontrol subsiguiente trae consigo la toma de las calles por parte de los comités revolucionarios que, al margen de la legalidad gubernamental, llevan a efecto juicios populares, ejecuciones, actos represivos y respecto a lo plenamente concerniente a esta investigación, la destrucción y quema de iglesias y conventos que conlleva la pérdida de un valioso y rico patrimonio artístico mueble e inmueble.

Resulta indiscutible que una parte de la sociedad consideraba a la Iglesia Católica como un bastión en la defensa de los privilegios de las clases dominantes, olvidando la esencia del Evangelio y las palabras de Cristo que abogaba por la protección de los pobres y desheredados de la tierra. Por tanto, la propia Iglesia era una institución que formaba parte del entramado dominante en lo político y lo social, con una labor capital en la conformación de un sistema injusto que había que derribar. Es precisa la construcción de un mundo nuevo, más equitativo, más justo, y para ello, los vestigios del pasado debían ser borrados de golpe para sobre sus cenizas llevar a efecto la reconstrucción necesaria. De todos modos, nos resulta muy simplista reducir la Guerra Civil española a un conflicto o *guerra de religión* cuando comprobamos cómo influyen de manera decisiva otros factores determinantes que trascendían el concepto citado.

Por tanto, también el anticlericalismo es algo irrefutable tras el desarrollo de esta investigación, y el odio a lo religioso que va aumentando de modo exponencial, conlleva la destrucción de los símbolos sacros, algo primordial en un periodo que podemos denominar de *descristianización*. Había que educar a las generaciones futuras libres del yugo clerical y, por tanto, resultaba necesaria la erradicación implacable de todo vestigio de la Iglesia Católica al ser una organización represiva y sustentadora de la injusticia, además de traidora a sus valores esenciales. Por consiguiente, el proceso de *purificación* debía darse sin ambages, lo que suponía la aniquilación de toda obra de arte religioso sin tener presente el valor consustancial a las mismas ya no desde el mero simbolismo sino a nivel patrimonial y, por tanto, cultural, inclusive económico. A la luz de nuestra investigación, resulta más que evidente que este proceso no fue obra de una masa amorfa y sin criterio, meramente movida por el odio y la sinrazón, sino que se trató de un procedimiento bien planeado y fundamentado en bases trascendentales encaminadas a la construcción de un nuevo sistema social.

Por ende, deducimos que la destrucción de los símbolos y bienes artísticos de la Iglesia era condición sine qua non para cambiar la estructura social, pues ello suponía

borrar todo vestigio de dicha institución en pro de la construcción de un nuevo orden. Y la escultura religiosa, dadas sus particulares características que buscan siempre la similitud con lo representado, era objetivo primordial dentro del profundo rito de purificación por el fuego que llevaban a efecto los agentes revolucionarios. La iconoclastia es por tanto el eje primordial de este movimiento destructivo tendente a la eliminación de lo que ellos consideraban una sociedad basada en la superchería y la superstición, proclive a la paralización y sublimación de las clases trabajadoras. Se trataba, por tanto, de un procedimiento de descontaminación realizado por medio de una idea sustentada en una base teórica, que tomaba el fuego como agente purificador e inclusive de valor estético o de belleza revolucionaria.

Las pérdidas en la Región fueron cuantiosas tal y como hemos desarrollado en esta investigación basándonos en la Pieza 11ª de la Causa General de Murcia relativa al *Tesoro Artístico y Cultura Roja*, que a pesar de su carácter propagandístico y no ser muy precisa al omitir las destrucciones acaecidas en seis iglesias de Murcia y en veinticuatro de otras localidades, sí nos aporta unos datos aproximados del alcance de las pérdidas producidas. En la ciudad de Murcia se produjo la destrucción total de siete iglesias o templos, dos por incendio (los conventos de la Purísima y el de Santa Catalina del Monte) y cinco por demolición (conventos de M.M. Capuchinas y de Madre de Dios, Parroquia de San Antolín, Ermita del Cristo de San Miguel y parte del Convento de Verónicas). Además, otras dieciocho iglesias y los conventos que las poseían fueron dañadas de forma severa. Todo ello conllevó la desaparición de ciento treinta y nueve esculturas de los más afamados artistas desde el siglo XVI en adelante. A su vez, destacamos las ciudades de Cartagena y Lorca como focos de verdadera tragedia en cuanto a la desaparición de arte sacro, siendo eliminadas la mayor parte de tallas que conformaban un riquísimo patrimonio artístico en toda la franja del sureste peninsular.

Se hace notorio en el estudio llevado a efecto, que el Gobierno, en los primeros meses tras el golpe de estado del 18 de julio de 1936, sufre una parálisis evidente que determina su inacción política durante los meses de verano y otoño de ese año. La estupefacción se adueña de muchos de sus componentes y se produce una situación de estado fallido. Pero ante las circunstancias generadas por las milicias anarquistas y ultraizquierdistas, el gobierno supo reaccionar con el apoyo de los intelectuales y reconducir la situación, promulgando los decretos de 23 de julio y 1 de agosto de 1936

mediante los que se origina la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, organismo dependiente de la Dirección General de Bellas Artes.

Y tras el estudio e investigación llevados a efecto respecto a este particular, resulta importante y justo aseverar que dicha institución tuvo un papel absolutamente fundamental en la protección y conservación de los bienes patrimoniales y artísticos en la Región de Murcia. En un proceso legislativo que se fue configurado y adaptando conforme a la situación que se vivía en esos tiempos de guerra, el día 22 de mayo de 1937 se conformó formal y gubernamentalmente la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de la Región de Murcia, que sigue la hoja de ruta definida con anterioridad por el Ayuntamiento de Murcia en la persona de su alcalde Fernando Piñuela Romero. Varias son las personalidades que conformaron la referida institución y que han sido referidas en este estudio, destacando los casos de Paulo López Higuera, Pedro Sánchez Picazo, Enrique Sánchez Alberola o Juan González Moreno, éste último prestigioso escultor y una de las figuras más profundamente tratadas en esta investigación.

La labor, insistimos, resultó impagable, absolutamente inestimable a fin de conservar los tesoros artísticos que permanecían intactos tras los desmanes de los meses iniciales del conflicto civil, procurando de forma plausible y loable el cumplimiento de lo establecido en la Ley de 13 de mayo de 1933 sobre Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional, uno de los instrumentos más útiles de la historia política de nuestro país en aras de la preservación de los bienes culturales. Los miembros de la Junta, en varias situaciones, arriesgaron su integridad física a fin de cumplir con su extraordinaria labor gracias a su profunda estima y amor por la historia, el patrimonio, la tradición y el arte, salvando algunas de las más insignes obras escultóricas de carácter religioso de España. Valga esta conclusión para llevar a efecto un llamamiento a modo reivindicativo de esta Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de la Región de Murcia, cuyo excelso y meritorio trabajo jamás ha sido reconocido por los poderes políticos ni la sociedad murciana, cayendo en el olvido de forma injusta.

Tras la Guerra Civil y con el triunfo definitivo de las tropas franquistas, se concluye que la institución más favorecida con esta circunstancia dentro del marco dictatorial que se impone es la Iglesia Católica. De hecho, con el devenir de la II Guerra Mundial y una vez comprobado que las potencias fascistas del Eje serán derrotadas por

los Aliados, el proceso de fascistización emprendido desde 1939 se dejará de lado para imponer un régimen nacionalcatólico, ultraconservador y autoritario. Por tanto, el Nacionalcatolicismo pasa a ser el movimiento vertebrador de toda la sociedad, con la política absolutamente supeditada a la religión, configurando un *Nuevo Estado* totalmente confesional. Observamos como, según la ideología imperante, la unidad religiosa unifica la nación, de ahí que la propia Dictadura y la Iglesia Católica aboguen por recuperar la grandeza del país y su antiguo esplendor por medio de la recatolización y recristianización social.

A pesar de que los intelectuales y artistas eran considerados sospechosos de poseer ideas republicanas y progresistas, el régimen procuró atraerlos a fin de colaborar en esta proyección teórica unificadora y de construcción de una nueva dinámica estatal. Nos percatamos como para los poderes fácticos la figura del artífice plástico poseía una misión trascendental como era la de elaborar unas creaciones que sirvieran a los fines impuestos por el sistema nacionalcatólico, sacrificando su individualidad y libertad en beneficio de un fin de carácter superior y de gran trascendencia como era la recatolización social y la construcción del *Nuevo Estado*. Y en esta tesitura, el artista debía crear unas formas que huyeran del lenguaje contemporáneo y vanguardista, considerado ateo y anticatólico, en beneficio de unas expresiones de estética tradicional fundamentada en los valores del Neobarroquismo que eran considerados inseparables del estilo más autóctono mostrando un idealismo heroico, legendario y católico.

Con ello, comprobamos como los artistas, o más concretamente los escultores por tratarse de aquellos creadores que reciben la atención de esta investigación, se ven sometidos a una dialéctica artística impuesta, sin capacidad para crear al margen de lo dictaminado por el poder dictatorial dominante, teniendo que dedicarse por completo a la creación de imágenes sagradas para subsistir en un medio hostil a la imaginación y a la inventiva personal, lo que supuso un cambio de paradigma e idea artística en todos aquellos artífices que habían encaminado su carrera a originar una escultura profana, civil o vanguardista.

En realidad, se observan paralelismos con la lejana etapa contrarreformista, pues el objetivo de la recuperación de los iconos devocionales perdidos y la realización de nuevas tallas que sirven para recuperar viejas iconografías y significaciones de tiempos pretéritos, es conmover a la gente llevando a efecto una suerte de catequización en la misma medida que las catequesis y sermones del clero o los dictámenes por escrito de la

autoridad eclesiástica, teniendo presente que el lenguaje mostrado por las imágenes y su mensaje es más directo y cautivador. De ahí la trascendencia que alcanzan las manifestaciones públicas de religiosidad popular, de manera que las imágenes sacras resultarán ser un instrumento de control político y social.

Advertimos, dadas las circunstancias, que para edificar este proceso es precisa la adopción de un lenguaje estético en un ámbito, el de la religión, que los estetas del régimen consideraban como un medio para el ennoblecimiento del arte. Comprobamos como el estilo más propicio, según las jerarquías del régimen, era el neobarroco basado en los cánones academicistas, pero la intelectualidad coetánea inherente a la dictadura, caso de Eugenio D'Ors, consideraron que esta dialéctica era un recurso manido e inserto en la excesiva afectación, con lo cual, puede afirmarse que el ideario falangista va decayendo ya que es preciso que la escultura religiosa se adapte a los tiempos y ofrezca valores intercalados en un camino espiritualista, intimista e introspectivo.

Así constatamos como quedan establecidas dos corrientes: la tradicional y la renovadora, ésta última menos acomodaticia y arriesgada dado el hecho de abandonar la costumbre, aquello a lo que el ojo de los fieles y espectadores estaba habituado, teniendo en cuenta la importancia que el juicio crítico de éstos últimos, así como su aceptación de los modelos presentados, era algo absolutamente vital para la pervivencia de la obra en el tiempo. De este modo, podemos aseverar sin ningún género de duda, que la escultura religiosa en madera policromada o también conocida como imaginería pasa a tener un protagonismo a nivel social y político que no había logrado adquirir desde los siglos XVI, XVII y XVIII, recuperando la entidad artística y estética perdida dado que los escultores más prestigiosos se involucran de manera directa en la realización de este tipo de obras, teniendo en cuenta que para ello, el régimen adoptó una serie de medidas y programas esenciales para tal fin, como era la realización periódica de exposiciones y la formación académica necesaria en instituciones como la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en la ciudad de Sevilla.

En Murcia, es evidente que la tradición salzillesca posee una potencia enorme dentro de la sociedad murciana, tal y como hemos ido diseccionando a lo largo de esta investigación, pero a pesar de esta circunstancia, de ubicarnos dentro de un marco geográfico alejado de los grandes espacios de poder y con un mercado del arte muy escaso, los artistas locales intentaron evolucionar hacia unos preceptos colindantes con la modernidad y utilizar un lenguaje diferente al ya repetitivo lenguaje dieciochesco, aunque

existiera algún artífice de calidad como José Sánchez Lozano que decidió caminar por esta última senda hasta el fin de sus días. Y el devenir adoptado por artistas como José Planes Peñalver y Juan González Moreno no resultaba fácil, pues la servidumbre al pasado y a los iconos perdidos en la Guerra Civil era la pauta común en los imagineros de la época y en grandísima parte del público que debía aceptar un nuevo estilo aún inserto en los preceptos iconográficos pretéritos.

Y el apoyo preciso que encuentran estos artistas autóctonos de la Región de Murcia en su quehacer novedoso, es la continuidad de la labor de los dos grandes innovadores de la estética en lo que a la escultura religiosa se refiere: José Capuz Mamano y Mariano Benlliure Gil, verdaderos artífices de la reconstrucción de la Semana Santa de Cartagena. El primero de ellos continúa su trabajo para la Cofradía Marraja, y el segundo, en base a su prestigio y a la riqueza de su escasa pero extraordinaria obra religiosa con anterioridad a la Guerra Civil, desembarca en la ciudad portuaria para recomponer toda la imaginería destrozada de la Cofradía California. Esta circunstancia es el motor en el que se inspiran y sustentan los artistas locales, fundamentalmente en el propio Capuz y, ante todo, en la primigenia obra de Benlliure, de la magnificencia alcanzada en Redención y sus creaciones para Málaga.

Ello viene a corroborar que la calidad artística y la entidad escultórica de las nuevas efigies supone una preocupación máxima para los comitentes, especialmente para los dirigentes de la cofradías penitenciales de Semana Santa, verdaderas promotoras de la reconstrucción y renovación de los modelos escultóricos. Y es que la tradición en la Región de Murcia es muy sólida, por ello, a pesar de arribar muchas imágenes de taller y en serie que dejaban mucho que desear en lo artístico, en muchos ámbitos se huye de esos estereotipos de taller, buscando la magnificencia plástica, siempre y cuando sea posible a nivel económico. Respecto a esta última cuestión, es importante subrayar que, si antes de la Guerra Civil existía la colaboración ciudadana en este tipo de elaboraciones, dicha actitud sigue persistiendo tras el conflicto armado dado el anhelo por recuperar los iconos perdidos que existía en una buena parte de la población, circunstancia por la que podemos aseverar que la recuperación y renovación de la imaginería religiosa fue, en muchos casos, una cuestión colectiva a nivel social.

Y como conclusión determinante podemos afirmar que, en la Región de Murcia, fundamentalmente gracias a los dos grandes artífices valencianos, Capuz y Benlliure, así como a la inquietud artística de unos pocos escultores autóctonos, se produce un proceso

renovador en el estilo y forma de interpretar la imaginería sacra, proceso que supone un hecho estético absolutamente innovador a nivel nacional. Esto viene a demostrar que es posible introducir nuevos tipos sin desvirtuar los preceptos y criterios que este tipo de manifestaciones artísticas deben poseer para el cumplimiento de sus fines catequéticos. Y en esta línea se expresan los dos artistas murcianos que encabezan este proceso renovador: José Planes Peñalver y Juan González Moreno.

Estos dos artistas son hijos de su tierra, criados y formados en un entorno artístico que exalta los valores de la naturaleza, de la belleza formal, moviéndose bajo unos parámetros figurativos pero insertos en lo contemporáneo. La Guerra Civil cambia sus registros creativos, pues de la efigie profana deben pasar a la religiosa por las circunstancias consabidas, pero en la temática sacra son capaces de introducir nuevos postulados colindantes con la modernidad y lo coetáneo. Observamos como la escultura, para estos artistas, no es una mera cuestión de forma y volumen, sino que tienden a buscar un sistema representativo que recupere los valores de la naturaleza en cuanto a belleza, proporción y equilibrio, sintetizando los valores plásticos y concentrándose en la representación de lo esencial, distanciándose de los modelos dieciochescos, aunque es obvio que la base de su creación sea la belleza y equilibrio compositivo mostrado por los mismos.

La investigación nos lleva a manifestar sin ambages que la aparición de José Planes Peñalver supone ya una inclusión sólida en el imaginario colectivo de la Región de Murcia a nivel artístico y devocional en el plano religioso, llegando a establecerse como una alternativa a los modelos salzillescos y, de esa forma, alcanzando unas metas en lo que respecta a su difusión y aceptación que los intentos renovadores llevados a efecto con anterioridad y que han sido expuestos en este estudio, no llegaron a obtener. El artista de Espinardo alcanzó unas calidades escultóricas que descollaron por su entidad volumétrica y sintética, resaltando la esencialidad de su concepto artístico y alejado de todo indicio de meticulosidad y detallismo superfluo. Su estatuaria religiosa no quiere incidir meramente en lo narrativo, en contar la historia, sino en ir más allá y transmitir profundas emociones resaltando tanto la materia inerte como el concepto manifiesto.

De este modo, podemos concluir respecto a Planes que se trata de un escultor que funde las pautas clasicistas y académicas de su periodo formativo con los preceptos vanguardistas del momento, todo un ejercicio de sensatez y sinceridad dentro del tradicional y complejo mundo de la imaginería religiosa. Los modelos contundentes del

puro clasicismo de índole mediterránea se funden con los nuevos sistemas y medidas de los ismos coetáneos, fundamentalmente el modernismo y el novecentismo, corrientes de capital influencia en todo el este peninsular. Así, en su plástica sacra se aprecia también la influencia de la gran escuela escultórica castellana, que le afecta dada su estancia y desarrollo artístico en Madrid, entremezclada con la vanguardia catalana repleta de mediterraneidad.

Y la renovación emprendida por Planes en este campo artístico de la estatuaria sacra tiene su continuidad en Juan González Moreno al que, en base a lo estudiado, podemos calificar como el mayor intérprete del sureste peninsular en lo que se refiere a la imaginería policromada dentro del límite temporal que marca el fin de la Guerra Civil hasta su retirada definitiva. Aunque la trayectoria posterior de ambos artistas fue diametralmente opuesta en este sentido, pues el propio Planes no consideró tan trascendente sus obras dentro de esta temática, González Moreno hizo de esta variante escultórica uno de los ejes vertebradores de su carrera como escultor, optando por unas representaciones que conjugaban las rotundas figuraciones de la plástica hispana religiosa con los modelos de la herencia clásica mediterránea, lo que conlleva, según Cristóbal Belda, que se trate de un artífice profano y sagrado al mismo tiempo.

Con este trabajo deducimos que el artista de la pequeña pedanía de Aljucer es el culmen de todo el proceso de renovación estilística y estética que se había venido promulgando en la Región de Murcia en cuanto a la estatuaria sacra se refiere, configurando un quehacer basado en el legado del maestro Francisco Salzillo Alcaraz en lo que respecta a la belleza y la forma amable, si bien, tiende a confrontarla frente a sus propios criterios de ambas características, llevando a cabo una profunda revisión de los modelos pretéritos y reelaborando la dialéctica plástica circundante. Por ello, aplaca el sentido declamatorio y pomposo de las imágenes, configurando un sentimiento ascético y dramático alejado de la teatralización, utilizando recursos insertos en la profundidad de la meditación personal y la introspección.

Desde luego, es imposible ignorar el hecho de que la Guerra Civil determinó su trayectoria artística, debiendo adaptarse a las circunstancias y pasar de ser un escultor de ascendencia contemporánea y profana, a verse inmerso en una reelaboración de su proyecto vital y creativo. Pero, tal y como hemos comprobado en esta investigación, con sus declaraciones nunca manifestó contrariedad por esta cuestión, más bien al contrario, continuando por la senda de la idealización de la figura humana y la belleza de las formas

a través del lenguaje de la estatuaria sacra. De ahí que centralizara su quehacer en esta tipología artística, recorriendo distintas etapas que le llevan desde un primer ensayo salzillesco, a la manifestación más plena de un renovado clasicismo mediterráneo hasta finalizar con una plena esencialidad plástica rayana en la abstracción.

Su estilo, pleno de sapiencia artística, fue plenamente aceptado por la crítica local y especialmente por el público y los fieles que, lejos de rechazar la nueva estética promulgada por Juan González Moreno, supieron valorarla en su justa medida ya que venía a manifestar los valores de la tierra pero sin seguidismos ni imitaciones burdas, resultando una fuente de inspiración para artistas que fueron sus discípulos, como Francisco Toledo y Antonio Campillo, u otros que siguieron la senda de la belleza idealizada e inmersa en la mediterraneidad, como José Antonio Hernández Navarro en tiempos más recientes.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.

1. Cristo de la Sangre. Nicolás de Bussy, 1693. Iglesia del Carmen, Murcia. Fuente: fotografía de J.M. Travieso (p. 50).
2. Ntro. Padre Jesús Nazareno, 1600. Iglesia Privativa de Jesús, Murcia. Fuente: laverdad.es (p. 51).
3. Monumento al Conde de Floridablanca. Santiago Baglietto, 1848. Jardín de Floridablanca, Murcia. Fuente: laverdad.es (p. 55).
4. Ntro. Padre Jesús de la Penitencia. Santiago Baglietto, 1817. Iglesia de San Pedro, Murcia. Fuente: cofradiacristoesperanza.com (p. 56).
5. Ntro. Padre Jesús Nazareno. Roque López, 1801. Jumilla (Murcia). Fuente: fotografía de F. Baños (p. 58).
6. San Juan Nepomuceno. Santiago Baglietto, 1825. Catedral de Murcia. Fuente: fotografía del libro Visita a la Catedral de Murcia (p. 59).
7. El Lavatorio. Santiago Baglietto, 1840. Archicofradía de la Sangre, Murcia. Fuente: Archivo de la Archicofradía de la Sangre (p. 62).
8. La Hijas de Jerusalén. Santiago Baglietto, 1848. Archicofradía de la Sangre, Murcia. Fuente: Archivo de la Archicofradía de la Sangre (p. 63).
9. San Juan. Santiago Baglietto, 1846. Archicofradía de la Sangre, Murcia. Fuente: Archivo de la Archicofradía de la Sangre (p. 66).
10. Monumento a Francisco Salzillo. Francisco Sánchez Araciel, 1899. Plaza de Santa Catalina, Murcia. Fuente: murciaetnográfica.com (p. 69).
11. La Aparición a los Apóstoles. Francisco Sánchez Araciel, 1911. Archicofradía del Resucitado, Murcia. Fuente: resucito.org (p. 70).
12. Jesús ante el Tribunal del Sumo Sacerdote Caifás. Damián Pastor, 1897. Cofradía del Perdón, Murcia. Fuente: cofradíadelperdonmurcia.com (p. 73).
13. Santo Entierro. Juan Dorado Brisa, 1896. Cofradía de la Concordia del Santo Sepulcro, Murcia. Fuente: Luis Luna Moreno (p. 74).
14. El Lavatorio. Juan Dorado Brisa, 1904. Archicofradía de la Sangre, Murcia. Fuente: ayerjumilla.blogspot.com, fotógrafo Oscar Vaillard (p. 78).
15. San Juan. Juan Dorado Brisa, 1905. Archicofradía de la Sangre, Murcia. Fuente: tabernacofrade.net (p. 79).

16. La Resurrección de Cristo. Venancio Marco, 1911. Archicofradía del Resucitado, Murcia. Fuente: gentedepaz.es (p. 82).
17. San Juan Evangelista. Venancio Marco, 1912. Archicofradía del Resucitado, Murcia. Fuente: resucito.org (p. 84).
18. Teatro de Julián Romea. Inicios del siglo XX, Murcia. Fuente: [@teatroromea](https://twitter.com/teatroromea). (p. 90).
19. Calle Trapería, Murcia. Domicilio social del Café Oriental. Fuente: laopiniondemurcia.es (p. 92).
20. Dolorosa. Taller Bellos Oficios de Levante, década de los años 20 del pasado siglo, Murcia. Fuente: regmurcia.com (p. 94).
21. Cristo de la Humillación. Clemente Cantos y Antonio Garrigós, 1927. Taller Bellos Oficios de Levante, Murcia. Fuente: revistacabildo 2017 (p. 95).
22. Cristo de la Humillación (detalle). Clemente Cantos y Antonio Garrigós, 1927. Taller Bellos Oficios de Levante, Murcia. Fuente: revistacabildo 2017 (p. 96).
23. Llegada del ferrocarril a Cartagena (Murcia). Fuente: laverdad.es (p. 101).
24. Ayuntamiento de Cartagena (Murcia). Fuente: murciaeconomia.com (p. 103).
25. Gran Hotel, Cartagena (Murcia). Fuente: commons.wikimedia.org (p. 104).
26. Trono e imagen de la Virgen del Primer Dolor, inicios del siglo XX. Cofradía California, Cartagena (Murcia). Fuente: Archivo Casaú (p. 106).
27. Trono e imagen de San Juan, inicios del siglo XX. Cofradía California, Cartagena (Murcia). Fuente: Archivo Casaú (p. 106).
28. Niño vestido de judío. Imagen tradicional de inicios del siglo XX. Fuente: regmurcia.com (p. 109).
29. Tercio de San Juan en la madrugada de Viernes Santo en la primera mitad del siglo XX. Fuente: sanjuanmarrajo.com (p. 110).
30. Cristo de la Agonía. Atribuido a Francisco Salzillo, imagen destruida en 1936. Cartagena (Murcia). Fuente Archivo Casaú (p. 115).
31. Virgen de la Piedad. Francisco Sánchez Araciél, 1895. Oratorio particular de Nicolás Berizo. Fuente: Archivo Casaú (p. 117).

32. Juan Antonio Gómez Quiles. Hermano Mayor Marrajo desde 1924 a 1936. Fuente: regmurcia.com (p. 118).
33. El escultor José Capuz Mamano retratado por su amigo el gran pintor Joaquín Sorolla. Fuente: pinterest.es (p. 119).
34. Retablo de la Iglesia del Sagrado Corazón (detalle). José Capuz Mamano, 1925. La Habana (Cuba). Fuente: fundacionfelixgranda.org (p. 121).
35. Virgen de la Piedad (en proceso). José Capuz Mamano, 1925. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: cofradiamarraja.es (p. 124).
36. Virgen de la Piedad (detalle). José Capuz Mamano, 1925. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: cofradiamarraja.es (p. 125).
37. Virgen de la Soledad. José Capuz Mamano, 1925. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: Archivo Casáu (p. 130).
38. Cristo Yacente. José Capuz Mamano, 1926. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: Archivo de la Cofradía Marraja (p. 131).
39. Trono del Cristo Yacente. Taller Padre Félix Granda, 1926. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: cadenaser.com (p. 133).
40. Descendimiento. José Capuz Mamano, 1930. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: blogpasoazul.com (p. 136).
41. Calvario. José Capuz Mamano, 1926. Iglesia de Santa María, Guernica (Vizcaya). Fuente: lahornacina.com, fotografía de José Francisco López Martínez (p. 138).
42. Magdalena del Descendimiento (detalle). José Capuz Mamano, 1930. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: lahornacina.com de Andrés Hernández (p. 139).
43. Portada del diario ABC del 17 de abril de 1930. Fuente: Hemeroteca ABC (p. 141).
44. Ntro. Padre Jesús Nazareno. José Capuz Mamano, 1931. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: cofradiamarraja.es (p. 144).
45. Retablo perteneciente a la Cofradía Marraja. Iglesia de Santo Domingo, Cartagena (Murcia). Fuente: cofradiamarraja.es (p. 145).
46. Dolorosa. José Capuz Mamano, 1930. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: Archivo Casáu (p. 147).
47. El Cardenal Pedro Segura. Fuente: latribunadetoledo.es (p. 153).

48. Quema de la iglesia parroquial de Santa Teresa y San José en la Plaza de España, Madrid, mayo de 1931. Fuente: elespañoldigital.com (p. 156).
49. Purísima Concepción. Francisco Salzillo Alcaraz, 1772. Convento de San Francisco, Murcia. Fuente: blogs.laverdad.es (p. 162).
50. San Jerónimo. Francisco Salzillo Alcaraz, 1755. Museo de la Catedral, Murcia. Fuente: regmurcia.com (p. 163).
51. Vera Cruz de Caravaca. Basílica de la Santa Vera Cruz, Caravaca (Murcia). Fuente: lacruzdecaravaca.com (p. 167).
52. Dolorosa de Francisco Salzillo Alcaraz en la mañana de Viernes Santo. Documental de Val del Omar. Fuente: digitum.um.es (p. 178).
53. Boceto de la escena Regreso del Calvario. Antonio Garrigós Giner, 1933. Fuente: revista Ecos del Nazareno, año 2007 (p. 180).
54. Boceto del paso El Descendido. Mariano Benlliure Gil, 1878. Museo de Zamora. Fuente: pinterest.es (p. 191).
55. El Descendido. Mariano Benlliure Gil, 1879. Cofradía del Santo Entierro, Zamora. Fuente: elforocofrade.es (p. 192).
56. La Purísima. Mariano Benlliure Gil, 1898. Encargo de la Marquesa de Luque. Fuente: Archivo Moreno (p. 194).
57. Crucificado del panteón de los Duques de Denia. Mariano Benlliure Gil, 1903. Catedral de San Isidro, Madrid. Fuente: marianobenlliure.org (p. 196).
58. Modelo de uno de los relieves para el panteón de la Vizcondesa de Termens. Mariano Benlliure Gil, 1908. Fuente: marianobenlliure.org (p. 197).
59. La Anunciación, relieve de la capilla funeraria de los marqueses de Yandon. Mariano Benlliure Gil, 1925. Catedral de Sevilla. Fuente: cementeriosdemadrid.blogspot.com (p. 198).
60. Boceto del paso Redención. Mariano Benlliure Gil, 1931. Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, Zamora. Fuente: mediosdecomunicación.com (p. 200).
61. Redención. Mariano Benlliure Gil, 1931. Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, Zamora. Fuente: funjdiaz.net (p. 201).
62. Redención. Marino Benlliure Gil, 1931. Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, Zamora. Fuente: semanasantacar-blogspot.com (p. 204).

63. Redención. Mariano Benlliure Gil, 1931. Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, Zamora. Fuente: pasos-palios.blogspot.com (p. 206).
64. Redención. Mariano Benlliure Gil, 1931. Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, Zamora. Fuente: cope.es (p. 208).
65. Antiguo Nazareno del Paso. Anónimo, siglo XVII. Cofradía del Paso y Esperanza, Málaga. Fuente: cofradiastv.es (p. 210).
66. Nazareno del Paso. Mariano Benlliure Gil, 1935. Cofradía del Paso y Esperanza, Málaga. Fuente: lascuatroesquinas.com (p. 214).
67. Boceto para la segunda imagen del Nazareno del Paso. Mariano Benlliure Gil, 1935. Museo Mariano Benlliure, Crevillente (Alicante). Fuente: Archivo Museo Mariano Benlliure (p. 215).
68. Actos iconoclastas y de mofa a lo religioso. Fuente: Causa General (p. 224).
69. Busto de María Magdalena mutilada. Atribuida a Francisco Salzillo. Totana (Murcia). Fuente: semanasantadetotana.com (p. 227).
70. 20 de septiembre de 1936, destrucción parcial del convento de Verónica, Murcia. Fuente: pinterest.com (p. 232).
71. Estado en el que quedó el Cristo de la Sangre en 1936. Fuente: laverdad.es (p. 234).
72. Antigua imagen de la Soledad, obra de Nicolás de Bussy. Archicofradía de la Sangre, Murcia. Fuente: Archivo de la Archicofradía (p. 236).
73. Paso de la Divina Pastora, obra de Francisco Salzillo Alcaraz destruida en 1936. Fuente: lovingmurcia.com (p. 237).
74. Ángel de la Guarda. Obra de Francisco Salzillo Alcaraz destruida en 1936. Iglesia de San Nicolás, Murcia. Fuente: archivogeneral.carm.es (p. 238).
75. Ntra. Sra. del Primer Dolor, obra de Francisco Salzillo Alcaraz del año 1750, destruida en 1936. Cofradía California, Cartagena (Murcia). Fuente: Archivo Casaú (p. 240).
76. Oración del Huerto, obra de Francisco Salzillo Alcaraz del año 1761, destruida en 1936. Cofradía California, Cartagena (Murcia). Fuente: Archivo Casaú (p. 241).
77. Virgen de las Angustias, obra de Francisco Salzillo Alcaraz del año 1751, destruida en 1936. Iglesia de San Mateo, Lorca (Murcia). Fuente: fotografía de Cristóbal Belda (p. 245).

78. Cristo de la Misericordia, obra de Nicolás de Bussy, destruido en 1936. Ermita del Calvario, Lorca (Murcia). Fuente: cosasdelorca.com (p. 246).
79. El escultor Juan González Moreno en su estudio, con uno de los apóstoles del Lavatorio. Fuente: lovingmurcia.com (p. 249).
80. El pintor Pedro Sánchez Picazo. Fuente: regmurcia.com (p. 250).
81. Depósito del Museo de Bellas Artes de Murcia. Fuente: regmurcia.com (p.251).
82. Depósito de obras de arte en la Capilla de Comontes de la Catedral de Murcia. Fuente: pinterest.es (p. 253).
83. Milicianos trasladando el Nazareno de la localidad de Lorquí, obra de Francisco Salzillo, a la Catedral de Murcia. Fuente: laopiniondemurcia.es (p. 254).
84. El primer franquismo: entre el nazismo y el nacionalcatolicismo. Fuente: archivoshistoria.com (p. 264).
85. El general Queipo de Llano presidiendo la procesión del Gran Poder en Sevilla. Fuente: pinterest.es (p. 268).
86. Eugenio D'Ors, director de la IV Exposición Internacional de Arte Sacro e ideólogo artístico y cultural del régimen. Fuente: laverdad.es (p. 270).
87. Improvisada salida en procesión de la Fuensanta el 29 de marzo de 1939. Fuente: laverdad.es (p. 273).
88. Miguel de los Santos Diaz y Gomara, Obispo de la Diócesis de Cartagena desde 1935 a 1949. Fuente: villenacuentame.com (p. 274).
89. Paso del Prendimiento. José Sánchez Lozano, 1952. Hermandad del Carmen, Mula (Murcia). Fuente: elnoroestealdia.com (p. 279).
90. Ntro. Padre Jesús en su Soberano Poder ante Caifás. Luis Ortega Bru, 1976. Hermandad de San Gonzalo, Sevilla. Fuente: eldiariodetriana.es (p. 283).
91. Cristo de la Expiración, Mariano Benlliure Gil, 1940. Cofradía de la Expiración, Málaga. Fuente: Archivo de la Cofradía de la Expiración (p. 293).
92. Cristo de la Expiración (detalle). Mariano Benlliure Gil, 1940. Cofradía de la Expiración, Málaga. Fuente: paliodeplata.com (p. 294).
93. Cristo de la Fe. Mariano Benlliure Gil, 1941. Fuente: Archivo Casaú (p. 297).
94. Cristo del Prendimiento. Mariano Benlliure Gil, 1942. Cofradía California, Cartagena (Murcia). Fuente: fotografía de José Diego García (p. 302).

95. Ecce Homo. Mariano Benlliure Gil, 1946. Junta de Cofradías de Pamplona. Fuente: semanasantapamplona.org (p. 303).
96. Grupo del Beso de Judas (Ósculo). Mariano Benlliure Gil, 1946. Cofradía California, Cartagena (Murcia). Fuente: cofradiacalifornia.es (p. 305).
97. San Juan. Mariano Benlliure Gil, 1946. Cofradía California, Cartagena (Murcia). Fuente: fotografía de José Diego García (p. 306).
98. Virgen de la Esperanza. Enrique Pérez Comendador, 1943. Cofradía California, Cartagena (Murcia). Fuente: virgencalifornia.com (p. 308).
99. Las Tres Marías y San Juan. Mariano Benlliure Gil, 1946. Crevillente (Alicante). Fuente: elforocofrade.es (p. 309).
100. Virgen del Primer Dolor. Mariano Benlliure Gil, 1946. Cofradía California, Cartagena (Murcia). Fuente: cofradiacalifornia.es (p. 310).
101. Flagelación. Mariano Benlliure Gil, 1947. Cofradía California, Cartagena (Murcia). Fuente: flagelacioncalifornios.es (p. 313).
102. Primitiva imagen de la Virgen de los Dolores, destruida en 1936. Cofradía del Paso Azul, Lorca (Murcia). Fuente: laverdad.es (p. 316).
103. Virgen de los Dolores. José Capuz Mamano, 1942. Cofradía del Paso Azul, Lorca (Murcia). Fuente: blog.pasoazul.com (p. 317).
104. Virgen de los Dolores. José Capuz Mamano, 1942. Imagen sin vestiduras. Cofradía del Paso Azul, Lorca (Murcia). Fuente: Archivo Cofradía del Paso Azul (p. 318).
105. Virgen del Rosario, patrona de Alhama de Murcia. José Capuz Mamano, 1942. Fuente: murciadevota.blogspot.com (p. 319).
106. Virgen de la Piedad a su llegada a Cieza. José Capuz Mamano, 1943. Cofradía del Cristo de la Agonía, Cieza (Murcia). Fuente: ciezaentumano.es (p. 324).
107. Virgen de la Piedad. José Capuz Mamano, 1943. Cofradía del Cristo de la Agonía, Cieza (Murcia). Fuente: lahornacina.com fotografía de Carpio (p. 325).
108. Busto del joven guerrero. Museo del Prado, Madrid. Fuente: sanjuanmarrajo.org (p. 333).
109. San Juan. José Capuz Mamano, 1943. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: newseuropa.es (p. 333).

110. Ntro. Padre Jesús Nazareno. José Capuz Mamano, 1945. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: Archivo Casaú (p. 336).
111. Ntro. Padre Jesús Nazareno. José Capuz Mamano, 1945. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: forocofradias.com (p. 337).
112. Cristo de la Fe. José Capuz Mamano, 1945. Iglesia del Santísimo Cristo de la Fe, Madrid. Fuente: artesacro.org (p. 338).
113. Santo Amor de San Juan. José Capuz Mamano, 1953. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: marrajos.es (p. 342).
114. Santo Amor de San Juan, detalle de la imagen de la Virgen. José Capuz Mamano, 1953. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: sanjuanmarrajo.org fotografía de Andrés Fernández Pérez (p. 343).
115. Santo Amor de San Juan, detalla de María Magdalena. José Capuz Mamano, 1953. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: sanjuanmarrajo.org fotografía de Andrés Fernández Pérez (p. 344).
116. El escultor José Planes Peñalver. Fuente: esculturapublica.es (p. 351).
117. Desnudo de mujer. José Planes Peñalver, 1920. Real Casino de Murcia. Fuente: regmurcia.com (p. 353).
118. Cristo Yacente y Soledad. José Planes Peñalver, 1940. Cofradía del Santo Entierro, Cieza (Murcia). Fuente: regmurcia.com (p. 359).
119. Cristo Yacente. José Planes Peñalver, 1945. Cofradía del Paso Azul, Lorca (Murcia). Fuente: fotografía de Laura Sánchez Rosique (p. 361).
120. Ecce Homo. José Planes Peñalver, 1941. Muro de Alcoy, Alicante. Fuente: carteles-semana-santa.es (p. 362).
121. Cristo de Limpias. José Planes Peñalver, 1943. Cofradía del Santo Entierro, Valdepeñas (Ciudad Real). Fuente: semanasantavaldepenas.blogspot.com (p. 364).
122. Cristo de la Vida. José Planes Peñalver, 1945. Iglesia de Santiago, Jumilla (Murcia). Fuente: caniciefotografia.es (p. 365).
123. Cristo de la Salud. José Planes Peñalver, 1947. Ermita del Calvario, Espinardo (Murcia). Fuente: fotografía de María del Loreto López Martínez (p. 368).
124. Cristo de la Agonía. José Planes Peñalver, 1949. Iglesia de la Ermita, Abarán (Murcia). Fuente: fotografía de Mariano Spiteri Sánchez (p. 369).

125. Cristo Resucitado. José Planes Peñalver, 1949. Archicofradía del Resucitado, Murcia. Fuente: resucito.org (p. 371).
126. Cristo Resucitado. José Planes Peñalver, 1959. Cofradía del Resucitado, Jumilla (Murcia). Fuente: fotografía de Mariano Spiteri Sánchez (p. 373).
127. Descendimiento. José Planes Peñalver, 1952. Cofradía del Rollo, Jumilla (Murcia). Fuente: fotografía de Cayetano Herrero González (p. 375).
128. Descendimiento (detalle). José Planes Peñalver, 1952. Cofradía del Rollo, Jumilla (Murcia). Fuente: fotografía de Mariano Spiteri Sánchez (p. 376).
129. La Lanzada (detalle). José Planes Peñalver, 1966. Cofradía del Santo Costado de Cristo, Jumilla (Murcia). Fuente: fotografía de José María Cámara Salmerón (p. 377).
130. La Lanzada (detalle de Longinos a caballo). José Planes Peñalver, 1972. Cofradía del Santo Costado de Cristo, Jumilla (Murcia). Fuente: caniciefotografia.es (p. 378).
131. Cristo de la Agonía. Juan González Moreno, 1940. Cofradía del Cristo de la Agonía, Cieza (Murcia). Fuente: fotografía de José María Cámara Salmerón (p. 387).
132. Dolorosa. Juan González Moreno, 1940. Convento de la Inmaculada Concepción, Cieza (Murcia). Fuente: fotografía de José María Cámara Salmerón (p. 388).
133. Cristo de Medinaceli. Juan González Moreno, 1941. Iglesia de Santa María de Gracia, Cartagena (Murcia). Fuente: laopiniondemurcia.es (p. 389).
134. Santo Sepulcro. Juan González Moreno, 1941. Cofradía de la Concordia del Santo Sepulcro, Murcia. Fuente: wikipedia.org (p. 390).
135. Santo Sepulcro (detalle del Cristo). Juan González Moreno, 1941. Cofradía de la Concordia del Santo Sepulcro, Murcia. Fuente: colección del artista donada a la Real Academia Alfonso X el Sabio (p. 391).
136. Ecce Homo. Juan González Moreno, 1942. Cofradía del Rollo, Jumilla (Murcia). Fuente: tabernacofrade.net (p. 396).
137. Cristo Yacente. Juan González Moreno, 1943. Cofradía del Santo Sepulcro, Villena (Alicante). Fuente: colección del artista donada a la Real Academia Alfonso X el Sabio (p. 397).
138. Manuel Lodaes Alfaro. Fuente: cortesía de Juan José Sánchez Romero (p. 399).

139. Santo Sepulcro. Juan González Moreno, 1945. Catedral de la Diócesis de Albacete. Fuente: cortesía de César Cortés Ponce (p. 400).
140. Santo Sepulcro (detalle). Juan González Moreno, 1945. Catedral de la Diócesis de Albacete. Fuente: cortesía de César Cortés Ponce (p. 401).
141. Santo Sepulcro (detalle). Juan González Moreno, 1945. Catedral de la Diócesis de Albacete. Fuente: cortesía de César Cortés Ponce (p. 402).
142. Virgen de la Amargura. Juan González Moreno, 1945. Fuente: colección del artista donada a la Real Academia de Alfonso X el Sabio (p. 404).
143. Los Azotes. Juan González Moreno, 1943. Cofradía del Santísimo Cristo de la Agonía, Cieza (Murcia). Fuente: cieza.procesiona.com (p. 406).
144. Virgen de la Soledad. Juan González Moreno, 1952. Convento de Monserrat, Roma (Italia). Fuente: colección del artista donada a la Real Academia de Alfonso X el Sabio (p. 409).
145. Lavatorio. Juan González Moreno, 1952. Archicofradía de la Sangre, Murcia. Fuente: colección del artista donada a la Real Academia de Alfonso X el Sabio (p. 411).
146. Lavatorio (detalle de Cristo y San Pedro), 1952. Archicofradía de la Sangre, Murcia. Fuente: colección del artista donada a la Real Academia de Alfonso X el Sabio (p. 412).
147. Lavatorio (detalle de los Apóstoles), 1952. Archicofradía de la Sangre, Murcia. Fuente: laverdad.es (p. 413).
148. San Juan. Juan González Moreno, 1952. Cofradía de la Concordia del Santo Sepulcro, Murcia. Fuente: elrincondevitrubio.blogspot.com (p. 415).
149. Descendimiento (obra en proceso). Juan González Moreno, 1954. Cofradía del Descendimiento de la Cruz, Burgos. Fuente: colección del artista donada a la Real Academia de Alfonso X el Sabio (p. 417).
150. Descendimiento. Juan González Moreno, 1954. Cofradía del Descendimiento de la Cruz, Burgos. Fuente: tabernacofrade.net (p. 418).
151. Descendimiento (detalle). Juan González Moreno, 1954. Cofradía del Descendimiento de la Cruz, Burgos. Fuente: semanasantadeburgos.com (p. 419).
152. Boceto del Descendimiento para Cieza. Juan González Moreno. Fuente: José María Cámara Salmerón (p. 420).

153. Boceto del paso de Las Hijas de Jerusalén. Juan González Moreno. Fuente: colección del artista donada a la Real Academia de Alfonso X el Sabio (p. 422).
154. Las Hijas de Jerusalén. Juan González Moreno, 1956. Archicofradía de la Sangre, Murcia. Fuente: Agustín Alcaraz Peragón (p. 423).
155. Las Hijas de Jerusalén (detalle del niño). Juan González Moreno, 1956. Archicofradía de la Sangre, Murcia. Fuente: fotografía de Laura Sánchez Rosique (p. 424).
156. Mujer Mediterránea. Juan González Moreno, 1957. 1ª Medalla de la Exposición Nacional. Fuente: regmurcia.com (p. 425).
157. Santo Entierro. Juan González Moreno, 1959. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: marrajos.es (p. 428).
158. Santo Entierro (detalle). Juan González Moreno, 1959. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: marrajos.es (p. 430).
159. Santo Entierro. Juan González Moreno, 1959. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: fotografía de Laura Sánchez Rosique (p. 431).
160. Santo Entierro (detalle). Juan González Moreno, 1959. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: marrajos.es (p. 432).
161. Soledad de los Pobres (detalle). Juan González Moreno, 1959. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: wikiwand.com (p. 433).
162. Soledad de los Pobres. Juan González Moreno, 1959. Cofradía Marraja, Cartagena (Murcia). Fuente: laverdad.es (p. 434).
163. Relieve de la Adoración de los Pastores. Juan González Moreno, 1961. Santuario de la Fuensanta, Murcia. Fuente: colección del artista donada a la Real Academia de Alfonso X el Sabio (p. 437).
164. Relieve de la Coronación de la Virgen. Juan González Moreno, 1961. Santuario de la Fuensanta, Murcia. Fuente: lahornacina.com (p. 437).
165. Relieve de la Epifanía o Adoración de los Reyes Magos. Juan González Moreno, 1961. Santuario de la Fuensanta, Murcia. Fuente: lahornacina.com (p. 439).
166. Relieve de la Presentación de Jesús en el Templo. Juan González Moreno, 1961. Santuario de la Fuensanta, Murcia. Fuente: lahornacina.com (p. 441).
167. Crucificado del Colegio de Jesús y María. Juan González Moreno, 1965. Senda de En medio, Murcia. Fuente: horadepensar.blogspot.com (p. 443).

168. Cristo de la Sangre (detalle). Juan González Moreno, 1965. Cofradía del Paso Blanco, Huércal Overa (Almería). Fuente: colección del artista donada a la Real Academia de Alfonso X el Sabio (p. 444).
169. Cristo de la Sangre. Juan González Moreno, 1965. Cofradía del Paso Blanco, Huércal Overa (Almería). Fuente: pasoblanco.es (p. 445).
170. San Pedro. Juan González Moreno, 1966. Cofradía del Beso de Judas, Jumilla (Murcia). Fuente: fotografía de Mariano Spiteri Sánchez (p. 447).
171. Noli me Tangere (detalle). Juan González Moreno, 1972. Cofradía del Beso de Judas, Cieza (Murcia). Fuente: colección del artista donada a la Real Academia de Alfonso X el Sabio (p. 448).
172. Noli me Tangere. Juan González Moreno, 1972. Cofradía del Beso de Judas, Cieza (Murcia). Fuente: fotografía de José María Cámara Salmerón (p. 449).
173. Ecce Homo. Juan González Moreno, 1973. Cofradía de San Juan, Cieza (Murcia). Fuente: fotografía de José María Cámara Salmerón (p. 449).
174. Ecce Homo (detalle). Juan González Moreno, 1973. Cofradía de San Juan, Cieza (Murcia). Fuente: fotografía de José María Cámara Salmerón (p. 450).
175. Ntra. Sra. de los Buenos Libros. Juan González Moreno, 1976. Parroquia de San Francisco de Asís, Murcia. Fuente: lahornacina.com (p. 451).
176. San Francisco de Asís. Juan González Moreno, 1982. Parroquia de San Francisco de Asís, Murcia. Fuente: laopiniondemurcia.es (p. 452).
177. San José. Juan González Moreno, 1982. Parroquia de la Esperanza, Murcia. Fuente: fotografía de Laura Sánchez Rosique (p. 452).
178. Encuentro con la Verónica. Francisco Toledo Sánchez, 1954. Cofradía del Perdón, Murcia. Fuente: cofradiadelperdonmurcia.com (p. 457).
179. Encuentro con la Verónica (detalle). Francisco Toledo Sánchez, 1954. Cofradía del Perdón, Murcia. Fuente: cofradiadelperdonmurcia.com (p. 458).

ARCHIVOS Y SIGLAS.

Archivo de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Cartagena (ACNPJN).

Archivo Cofradía California de Cartagena (ACCC).

Archivo de la Archicofradía del Paso y la Esperanza de Málaga (AAPEM).

Archivo de la Archicofradía de la Expiración de Málaga (AAEM).

Archivo Cofradía del Paso Azul de Lorca (ACPAL)

Archivo de la Fundación Mariano Benlliure (AFMM).

Archivo Histórico de la Archicofradía del Santísimo Cristo de la Preciosísima Sangre de Murcia (AHASCPS).

Archivo Municipal de Murcia (AMM).

Archivo Municipal de Cartagena (AMC).

Archivo General de la Región de Murcia (AGRM).

Archivo del Museo Municipal de Mariano Benlliure de Crevillente (AMMMBC).

Casa Moreno. Archivo de Arte Español (CMAAE).

Biblioteca del Museo Nacional de Cerámica “González Martí. Valencia (BMNCGM).

Archivo personal de Antonio Marín Oliver (Cieza, Murcia).

Archivo de la Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia (ARAAXES)

FUENTES ELECTRÓNICAS

Archivo Histórico Nacional, “Pieza undécima de Murcia. Tesoro Artístico y Cultura Roja”. En: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/5524352> (Fecha de consulta: 29 de enero de 2020).

<https://cofradiadelperdonmurcia.com/wp-content/uploads/2019/03/CRONOLOGÍA-DE-LA-COFRADIA-JUNIO-2018.pdf>.

<http://elcristodelasangre.blogspot.com/2008/02/hijas-de-jerusalem.html> (Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2019).

Fundación Félix Granda. (12 de junio de 2015). Dos famosas imágenes de Félix Granda. Festividad del Sagrado Corazón. Recuperado de <http://fundacionfelixgranda.org/wordpress/?p=504>

L’Hora Nova de Vic. Recuperado de <https://xacpremsa.cultura.gencat.cat/pandora/viewer.vm?id=0000807447&page=1&search=&lang=ca&view=premsa>

ARCAS CASTIÑEIRAS, Pedro (12 de julio de 2012). El parador del expolio. Diario La Opinión de Murcia. Recuperado de <https://www.laopiniondemurcia.es/opinion/2012/07/12/parador-expolio/415133.html> (Fecha de consulta: 5 de febrero de 2020).

BAGLIETTO, Leoncio. (24 de septiembre de 1888). Apuntes para una monografía del escultor Santiago Baglietto. *La Enciclopedia, revista semanal de conocimientos útiles, ciencias, artes, literatura, modas, profesiones, pasatiempos y guía de Murcia*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/index.vm?view=hemeroteca&lang=es (Consulta: 28 de octubre de 2019)

CASTILLA, Esteban de (2007): “El mito de la Memoria Histórica. Guerra Civil y represión republicana: el caso de la provincia murciana (1934-1939). En: <https://www.revistalarazonhistorica.com/1-5/> (Fecha de consulta: 23 de enero de 2019).

DE LA CERRA BARCELÓ, Balbino (2004). *La destrucción del patrimonio cofrade el 25 de julio de 1936. Testimonios de Balbino de la Cerra Barceló, en Recuerdo y tradición de la Semana Santa de Cartagena* (CD-ROM). Cartagena: Cadena COPE. Documento sonoro por cortesía de Rafael Manuel del Baño Zapata, Mayordomo-Archivero de la Cofradía California.

ELORZA DOMÍNGUEZ, Antonio: “Una evocación involuntaria”. En https://elpais.com/diario/1989/04/06/opinion/607816809_850215.html (Fecha de consulta: 23 de enero de 2020).

El análisis y comentario de Felipe Alaiz queda recogido en GARCÍA ROMERO, Pedro (2004). “Vía Crucis del Señor en las tierras de España”. En

<https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/romero-pedro-g-archivo-fx/archivo-fx>
(Fecha de consulta: 26 de enero de 2020).

HERMOSINO Y PARRILLA, Fernando: “Fragmentos históricos, eclesiásticos y seculares del Obispado de Cartagena y Reino de Murcia, con noticia breve de las Ciudades y Villas que al presente los componen” (manuscrito). 17??, Recuperado de <http://www.murcia.es/jspui/handle/10645/1153> (Consulta el 27 de octubre de 2019).

JULIÁ DÍAZ, Santos: “El Ángel Exterminador”. En: https://elpais.com/diario/1989/04/01/opinion/607384807_850215.html (Fecha de consulta: 23 de enero de 2020).

LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: “José Capuz. 50 aniversario Calvario (Guernica-Lumo)”. En <https://www.lahornacina.com/seleccionescapuz09.htm> (Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2019).

MAS GARCÍA, Julio: “Capuz nos habla del nuevo paso marrajo”, *Anales de la Agrupación de San Juan Evangelista. Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Cartagena, 1953, s/p. Recuperado de http://sanjuanmarrajo.org/wp-content/uploads/2017/03/1953_Anales_de_San_Juan.pdf

MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *Presencia del escultor Santiago Baglietto en Orihuela en 1829-1841*. Anales de historia contemporánea, 1987. Recuperado de digitum.um.es (Fecha de consulta: 28 de octubre de 2019).

MELENDRERAS GIMENO, José Luis: “José Planes Peñalver (1910-1936)”, en <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/12821/1/Jose%20Planes%20Penalver%2019101936.pdf> (Fecha de consulta: 9 de abril de 2020).

MORENO FERNÁNDEZ, Luis Miguel (1983): “Aproximación a la Iglesia en Murcia durante la II República (1931-1936)”. En: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/6954> (Fecha de consulta: 26 de diciembre de 2019).

RIBAS I PIERA, Manel. (1964). Algunas precisiones sobre el problema del arte religioso: el arte de los artistas frente al arte del pueblo fiel. *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n^o 67. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/109923/162930>

SAAVEDRA, Eulogio. (19 de mayo de 1889). Obras artísticas en Mula. *La Voz de Mula. Semanario independiente de intereses agrícolas, literatura, noticias y anuncios*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000022860&page=1&search= (Fecha de consulta: 28 de octubre de 2019).

VALCÁRCEL MAJOR, Carlos. Recuperado de www.um.es/web/universidad/historia/murcia-1914 (Fecha de consulta: 22 de noviembre de 2019).

ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “La Virgen de las Angustias de San Bartolomé, primera gran obra maestra de Francisco Salzillo”. En <https://www.lahornacina.com/seleccionessalzillo13.htm> (Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2019).

ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “Cristo de la Buena Muerte”. En <https://www.lahornacina.com/seleccionessalzillo03.htm> (Fecha de consulta: 1 de mayo de 2020).

REVISTAS CONSULTADAS

Diario ABC, Edición Madrid.

Diario ABC, Edición Sevilla.

Blanco y Negro, suplemento dominical diario ABC, Edición Madrid.

Diario El Liberal, Edición de Murcia (1902-1939).

Diario El Liberal, Edición de Madrid (1902-1939).

El Diario de Murcia (1879-1903).

Diario Las Provincias de Levante, Edición de Murcia (1885-1902).

El Diario Murciano (1904-1907).

El Eco de Cartagena (1864-1936).

Diario La Verdad, Edición de Murcia (1922-1936).

Revista Flores y Naranjos, Murcia (1930).

La Cruz. Diario Católico, Tarragona (1902-1936).

El Álbum, revista quincenal ilustrada, Cartagena (1891-1891).

El Porvenir, diario independiente de Cartagena (1902-1931).

Las Provincias: Diario de Valencia (1912-1947).

Revista La Esfera: ilustración mundial, Madrid (1922).

La Voz de Cartagena, diario independiente de la mañana (1924).

Cartagena Nueva, diario defensor de los intereses generales de Cartagena (1924-1939).

El Heraldo de Madrid (1890-1939).

El Imparcial. Diario Liberal, Edición de Madrid (1926).

Diario el Sol, Edición de Madrid (1930).

Diario Levante Agrario, Edición de Murcia (1918-1936).

La Tierra, diario republicano de la mañana, Edición Cartagena (1917-1937).

La Región. Diario de la República, Edición Murcia (1932-1933)

El Tiempo. Diario de Información, Edición Murcia (1908-1937).

Eco del Clero. Revista sacerdotal (1933-1935)

Diario Cartagena Nueva (1924-1939).

República. Diario independiente de la tarde, Edición Cartagena (1931-1936).

Justicia, diario de la mañana, órgano del Partido Republicano Radical Socialista, Edición Cartagena (1932).

El Noticiero, diario independiente de la tarde. Cartagena (1893-1973).

La Ilustración Española y Americana, Madrid (1869-1921).

Zamora ilustrada: revista literaria semanal (1881-1883).

El Heraldo de Zamora (1896-1942)

El Eco del Duero, Zamora.

La Correspondencia de España: diario universal de noticias, Madrid (1859-1925).

El Eco Toledano: diario defensor de los intereses morales y materiales de Toledo y su provincia (1910-1920).

Diario La Época, Madrid (1849-1936).

El Día de Palencia: defensor de los intereses de Castilla (1891-1940).

El Adelanto: diario político de Salamanca (1883-2013).

Nuevo día: periódico diario de la provincia de Cáceres (1926-1932).

Diario Sur, Málaga (1937)

Diario La Vanguardia, Edición de Barcelona (1936).

El Noticiero, Cartagena (1893-1973).

Hoja Oficial de Cartagena (1939-1940).

Línea, diario de la Región Murciana (1939-1983).

La Espiga: hoja semanal agrícola de la Federación Católica-Agraria salmantina, Salamanca (1938).

Jornada, diario de la tarde, Valencia (1947).

Región, diario de la mañana, Valencia (1933).

Boletín Parroquial Mariposas, Cieza (1943).

Revista Gráfica Ciudad, Albacete (1945).

Diario de Albacete (1945).

Diario de Burgos (1954).

BIBLIOGRAFÍA.

V.V.A.A.: *El Descendimiento de Capuz en Cartagena*. Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Secretaría General, Servicio de Publicaciones y Estadística, 2005.

V.V.A.A.: “Virgen de las Angustias”, en *Catálogo de obras restauradas (1998-2007)*, Murcia, Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Región de Murcia, 2008, 116-117.

AGUIAR GARCÍA, José: “Carta a los artistas españoles sobre un estilo”, *Revista Vértice*, 36 (1940).

ALARCÓN SEPÚLVEDA, José Manuel: “La Sagrada Imagen de Jesús. Historia del venerado Nazareno esculpido por Capuz en el 75 aniversario de su llegada a Cuenca”, *Revista Capuz, boletín de la Muy Antigua y Venerable Hermandad de Ntro. Padre Jesús Nazareno del Puente*, 21 (2017), 40-69.

ALBERTÍ ORIOL, Jordi: *La Iglesia en llamas*. Barcelona, Ediciones Destino, 2008, 94.

ALCARAZ PERAGÓN, Agustín: “La antigua imagen del Cristo de la Agonía”, *Agonía*, 3 (2010), 19-20.

ALCARAZ PERAGÓN, Agustín: “Las antiguas imágenes de Jesús Nazareno y la Virgen de la Soledad: dos obras de Nicolás de Bussy para la Cofradía Marraja”. *Revista Ecos del Nazareno*, 35 (2014), 4-11.

ÁLVAREZ JUNCO, José: “Los amantes de la libertad: la cultura republicana española a principios de siglo”, TOWNSON, Nigel (ed.): *El republicanismo en España (1830-1997)*, Madrid, Alianza, 1994, 265-292.

ÁLVAREZ LOPERA, José: *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil española*, Vol. II, Madrid, Dir. Gral. De Bellas Artes Archivos y Bibliotecas. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1982, 123.

ÁLVAREZ LOPERA, José: “La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil”, en *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Ministerio de Cultura, 27-62.

ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel: *Anticlericalismo y libertad de conciencia. Política y religión en la Segunda República española (1931-1936)*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002, 45.

ARA FERNÁNDEZ, Ana y BAZÁN DE HUERTA, Moisés: “Fortuna crítica e influencias del escultor Iván Mestrovic en España”, *De Arte*, 9 (2010), 183-200.

ARCE FUSTERO, Gustavo: “Ejerciendo la violencia purificadora: anticlericalismo e iconoclastia en la España y Colombia contemporáneas”, en *México y España: huellas contemporáneas*. Murcia, Editum-Universidad de Murcia, 2010, 155-169.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: “La copia más sagrada. La escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid”, *Boletín de la Real Academia de las Artes de la Purísima Concepción*, 46 (2011), 33-56.

AUGUSTO BOTTI, Alfonso: *El Nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*. Madrid, Alianza, 1992, 31.

AYALA PÉREZ, José Antonio: “República y Guerra Civil en la Región Murciana”, en *Historia de la Región Murciana, Tomo IX*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, 29.

AYALA PÉREZ, José Antonio: *Murcia en la II República*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1984, 266.

AZCOAGA IBAS, Enrique: (1985). *Catálogo de la Exposición Escultura Española 1900-1936, celebrada en el Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal, Parque del Retiro*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, 24.

BAISOTI, Pablo Alberto: *Fiesta, política y religión, España (1939-1943)*. Madrid, Editorial Y, 2017, 382.

BALLESTER NICOLÁS, José: *La Virgen de la Fuensanta y su Santuario del monte*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1972, 7.

BAÑOS SERRANO, José: “La obra del escultor José Capuz en Alhama de Murcia: La Virgen del Rosario”, *Revista Ecos del Nazareno*, 34 (2013), 20-25.

BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos* (edición facsímil del publicado en 1913). Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1980, 345.

BASTIDA GIL, Joaquín: “La gubia adelantada de Capuz”, *Revista Azul*, 27 (2017), 62-65.

BASTIDA MARTÍNEZ, Domingo Andrés: “Consolatrix Afflictorum”, en *La Piedad, 75 años de una imagen. 1925-2000*. Cartagena, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), 2000, 29-109.

BELDA NAVARRO, Cristóbal: “El gran siglo de la escultura murciana”, en *Historia de la Región Murciana Tomo VII*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, 396.

BELDA NAVARRO, Cristóbal: “San Jerónimo” en Francisco *Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII (Iglesia de San Andrés, Exposición II Centenario de la muerte del artista)*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación, 1983, 260.

BELDA NAVARRO, Cristóbal y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: “Imagen Sacra: la retórica de la Pasión”, en FERRANDIZ ARAUJO, Carlos y GARCÍA BRAVO, Ángel J. (Eds.): *Las Cofradías Pasionarias de Cartagena, Vol. II*. Cartagena, 1991, 737-832.

BELDA NAVARRO, Cristóbal: “José Planes, entre la tradición y la vanguardia”, *José Planes*. Murcia, Cámara de Comercio, Industria y Navegación, 1994, 9.

BELDA NAVARRO, Cristóbal: “La escultura en Murcia entre 1900-1930”, en *Murcia, 1902-1936. Una época dorada de las artes*, Murcia, Centro de Arte Palacio Almuadí, 1997, 26.

BELDA NAVARRO, Cristóbal: “El nuevo rostro del pasado”, BELDA NAVARRO, Cristóbal y PAGÁN LÓPEZ HIGUERA, Virginia (Eds.): *Juan González Moreno (1908-1996)*, CARM, 1999, 11-20.

BELDA NAVARRO, Cristóbal: *Francisco Salzillo, la plenitud de la escultura*. Murcia, Darana, 2001, 132-134.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel: “La Escultura”: *Historia del Arte Valenciano*, Volumen V. Valencia, Biblioteca Valenciana, 1989, 87-107.

BONET SALAMANCA, Antonio: “Escultura procesional” en *Madrid (1940-1990)*. Madrid, Pasos de Arte y Cultura e Instituto de Estudios Madrileños, 2009, 63.

BOTÍ ESPINOSA, María Victoria: *Flagelación, cincuenta aniversario (1946-1996)*. Cartagena, Agrupación del Santísimo Cristo de la Flagelación, Cofradía California, 1996, 46.

BOTÍ ESPINOSA, María Victoria: “Val del Omar, una visión vanguardista de la luz en nuestra Semana Santa”. Revista *El Flagelo*, 14 (2004), 36-37.

BOTTI, Alfonso: *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*. Madrid, Alianza Universidad, 1992, 19.

BRAY, Xavier: “Gregorio Fernández. Cristo yacente” en BRAY, Xavier (ed.): *Lo sagrado hecho real*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, 166-171.

BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier: *Viernes Santo, guía histórico artística de la Procesión General*. Valladolid, Junta de Cofradías de Semana Santa, 2015, 53-54.

BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier: *Figuras de la Pasión en Valladolid*. Valladolid, Xerión, 2017, 120.

BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier: *Escultores y escultura procesional de la Semana Santa de Castilla y León*. Sevilla, Ediciones Tartessos, 2017, 129.

CALABUIG MARTÍNEZ, Juan: “50º aniversario de la imagen del Cristo de la Vida (1946) y 25ª aniversario de la procesión penitencial de Martes Santo (1971), *Semana Santa de Jumilla* (1996), 59-71.

CÁRCEL ORTÍ, Vicente: *Pío XI entre la República y Franco*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2008, 9.

CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés: *Ramón Álvarez, imaginero*. Comisión Homenaje a D. Ramón Álvarez, Zamora, 1989, 62.

CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés: *Pasos e imágenes de la Congregación*. Zamora, Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, 2009, 19.

CARMONA AMBIT, José: *Cien años de procesiones en Murcia*. Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 1979, 58.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (edición facsímil del publicado en 1800). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965, 27.

CENTENO GONZÁLEZ, Enrique y RUBIO ROMÁN, José Emilio: “El rostro ciezano de Jesús de Nazaret”, *Revista El Anda*, 75 (2013), 170-177.

CLAVIJO GARCÍA, Agustín: *Semana Santa en Málaga, Tomo II*. Málaga, Editorial Arguval, 1987, 125.

CIRICI, Alexandre: *La estética del franquismo*. Madrid, Gustavo Gili, S.A., 1976, 73.

CLARET MIRANDA, Jaime: *El atroz desnoche. La destrucción de la Universidad española por el franquismo*. Barcelona, Crítica, 2006, 348.

COMAS GABARRÓN, María: “Precedentes de la Soledad de los Pobres”, en *Escultores y pintores de la Academia Alfonso X el Sabio*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1991, s/p.

COMAS GABARRÓN, María: “La advocación de Jesús Nazareno en la Semana Santa de Cartagena: arte y devoción popular”, *Actas del III Congreso Nacional Advocación de Jesús Nazareno celebrado en Cartagena*, 2007, COMAS GABARRÓN, María y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías (Coords.), Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), 263-274.

CONDE ABELLÁN, Carmen: *Por el camino viendo sus orillas, Tomo I*. Madrid, Plaza & Janes, 1986.

CRUZ FERNÁNDEZ, Pedro Alberto: “Escultura en Murcia (1939-1956)”: *Murcia, un tiempo de posguerra (1939-1956)*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja de Ahorros de Murcia, 1998, 31-32.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto: “Lazos de Sangre, una historia de la escultura pasionaria en Murcia”, en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto (ed.): *Lazos de Sangre, tres siglos de arte y devoción en Murcia*. Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2014, 9-13.

DÁVILA ARMERO, Álvaro y PÉREZ MORALES, José Carlos: “Crucificado de la Misericordia”, en Juan de Mesa, *Colección Grandes Maestros Andaluces*. Sevilla, Ediciones Tartessos, 2006, 233

DE IRUJO OLLO, Manuel: *Un vasco en el Ministerio de Justicia*. Buenos Aires, Editorial Vasca Ekin, 1976, 125-127.

DE LA CIERVA PEÑAFIEL, Juan: *Notas de mi vida*. Madrid, Editorial Reus, 1955.

DE LA PEÑA VELASCO, Concepción: *El retablo barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1992, 287.

DE LA PEÑA VELASCO, Concepción: *José Marín y Lamas y el patronazgo artístico*. Murcia, Real Academia de Alfonso X el Sabio, 2010.

DE LA PEÑA VELASCO, Concepción: "Rejón de Silva y el discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española", *Atrio, Revista de Historia del Arte*, 19 (2013), 69-82.

DE LA PEÑA VELASCO, CONCEPCIÓN: "memoria de los tiempos venideros: mensajes ocultos en la escultura religiosa española de los siglos XVII y XVIII", *Bulletin hispanique*, (120), 2018, 599-614.

DELGADO MARTÍNEZ, Santiago: *Iglesias de Murcia*. Córdoba, Editorial Almuzara, 2012, 79.

DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "Escultura e iconografía de Cristo crucificado en Jumilla", *Actas del Simposio Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo del Escorial (Madrid), Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010, 797-816.

DE MEER LECHA-MARZO, Fernando: "Algunos aspectos de la cuestión religiosa en la Guerra Civil (1936-1939)", *Anales de Historia Contemporánea*, 7 (1989), 111-126.

DÍAZ CASSOU, Pedro: *Pasionaria Murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia* (edición facsímil del publicado en 1887). Murcia, Diego Marín, 2017, 193-194.

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián y LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004, 21.

DICENTA DE VERA, Fernando: *El escultor José Capuz. Esbozo de estudio con 50 láminas y catálogo de la Exposición de sus obras en el claustro de Santo Domingo con motivo del homenaje que Valencia le rinde*. Valencia, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, 1957.

D'ORS ROVIRA, Eugenio: *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*. Madrid, Editorial Aguilar, 1945.

ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia: "El quehacer artístico de Mariano Benlliure", en *Mariano Benlliure, el dominio de la materia*. Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico, Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid, 2013, 81.

ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia: “Panorámica de la escultura religiosa de Mariano Benlliure anterior a la guerra del 36”, en SATORRE PÉREZ, Ana (Coord.): *Crevillent, Escultura Religiosa*. Crevillente: Ayuntamiento de Crevillent, 2018, 50.

ESTRELLA SEVILLA, Emilio: “Historia de la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo de Murcia”, en RUBIO ROMÁN, José Emilio (Ed.): *VI Centenario*, libro conmemorativo. Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2010, 38.

FERNÁNDEZ FIGUEREIDO, José Ramón: *Destrucción del patrimonio religioso en la II República (1931-1936)*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, 9.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Tatiana: “La vanguardia que pudo ser y no fue: el Cristo de la Humillación”, *Revista Cabildo*, (2017), 93-97.

FERNÁNDEZ LABAÑA, Juan Antonio: *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Técnicas del siglo XXI para descubrir a un escultor del siglo XVIII*. Murcia, edición del propio autor, 2013.

FERNÁNDEZ MOLINA, Faustino: *Visita a la Catedral de Murcia*. Murcia, Diócesis de Cartagena, 2008, 133.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: “El paso del Santo Sepulcro en Murcia durante el siglo XIX”, *Tertulia la Familia Nazarena*, 5, (2006), 46-49.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: “La imagen del Nazareno en el ámbito murciano: referentes para su estudio en Lorquí”, en *Semana Santa*, Ayuntamiento de Lorquí, 2012, 34-37.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: *Estética y Retórica de la Semana Santa Murciana; El Periodo de La Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*, (Tesis doctoral inédita). Universidad de Murcia, 2014, 175.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: *Splendor Crucis (Catálogo de la exposición celebrada en la ermita de San Antonio del 2 al 20 de noviembre de 2017)*. Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2017, 72.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: “Escultura e identidades: la significación del arte procesional en las tierras levantinas”, en *Salvados por la Cruz de Cristo*. Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2017, 69.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Pedro: *Guía de la Semana Santa de Murcia*. Murcia, Azarbeta, 2019, 208.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: “La nueva retórica de la escultura procesional: la renovación plástica durante la primera mitad del siglo XX”, *Actas del III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*. Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2019, 371-385.

FERRÁNDEZ GARCÍA, Juan Ignacio: “Casal y los marrajos en la Guerra Civil”, *Revista Ecos del Nazareno*, 31 (2010), 22-25.

FERRERO FERRERO, Florián: *Historia de la Real Cofradía del Santo Entierro*. Zamora, Diputación de Zamora, 1987, 116.

FLORES ARROYUELO, Francisco Javier: “En Murcia en los años de la posguerra”, en *Murcia, un tiempo de posguerra (1939-1956)*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja de Ahorros de Murcia, 1998, 16.

FRANCO FERNÁNDEZ, Francisco José: “La cuestión religiosa en la Cartagena republicana”, *Cartagena Histórica*, 26 (2008), 3-15.

FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes, estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992, 88.

FUENTES Y PONTE, Javier: *España mariana, provincia de Murcia* (edición facsímil del publicado en 1880, editado por DE LA PEÑA VELASCO, Concepción. Murcia, Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia, 2005, 139.

GALIANA ROMERO, Ismael: “Vencedores y vencidos”, en *Historia de la Región Murciana Tomo IX*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, 106.

GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: “Evolución de la imaginería en Sevilla: Del Siglo XVII al XX. Los pasos de misterio II”, *Colección Arte y Artesanos de la Semana Santa de Sevilla*, 5, Sevilla, Grupo el Correo de Andalucía, 2000, 25-28.

GARCÍA LÓPEZ, David: “Era todo para todos: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII”, *Revista Imafronte*, 24 (2015), 103-164.

GARCÍA SOLER, J.: “Sobre la muerte y la explosión de la vida. El Encuentro”. *Revista Ecos del Nazareno*, 22 (2001), 11-13.

GARRIDO MORAGA, Antonio: “Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza de Málaga”: *Nazarenos de Málaga, Tomo II*. Sevilla, Ediciones Tartessos, 2006, 24.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Ars Hispaniae Vol. XIX: Arte del siglo XIX*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1966, 138.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del siglo XX*, Tomo X. En *Ars Hispaniae* (Historia del Arte Hispánico). Madrid, Editorial Plus Ultra, 1977, 322.

GODOY NIN DE CARDONA, José: *Eclecticismo y Modernismo en Cartagena*. Cartagena, Concejalía de Cultura, 2008.

GÓMEZ MOLLEDA, María Dolores: *La Masonería en la crisis española del siglo XX*, Madrid, Editorial Universitas, 1998, 261.

GÓMEZ MORENO, María Elena: *Escultura del siglo XVII, Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, volumen XVI*. Madrid, Editorial Plus Ultra, 1963, 21-22.

GÓMEZ MORENO, M.^a Elena: *Breve Historia de la Escultura Española* (edición facsímil). Jaén, Universidad de Jaén, 2001, 163-166.

GÓMEZ PIÑOL, Emilio: “La naturaleza icónica de las imágenes sagradas de Nicolás de Bussy”, en SÁNCHEZ ROJAS FENOLL, Mari Carmen (ed.): *Nicolás de Bussy*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 2003, 36-37.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, 32.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen: *La gestión municipal republicana en el Ayuntamiento de Murcia (1931-1939)*. Murcia, Ediciones Almodí, 1990, 62.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen, «La causa general de Murcia, Pieza 11: técnicas de estudio», en ORTIZ HERAS, M., RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, D., SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (Coords.), *España franquista: causa general y actitudes sociales ante la dictadura*. Cuenca, Univ. Castilla-La Mancha, 1993, págs. 63-77.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen: *Guerra Civil en Murcia*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999, 204.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen y GARRIDO CABALLERO, Magdalena: “Violencia iconoclasta e instrumentalización política durante la guerra civil española y la posguerra”, en *México y España: huellas contemporáneas*. Murcia, Editum - Universidad de Murcia, 2010, 135-136.

GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa: *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. Madrid, UNED, 1989.

GUTIÉRREZ CARRILLO, María Lourdes; BESTUÉ CARDIEL, Isabel y MOLINA GAITÁN, Juan Carlos: “La Catedral de Murcia como depósito de obras de arte durante la Guerra Civil (1936-1939)”, *Erph-revista electrónica de patrimonio histórico*, 17 (2015), 192-216.

GUTIÉRREZ CORTINES, Cristina: “La cultura: una síntesis entre tradición y modernidad (1930-1980). Escultura profana e imagen sagrada”, en *Historia de la Región Murciana Tomo X*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, 230.

GUTIÉRREZ CORTINES, Cristina: “Identidad Regional y Escultura”, en *Arte en Murcia, 1862-1985*. Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Murcia, 1985, 85-90.

GUTIERREZ CORTINES, Cristina: “Figuración abstracta y el desnudo velado”, en *José Planes*. Murcia, Cámara de Comercio, Industria y Navegación, 1994, 23.

GUTIÉRREZ CORTINES, Cristina: “Identidad Regional y escultura”, *Murcia, un tiempo de posguerra (1939-1956)*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja de Ahorros de Murcia, 1998, 85-90.

GUZMÁN MORAL, Salvador: *El Mausoleo de la Vizcondesa de Termens de Cabra*. Córdoba, Biblioteca de Ensayo, 2002, 102-106.

HERMOSILLA MOLINA, Antonio: *La Pasión de Cristo vista por un médico*. Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2000, 61-74.

HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: *Los Californios y su Virgen del Primer Dolor (1929-1979)*. Cartagena, Agrupación de la Santísima Virgen, Cofradía California, 1979, 48-49.

HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ELÍAS: *Homenaje a José Capuz en el primer centenario de su nacimiento*. Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), 1984.

HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: *José Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja*. Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1995.

HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías y FERRÁNDIZ ARAÚJO, Carlos: *La pasión cartagenera, Mariano Benlliure y José Capuz*. Cartagena, Asociación Procesionista del Año de la Ciudad de Cartagena, 1998, 73-74.

HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: “Los Cuatro Santos de Cartagena” en BELDA NAVARRO, Cristóbal (ed.): *Huellas (Catedral de Murcia, Exposición)*, Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 2002, 405-408.

HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: “Los nazarenos del Levante español”, *Actas del III Congreso Nacional Advocación de Jesús Nazareno celebrado en Cartagena*, 2007, COMAS GABARRÓN, María, HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías (Coords.), Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), 219-233.

HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: “Volver a Capuz. Transcripción de la conferencia del profesor Elías Hernández Albaladejo”, *Revista Ecos del Nazareno*, 36 (2015), 19-27.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Antonio: *El escultor Antonio Garrigós*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983, 36.

HERNANDO GARRIDO, José Luis: *Patrimonio histórico e ideología*. Murcia, Nausícaa, 2009.

HERRERO GONZÁLEZ, Cayetano: *La Cofradía del Rollo, 50 aniversario*. Jumilla, Cofradía del Rollo, 1992, 50.

HERRERO GONZÁLEZ, Cayetano. “Introducción, contexto histórico de la Cofradía del Rollo”, en *Cofradía del Rollo, 75 años de su fundación*. Jumilla, Cofradía del Rollo, 2017, 4-7.

Holy Week Manual: In accordance with the Decree Maxima Redemptionis Nostrae Mystera of The Sacred Congregation of Rites. London, Burns and Oates, 1956.

IRIBARREN, Jesús: *Documentos colectivos del episcopado español, 1870-1974*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1974, 130-133.

JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis: *La constitución de la democracia española y el problema regional*. Buenos Aires, Losada, 1946, 57-67.

JIMÉNEZ GUERRERO, José: *Destrucción y reconstrucción de la Semana Santa de Málaga (1931-1939)*. Málaga, Editorial Arguval, 2018, 27-28.

JORGE ARAGONESES, Manuel: *Pintura decorativa en Murcia, siglos XIX-XX*. Murcia, Diputación Provincial de Murcia, 1965, 238-239.

JURADO GUERRERO, Juan: “Cristo de la Expiración, cincuenta años de devoción popular”, *Viacrucis*, 5 (1990), 16-18.

KRAUSS, Rosalind: “1920-1929”, en STRANGOS, Nikos y WARNER, Peter (Eds.): *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid, Ediciones Akal, 2006, 196-201.

LA PARRA LÓPEZ, Emilio y SUÁREZ CORTINA, Manuel (Eds.): *El anticlericalismo español contemporáneo*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva S.L., 1998, 212.

LARRIAGA CUADRA, Andere: “La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939: un hito artístico en la posguerra española”, *Ondare*, 25 (2006), 221-232.

LEDESMA VERA, José Luis: “La santa ira popular del 36. La violencia en la Guerra Civil y revolución, entre cultura y política”, en MUÑOZ, Javier; LEDESMA, José Luis y RODRIGO, Javier (Coords.): *Culturas y políticas de la violencia. España siglo XX*. Madrid, Siete Mares, 2005, 147-192.

LEÓN GOYRI, María Teresa: *La Historia tiene la palabra: los tesoros artísticos en el joyero de la historia*. Pamplona, Universidad de Navarra, 2008, 32.

LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995, 230.

LÓPEZ HIGUERAS, Federico: “A la memoria del maestro Gabardón. Antología”, *Revista Miércoles Santo*, 4 (1952), s.p.

LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: *Escultura Mediterránea, final del siglo XVII y el XVIII. Notas desde el Sureste de España*. Murcia, Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966, 135.

LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: *Configuración estética de las procesiones cartageneras*. Cartagena, Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, 1995, 33.

LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: *El Santo Sepulcro de Cartagena. Imagen y símbolo*. Cartagena, Real e Ilustre Agrupación del Santo Sepulcro y Expolio de Jesús, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2000.

LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: “Forma y contenido: el discurso de la Soledad de la Virgen en la escultura de José Capuz y Juan González Moreno”, *Revista Ecos del Nazareno*, 27 (2006), 12-17.

LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: *González Moreno, el clasicismo renovado*. Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), 2014, 135.

LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: “El San Juan de Capuz, una imagen procesional del siglo II”. *Revista Ecos del Nazareno*, 36 (2015), 28-33.

LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco: *Capuz, profano y sacro*. Cuenca, Junta de Cofradías de Semana Santa, 2017.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Loreto: “Informe de la restauración de la imagen de San Juan Evangelista”, *Revista Resucitó*, 12 (2012), 41-43.

LOZANO PÉREZ, José María: “Nuestro Padre Jesús Nazareno. Origen de su Imagen y Hermandad en Jumilla”, en *Cofradía de Jesús Nazareno, Cincuentenario de su Imagen Titular (1943-1993)*. Cofradía de Jesús Nazareno, 1993, 13-17.

LUQUE TERUEL, Andrés: “Orígenes y evolución de la Semana Santa”, en *Passio Hispalensis Tomo I*. Sevilla, Ediciones Tartessos, 2012, 39.

MALE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, 266.

MARÍN MEDINA, José: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*. Madrid, Edarcón, ediciones de artes contemporáneas, 1978.

MARÍN TORRES, María Teresa: “Antecedentes para la creación del Museo Salzillo de Murcia”, *Revista Imafrente*, 10 (1994), 61-68.

MARÍN TORRES, María Teresa: “San Pedro de Jumilla, obra desaparecida”, en Spiteri Sánchez, Eduardo & Gómez Llorca, Manuel (Eds.): *50 aniversario de la refundación de la Hermandad de San Pedro*. Jumilla, Cofradía del Beso de Judas, 2016, 55-69.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Luis Salvador Carmona, escultor y académico*. Madrid, Editorial El Puerto, 1990, 48.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El arte procesional del Barroco*. Madrid, Grupo 16, 1993, 8.

MARTÍNEZ ALCÁZAR, Javier: “La Virgen de la Piedad de José Capuz”, *Revista Andelma*, 12 (2006), 4-5.

MARTÍNEZ LEAL, Juan: *República y Guerra Civil en Cartagena (1931-1939)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1993, 213.

MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: “Francisco Salzillo, un profeta en su tierra. Una biografía, con catálogo, por el matemático Luis Santiago Bado” en *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús. En el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*. Murcia, Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2006, 27-55.

MARZO PÉREZ, José Luis y MAYAYO BOST, Patricia: *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 2015, 19.

MATEOS RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: “Apuntes sobre la Imaginería de la Semana Santa de Zamora”, en *La Semana Santa de Zamora*. Zamora, Ayuntamiento de Zamora, 1986, 67.

MAURA GAMAZO, Miguel: *Así cayó Alfonso XIII. De una dictadura a otra*. Barcelona, Ediciones Ariel, 1966, 246-247 y 250.

MELENDRERAS GIMENO, José Luis: “Otras obras del escultor valenciano Juan Dorado Brisa”, *Archivo de Arte Valenciano*, 66 (1985), 102-104.

MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *El escultor murciano José Planes*. Murcia, Cajamurcia y Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992, 15.

MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *La Escultura en Murcia durante el siglo XIX*. Murcia, Universidad de Murcia, 1997, 41.

MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *Escultores murcianos del siglo XX*. Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo y Ayuntamiento de Murcia, 1999, 184.

MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *Estudio Histórico-Artístico de la Venerable Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo*. Murcia, CAM, 2003, 51.

MELENDRERAS GIMENO, José Luis: “La obra de los escultores José Planes y José Díez en el Paso de la Lanzada en la Semana Santa de Jumilla”, en *25º Aniversario Cristo de la Expiración, 1980-2005*. Jumilla, Cofradía Santo Costado de Cristo, 2005, 62-67.

MERCADER AMIGÓ, Laura: “El arte como forma de un ideal. Una lectura de Eugenio D’Ors”, en MERCADER AMIGÓ, Laura, PERÁN RAFART, Martí y BRAVO RUIZ, Natalia: *Eugenio D’Ors del arte a la letra*. Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1997, 39.

MÍNGUEZ LASHERAS, Francisco: *Recuerdo de la Semana Santa de Cartagena*. Cartagena, Asociación Belenista de Cartagena-La Unión, 2001.

MÍNGUEZ LASHERAS, Francisco: “Cofradías de Semana Santa en Cartagena. República y Guerra Civil”. *Revista El Flagelo*, 19 (2009), 31-35.

MIRA ORTIZ, Isabel: *Semana Santa pueblo a pueblo en la Región de Murcia*. Murcia, Consejería de Cultura, Juventud y Deportes de la CARM, 2008, 197-200.

MONERRI MURCIA, José: *El Patrimonio de Cartagena y sus gentes*. Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena-Concejalía de Cultura, 2001, 172.

MONTOLIU SOLER, Violeta. *Mariano Benlliure*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1987, 12.

MONTERO MORENO, Antonio: *Historia de la persecución religiosa en España (1936-1939)*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1961, 761-762.

MONTOYA ZAMBUDIO, Ángel: *Devociones marianas de la Región de Murcia*. La Unión, Asociación Belenista de Cartagena- La Unión, 2001.

MORALES Y MARÍN, José Luis: “La Escultura Española del siglo XVIII”, en *Summa Artis, Historia General del Arte, Tomo XXVII, Arte Español del siglo XVIII*. Madrid, Espasa Calpe, 1991.

MORENO GALVÁN, José María: “La escultura de José Planes”, *Revista Goya*, 35 (1960), 306.

MUNUERA RICO, Domingo: “La Semana Santa de Lorca, la gran desconocida”, *Libro de actas del I Encuentro de Folclore y Cultura Tradicional en Murcia*. Murcia, Editora Regional, 1981, 24.

MUÑOZ CLARES, Manuel: “Apreciaciones en torno a Manuel Martínez, autor de la antigua Virgen de los Dolores”, en *Estandarte del Reflejo*. Lorca, Hermandad de Labradores, Paso Azul, 2014, 83.

NAVARRO SORIANO, Isidora: *Escultura de la Pasión en Jumilla (1585-2005)*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa de Jumilla, 2006, 6-59.

NAVARRO SORIANO, Isidora: “Francisco Salzillo y el Cristo Amarrado a la Columna del Convento de Santa Ana del Monte de Jumilla”, en *Fides Populi, la fe del pueblo*. Jumilla, Cajamurcia y Ayuntamiento de Jumilla, 2006, 33.

NAVARRO SORIANO, Isidora y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Santiago: *Escultores e imagineros en la Semana Santa de Jumilla*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2009, 123.

NÚÑEZ LADEVEZE, Luis: *José Planes*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, 9.

OLIVER BELMÁS, Antonio: *1900-1950. Medio siglo de artistas murcianos*. Madrid, Excma. Diputación Provincial de Murcia, 1952, 25.

OLMOS SÁNCHEZ, Isabel: “Iglesias del casco histórico de Cartagena”, *Revista Cartagena Histórica*, 28 (2009), 22-37.

ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: “La procesión soñada: proyectos escultóricos irrealizados en la Cofradía Marraja”, *Revista Ecos del Nazareno*, 17 (1997), 12-13.

ORTIZ MARTÍNEZ, Diego y MINGUEZ LASHERAS, Francisco: Medinaceli. Cartagena, Agrupación de los Estudiantes, Cristo de Medinaceli y Santas Mujeres, 1997, 11.

ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: “Imágenes desaparecidas de la Semana Santa”, *Revista Ecce Homo*, 5 (1998), 60-127.

ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *La Semana Santa de Cartagena a través de sus imágenes desaparecidas*. Cartagena, Asociación Belenista de Cartagena-La Unión, 1998

ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *La Capilla de la Cofradía de N.P. Jesús Nazareno de Cartagena*. Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), Biblioteca Pasionaria, 2000, 16.

ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: “La destrucción del patrimonio artístico religioso durante la Guerra Civil”, *Revista Cartagena Histórica*, 9 (2004), 49-56.

ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *Las imágenes de la Semana Santa Cartagenera*. Cartagena, Diario El Faro, 2005, 29.

ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: “La Semana Santa de Cartagena: desde el siglo XVII hasta nuestros días”. *Cartagena Histórica*, 15 (2006), 4-14.

ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: “El escultor José Alfonso Rigal”, *Revista literaria Lignum Crucis*, 4 (2018), 84-86.

ORTIZ MARTÍNEZ, Diego: *La Cofradía de Nuestro Padre Jesús Resucitado de Cartagena, 75 años de historia*. Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Resucitado, 2018, 23-58.

ORTIZ MUÑOZ, Luis: *Cristo. Su proceso y su Muerte. Su Faz*. Madrid, Fomento Editorial, 1976.

PACHECO DEL RÍO, Francisco: *El Arte de la Pintura*, Capítulo XV. Madrid, Cátedra, 1990.

PÁEZ BURRUEZO, Martín: “La generación de los 20”, en *Arte en Murcia, 1862-1985*, Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Murcia, 1985, 29-40.

PÁEZ BURRUEZO, Martín: “El regreso a una tradición renovada” en *Murcia, una generación de escultores*. Catálogo de la exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la CAM. Murcia, CAM, 2006, 11.

PAGÁN LÓPEZ HIGUERA, Virginia: “Reseña biográfica del escultor Juan González Moreno”, en RAMALLO ASENSIO, GERMÁN (Ed.): *González Moreno, recóndito sentimiento*, Murcia, CARM, 2008, 28-35.

PAGÁN PÉREZ, Alfonso: “La llegada de la imagen de la Virgen de la Piedad a Cartagena en 1925”, *Revista Ecos del Nazareno*, 21 (2000), 22-25.

PAGÁN PÉREZ, Alfonso: “El Descendimiento durante la Guerra Civil española”, en *El Descendimiento de Capuz en Cartagena (1930-2005)*. Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Secretaría General, Servicio de Publicaciones y Estadística, 2005, 125-127.

PAGÁN PÉREZ, Alfonso: “La imagen de la Virgen de la Soledad de los Pobres y la Procesión del Sábado Santo”. *Revista Soledad*, 5 (2011), 8-16.

PÁEZ BURRUEZO, Martín: “La cultura: una síntesis entre tradición y modernidad (1930-1980). Pintura”, en *Historia de la Región Murciana Tomo X*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, 337.

PASTOR TORRES, Álvaro; ROBLES RODRÍGUEZ, Francisco y ROLDÁN SALGUEIRO, Manuel Jesús: *Historia General de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, El Paseo Editorial, 2019, 245.

PEREDA ESPESO, Felipe: *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid, Marcial Pons, 2007.

PÉREZ PICAZO, María Teresa: “1805-1930: un tiempo de estancamiento y evolución”, en *Historia de la Región Murciana Tomo VIII*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, 179.

PÉREZ PICAZO, María Teresa: “La iglesia murciana durante el franquismo (1939-1962)”, en *Estudios de Historia de la Región Murciana. Colección Cuadernos de Historia, anexos de la revista Hispania*. Madrid, Instituto Jerónimo Zurita (C.S.I.C.), 1983, 368-373.

PÉREZ ROJAS, Javier: “Arquitectura y Urbanismo”, en *Historia de la Región Murciana Tomo VIII*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, 218.

PÉREZ ROJAS, Javier: *Art Decó en España*. Madrid, Cátedra, 1990, 279.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Arte”, en *Tierras de España, Murcia*. Madrid, Fundación Juan March, 1976, 311-329.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan: *El arte sacro actual*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1966.

PORTAL, Frédéric: *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Barcelona, Ed. de la Tradición Unánime, 1989, 21.

PRESTON, Paul: *Franco, Caudillo de España*. Barcelona, Mondadori, 1994, 108

PRIETO TUERO, Indalecio: *De mi vida. Recuerdos, estampas, siluetas, sombras*. México, Editorial Oasis, 1975, 193.

QUEVEDO PESSAHA, Carmen: *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1947, 20.

RAGUER SUÑER, Hilari: *La pólvora y el incienso. La Iglesia y la Guerra Civil española (1936-1939)*. Barcelona, Ediciones Península, 2001, 179.

RAMALLO ASENSIO, Germán: *Francisco Salzillo, escultor 1707,1783*. Madrid, Arco Libros, 2007.

RAMALLO ASENSIO, Germán: “Juan González Moreno, un escultor completo”, en RAMALLO ASENSIO, Germán (Ed.): *González Moreno, recóndito sentimiento*, Murcia, CARM, 2008, 16-27.

RAMALLO ASENSIO, Germán: “Juan González Moreno, un escultor para temas de la Pasión”, en RAMALLO ASENSIO, Germán (Ed.): *González Moreno, recóndito sentimiento*, Murcia, CARM, 2008, 36-45.

REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: *Historia del pensamiento filosófico y científico, volumen III, del Romanticismo hasta hoy*. Barcelona, Editorial Herder, 2010, 942.

REYERO HERSOMILLA, Carlos y FREIXA SERRA, Mireia: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2005, 113.

RINA SIMÓN, César: “Fascismo, Nacionalcatolicismo y Religiosidad Popular. Combates por la significación de la dictadura (1936-1940)”, *Historia y Política*, 37 (2017), 241-266.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *Mariano Benlliure. Grandes genios del arte de la Comunitat Valenciana*. Zaragoza, Aneto Publicaciones, 2011, 9.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: “Destrucción y recuperación del patrimonio artístico en la diócesis de Guadix (1936-1945)”, *Actas del Congreso Patrimonio Cultural, Guerra Civil y Posguerra*, 2018, Madrid, Arturo Colorado Castellary (ed.). Madrid, Editorial Fragua, 235-255.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Santiago: “La obra pasionaria de Juan González Moreno fuera de la ciudad de Murcia”, *Semana Santa en Murcia*, 11 (2008), 39-47.

ROMERO BECERRA, Horacio. *Forma y contenido en la escultura de Francisco Toledo* (Tesis doctoral inédita). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. 2016

ROMERO TORRES, José Luis: “Proceso histórico del culto a las imágenes”, en *Patrimonio artístico de las cofradías malagueñas*. Málaga, Arguval, 1990, 74-105.

RUBIO PAREDES, José María: *Historia de la agrupación de la Piedad en la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno “marrajos”, en el XXV aniversario de la coronación de la Santísima Virgen de la Caridad*. Cartagena, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1989.

RUBIO ROMÁN, José Emilio: “Las constituciones de la Archicofradía”, RUBIO ROMÁN, José Emilio (ed.): *VI Centenario*, libro conmemorativo, Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2010, 38.

RUIZ ABELLÁN, María Concepción: *Cultura y ocio en una ciudad de retaguardia durante la Guerra Civil (Murcia, 1936-1939)*. Murcia, Real Academia de Alfonso X el Sabio, 1993, 291.

RUIZ LUCAS, Ana María: “Juan González Moreno: el artista”, *Revista Cieza, Semana Santa*, 31 (1991), s/p.

RUIZ LUCAS, Ana María: “José Capuz: la fuerza de la expresión”, *Revista El Anda* (1994), 57-58.

RUIZ MANTECA, Rafael: *El Beso de Judas en la Semana Santa de Cartagena*. Cartagena, Agrupación del Ósculo y Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2004, 59.

RUIZ VINADER, Ernesto: *100 años de procesiones en Cartagena a través de la prensa*. Cartagena, Ruiz Vinader (ed.), 2010, 265.

SAAVEDRA ARIAS, Rebeca: *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2016, 130.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *El Alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga, Real y Excma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura (Zamarrilla), 1996, 358.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: “Mariano Benlliure y la renovación de la escultura religiosa contemporánea en España”, en *Mariano Benlliure regresa a Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga, 2011, 234.

SÁNCHEZ MORENO, José: *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia, Editora Regional, 1983, 67-77.

SÁNCHEZ PORTAS, Francisco Javier: *Museo de Semana Santa*. Orihuela, Junta Mayor de Cofradías y Hermandades, 1993, 46.

SÁNCHEZ - ROJAS FENOLL, María del Carmen: “Estudio sobre el patrimonio escultórico de la Archicofradía de la Sangre”, en RUBIO ROMÁN, José Emilio (Ed.): *VI Centenario*, libro conmemorativo, Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2010, 193-239.

SÁNCHEZ ROSIQUE, Laura: “José Capuz: la verdad sin adornos”, *Actas del Congreso Nacional Arte y Semana Santa celebrado en Monóvar (Alicante)*, 2014, VIDAL BERNABÉ, Inmaculada y CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (Coords.), Alicante, Patronato de Turismo de la Costa Blanca, 295-311.

SOLER CANTÓ, Juan: *Historia de Cartagena. Desde antes de su fundación hasta finales del siglo XX*. Cartagena, Librería Escarabajal, 1990, 224.

TILLY, Charles: *Conflicto, revuelta y revolución en las revoluciones europeas, 1492-1992*. Barcelona, Editorial Crítica, 1995, 136.

TUÑÓN DE LARA, Manuel: “Iglesia y Estado durante la Segunda República”, en VV.AA., *Estudios históricos sobre la Iglesia española contemporánea*, El Escorial, R. Colegio Universitario de María Cristina, 1979, 331-332.

TUSELL GÓMEZ, Javier: “El patrimonio artístico español en tiempos de crisis”, en ARGERICH, Isabel & ARA, Judith: *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, 17-26.

UREÑA PORTERO, Gabriel: “La escultura franquista: espejo del poder”, en BONET CORREA (Coord.): *Arte del Franquismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981, 101.

UREÑA PORTERO, GABRIEL: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española*. Madrid, Istmo, 1982, 20.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *El escultor Gregorio Fernández (apuntes para un libro)*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014.

VALCÁRCEL MAVOR, Carlos: *Semana Santa en la Región Murciana*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1981, 52.

VAL DEL OMAR LÓPEZ, José: *Escritos de Técnica, Poética y Mística*. Barcelona, Ediciones De La Central, 2010.

VICTORIA MORENO, Diego: “Las Cofradías de Cartagena durante el siglo XX”, en *Las Cofradías Pasionarias de Cartagena, Vol. I*. Cartagena, Asamblea Regional de Murcia, 1991, 373-582.

VICTORIA MORENO, Diego: “La Semana Santa de Cartagena, al paso. Una nueva mirada histórica”. *Cartagena Histórica*, 19 (2007), 4-30.

VIDAL CORELLA, Vicente: *Los Benlliure y su época*. Valencia, Editorial Prometeo, 1977, 19-20.

ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “Sociedad y Religiosidad Popular en la Murcia del siglo XVIII. Un sentimiento de fe hecho arte”, *Actas del I Congreso “La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica”*, Valladolid, 2008, José Luis Alonso Ponga, David Álvarez Cineira, Pilar Panero García y Pablo Tirado Marro (coords). Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008, 471-475.

ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “El legado escultórico pasionario de Juan González Moreno en la ciudad de Murcia”, *Semana Santa Murcia*, 11 (2008), 31-38.

ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “La obra de Mariano Benlliure Gil para la Semana Santa de Zamora”, *Rosario Corinto*, 5 (2018), 87.

ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “Mariano Benlliure Gil, la expresión del renacer californio”, *Revista Los Coloraos-Archicofradía de la Sangre*, 70 (2018), 54.

ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “José Sánchez Lozano, hacedor y restaurador de nuestra Semana Santa”, en MARÍN TORRES, María Teresa (ed.): *Sánchez Lozano, bocetos. Colección Rosique Moya*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 2019, 28-33.

ZAMBUDIO MORENO, Antonio: “José Planes Peñalver, la expresión de la modernidad en la tradición escultórica religiosa”, *Actas del III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*. Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2019, 469-484.

ZÖLLNER, Frank: “Entre Florencia, Bolonia y Roma. 1492-1500”, en THOENES, Christof y ZÖLLNER, Frank (eds.): *Miguel Ángel, vida y obra*. Madrid, Taschen, 2008, 20-37.

